

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**“Los pájaros de la memoria” como acontecimiento teatral entre la
gestión cultural y la investigación-creación escénica**

**Una experiencia de caso con Teatro Estudio (Colombia) y Patricio Estrella de
Espada de Madera (Ecuador)**

Yeferson Felipe Castaño Quintero

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2026



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Yeferson Felipe Castaño Quintero, autor del trabajo intitulado “Los pájaros de la memoria” como acontecimiento teatral entre la gestión cultural y la investigación-creación escénica. Una experiencia de caso con Teatro Estudio (Colombia) y Patricio Estrella de Espada de Madera (Ecuador)” mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 24 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

06 de marzo de 2026



Firma:

Resumen

A lo largo de esta investigación se analiza y describe la puesta en escena de la obra de teatro “Los pájaros de la memoria”, un montaje binacional del grupo *Teatro Estudio*, de Colombia, bajo la dirección del dramaturgo ecuatoriano Patricio Estrella, fundador del grupo *Espada de Madera*, de Quito.

Lamentablemente los procesos de investigación-creación escénica en los grupos de teatro latinoamericanos no suelen ser documentados comúnmente, puesto que requieren un mayor esfuerzo económico y reflexivo al ya demandante e inestable oficio del teatro independiente, además de suponer un campo reflexivo poco practicado por los hacedores de teatro, que poco o nada documentan y sistematizan sus procesos creativos, por considerar que esta acción no hace parte de su oficio. Sin embargo, el teatro es un fenómeno cultural amplio que no se circunscribe estrictamente al escenario, sino que está inmerso en una realidad situada y que las circunstancias de su producción están sujetas al resultado artístico que se obtiene en la escena. A partir de entrevistas guiadas, análisis de archivo, revisión de bibliografía y de entrevistas, desde la perspectiva que ofrecen los Estudios culturales y su puente con la teatrología, se configuraron los momentos de reflexión de esta investigación.

Así, en un principio se profundiza en las condiciones de posibilidad socio-históricas y culturales que permitieron el encuentro entre Teatro Estudio y Patricio Estrella en El Carmen de Viboral, un territorio donde la idea de cultura está directamente relacionada con el teatro.

Posteriormente, el análisis gira sobre las condiciones de posibilidad económicas del montaje, tomando como punto de referencia la gestión cultural y su relación con el hecho creativo, intentando responder a la pregunta ¿cómo se logran financiar las corporaciones culturales en un contexto neoliberal, donde el arte es precarizado?

Finalmente, se profundiza en la metodología de investigación-creación escénica, donde se reflexiona sobre los temas y los problemas que profundizan la dramaturgia y se conceptualizan métodos y estrategias de la puesta en escena.

Palabras clave: teatro independiente, gestión cultural, economía, investigación- creación escénica, Teatro Estudio, Espada de Madera, geografía, silencio

Agradecimientos

Al equipo de Teatro Estudio con el que crecí: Santiago Montoya, Verónica Marín, Elkin García, Berónica Rojas, Fabián Rendón, Julián Rodríguez, Eyicely García, Alejandro Quintero, Carlos Soto, Sebastián Londoño y a los nuevos integrantes Jefry Gómez y Jary Castrillón.

A Patricio Estrella y Álex Schlenker.

A todos ellos con gran admiración y respeto por su infinita amistad, por su saber y por su incondicional disposición.

Tabla de contenidos

Abreviaturas y siglas.....	11
Introducción.....	13
Capítulo primero: El teatro en la cultura de El Carmen de Viboral	17
1. 1987: El nacimiento de un movimiento cultural	18
2. 1993: Un Gesto Noble para la cultura	23
3. 1996: Luz en medio de la violencia.....	25
4. Llegada de Patricio Estrella	31
Capítulo segundo: La relación entre gestión y creación	35
1. Gestión cultural en Teatro Estudio	37
2. Relación entre economía y creatividad.....	44
3. La gestión de la obra “Los pájaros de la memoria”	48
Capítulo tercero: El proceso de investigación-creación escénica de “Los pájaros de la memoria”	53
1. Aporofobia, migración y desplazamiento forzado en Colombia	55
2. Teatro y memoria	58
3. Conceptos metodológicos destacados del montaje: Escena madre, geografía y el silencio	65
3.1. Escena Madre	65
3.2. Geografía.....	67
3.2.1. Otra acepción de geografía	71
3.3. El silencio.....	72
4. Reflexión final.....	73
Conclusiones.....	75
Obras citadas	77

Abreviaturas y siglas

CNMH: Centro Nacional de Memoria Histórica

UP: Unión Patriótica

FARC: Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia

P.I.B: Producto Interno Bruto

FITGN: Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble

AUC: Autodefensas Unidas de Colombia

Introducción

En el año 2024 el grupo Teatro Estudio, de Colombia, estrenó la obra “Los pájaros de la memoria” en la Universidad Central de Ecuador, esta obra fue una dramaturgia escrita por Patricio Estrella en el año 2007, quien dirigió esta nueva puesta en escena para el grupo de teatro colombiano. Estrella ya había presentado la obra con su grupo Espada de Madera, de Quito el mismo año de su escritura. La obra original, que trata sobre episodios de migración, es encarnada por un niño indígena de la sierra ecuatoriana, José Daquilema, el cual va siguiendo la ruta de su madre que termina en el mar, el lugar donde al final Daquilema libera el alma de su madre y de tantas otras personas que no llevaron a feliz término su periplo por culpa de quienes aprovechan esta situación vulnerable para sacar provecho económico. En la nueva puesta en escena, se conserva la estructura de la obra y el texto dramático, pero todo el proceso de investigación que promulgó el nuevo montaje fue movilizadado por el contexto del desplazamiento armado en Colombia, por ser este el problema más cercano y similar a la realidad del grupo Teatro Estudio; además existe una clara tensión entre migración y desplazamiento forzado, porque este último se ha querido encubrir bajo el primero, para esconder una realidad que ha precipitado a millones de colombianos a la miseria y la muerte.

Yo participé en dicho montaje como investigador y luminotécnico ya que Teatro Estudio fue mi casa por seis años, en los cuales conocí y encarné las dificultades que implica sostener un naciente grupo de teatro independiente en Latinoamérica, pues mi entrada al grupo fue apenas a los pocos meses de haberse creado, así que conozco de cerca los primeros pasos de su historia y he documentado gran parte de su hacer creativo. Con la puesta en escena de “Los pájaros de la memoria”, de una u otra forma cierro un ciclo de mi participación en Teatro Estudio, por eso esta investigación representa un pequeño homenaje al camino recorrido con los amigos incondicionales de esa casa grande del teatro; también significa un agradecimiento por los aprendizajes adquiridos, que trascienden la escena y tocan la dimensión profunda de la vida. Este es mi pequeño aporte, desde el ámbito de la investigación, a un saber que se ha hecho en conjunto y que recoge, en mi voz, la voz de las otras personas que compartieron esas experiencias.

Desafortunadamente la documentación, sistematización y análisis de los procesos creativos, son actividades muy descuidadas actualmente en el contexto del teatro de Teatro Estudio. Si bien hay un extenso desarrollo en términos de crítica y teoría del teatro, aún existen muchos vacíos sobre las rutas que los grupos de teatro tienen para llegar a sus creaciones, y el vacío aumenta si consideramos otros aspectos que no se limitan a la puesta en escena, sino a las condiciones de gestión de las obras y los contextos que influyen en la producción de las mismas. No se puede culpar de esto a los artistas, pues el teatro es un oficio del que apenas se puede vivir en Latinoamérica y eso que con grandes esfuerzos y renunciaciones económicas. No es un secreto que los presupuestos de cultura son los más reducidos en las carteras estatales, por lo que la energía y el tiempo alcanzan para las actividades principales, siendo estas todas las orientadas a la creación, y el cuidado del espacio y de los participantes del grupo, dejando de lado la documentación, la sistematización y el análisis de los procesos creativos. He ahí, uno de los principales fundamentos de la importancia de la investigación-creación escénica, además de representar, claro está, la ruta por la cual navega la imaginación para llegar al acto creativo, que sirve de ejemplo para otras personas que se den a la quijotesca tarea de hacer teatro.

Esta investigación propone tres momentos de análisis. El primero responde a las condiciones de posibilidad socio-históricas de la puesta en escena de “Los pájaros de la memoria”, se trata de una especie de crónica sustentada en archivo documental, entrevistas y fuentes bibliográficas más recientes, sobre cómo el teatro se posiciona en la identidad cultural de El Carmen de Viboral (Antioquia, Colombia), un municipio que vivió la *degeneración* del conflicto armado y en el cual algunos de sus habitantes encontraron en el arte y la cultura una alternativa frente a la guerra. La fuerza de ese movimiento cultural y teatral lleva a Patricio Estrella a El Carmen de Viboral, es en ese momento donde inician una serie de acontecimientos que hacen posible el montaje tratado.

En el segundo capítulo, se abordan las condiciones de posibilidad económicas para la puesta en escena de la obra. Se plantea una discusión sobre la relación entre gestión cultural y creación, las dificultades y dilemas que asumen los grupos de teatro independientes para subvencionar sus obras y su continuidad histórica, poniendo como caso paradigmático Teatro Estudio, en un contexto en el cual el arte lleva la peor parte, tanto por falta de presupuestos estatales como por la estigmatización a la que es sometido quien quiere vivir del arte en medio de una sociedad que privilegia la

economía ante la cultura. Para este capítulo fue fundamental la óptica de los Estudios de la Cultura y la voz de Verónica Marín y Santiago Montoya, los gestores del grupo que vieron en la constitución jurídica, la organización y la fortaleza administrativa, una estrategia para dignificar el oficio y mantener a flote el grupo de teatro.

El último capítulo comprende todo el proceso de investigación-creación escénica, allí se analizan los temas y las problemáticas de la obra, se reflexiona sobre el problema de la migración en Ecuador y cómo fue contextualizado a la realidad del desplazamiento forzado en Colombia para efectos de la puesta en escena. También se conceptualiza y documenta la metodología usada por Patricio Estrella, que vale decir representó una de las grandes riquezas para esta investigación, ya que hay escasísima bibliografía sobre su metodología y él no ha hecho un proceso investigativo donde dé cuenta de sus métodos. En este último capítulo fue de vital importancia las conversaciones con Teatro Estudio y Patricio Estrella, además de todo el material recogido en el proceso de creación.

En este montaje binacional se demuestra cómo, entre países hermanos, se pueden construir alternativas conjuntas para pensar una mejor sociedad; cómo el arte es un camino para la comprensión del otro y de lo otro, y cómo nos une cuando las fronteras y las malas decisiones políticas nos separan. Además, esta investigación se vale de la premisa de que el teatro es un acontecimiento en relación con el mundo, su producción se da de manera situada en una realidad histórica concreta y compleja, y que todo eso influye en su producción, el hecho escénico acontece en la vida.

Capítulo primero

El teatro en la cultura de El Carmen de Viboral

La pretensión de este capítulo es proponer un recorrido histórico sobre las condiciones de posibilidad históricas y sociales de la puesta en escena de la obra teatral “Los pájaros de la memoria”. De ninguna manera busca proponer definiciones de teatro y de cultura, ni preguntarse cómo el teatro es una manifestación cultural y sus relaciones con la cultura, sino comprender cómo el teatro, entendido como acontecimiento, acción del presente, se ha ido desarrollando en la expresión cultural del municipio El Carmen de Viboral, que es amplia y en la cual las artes escénicas tienen un lugar particularmente destacado por la importancia que representa a nivel nacional y su reciente influencia en el contexto latinoamericano.

Dado que es necesario comprender el contexto social en el que surge o se posiciona el teatro en el municipio, el recorrido propone unos hitos fundamentales en la cultura que, desde mi punto de vista, son necesarios para llegar al hecho central de este trabajo que es la puesta en escena de “Los pájaros de la memoria” en el 2024, y que inicia en 1987 con la creación de *Teatro Tespys*. En ese trascurso de tiempo es posible comprender cómo el teatro se va posicionando en la idea de cultura, una idea que no se circunscribe solo a las artes escénicas, sino que comprende la cerámica¹, la música, la ruralidad, el patrimonio, la literatura, la danza y sobre las que se articulan, a mi juicio, los modos más visibles de la cultura en este municipio. Son estas expresiones las que juegan el papel protagónico en las discusiones y en los ámbitos institucionales y no oficiales donde se discute críticamente, se socializa, se disputa, se reproduce, se realiza, en pocas palabras, donde se vive la cultura.

El teatro ha logrado penetrar de manera visible en el código cultural del municipio: cinco salas para artes escénicas, alrededor de veinte grupos entre escolares, amateur y profesionales, un festival internacional con treinta versiones y un festival local de teatro con trece ediciones, además un festival escolar, más los que vienen realizando otros grupos como iniciativas independientes. Existe el Premio de

¹ La cerámica tiene un arraigo, como industria y motor económico en el municipio, desde 1892 con la creación de las primeras fábricas, y un punto de quiebre con la apertura económica nacional a inicios de los 90 cuando esas fábricas, en su mayoría, quebraron. Lo que dio paso a una crisis económica y posteriormente un auge y reconocimiento de la técnica de decorado, que se volvió patrimonio nacional.

dramaturgia Teatro Estudio, el periódico El Gesto Noble y la Revista El Gesto Noble que tienen entregas anuales, hay semilleros de teatro y programación constante en las salas, con la respectiva asistencia del público, lo que es clave y condición necesaria para el teatro.

Los caminos que llegan hasta el presente descrito en el párrafo anterior son muchos y variados. En este capítulo me propongo comprender cómo es posible este hervor de la cultura escénica en un municipio de unos 60.000 habitantes, cómo se posiciona o se ha ido posicionado el teatro en la idea de cultura de El Carmen de Viboral, y por qué esto es una condición de posibilidad para la creación de la obra “Los pájaros de la memoria”.

El punto de partida es el año 1987 con la creación de Teatro Tespys y finaliza en el año 2024 con el montaje de la obra de teatro “Los pájaros de la memoria” bajo la dirección de Patricio Estrella con Teatro Estudio -grupo de teatro al cual pertenezco-. En el transcurso de esos treinta y seis años es necesario detenerse en unos momentos clave que, al establecer una relación vinculatoria de sentido, ofrecen una posibilidad de estudio en el marco de la filosofía del teatro, que vincula este con el mundo y los seres y objetos que lo habitan.

1. 1987: El nacimiento de un movimiento cultural

En este texto es inevitable hablar de Teatro Tespys, puesto que los fundadores de Teatro Estudio pertenecieron a este grupo y es al interior de Tespys donde se empieza a crear y posicionar una cultura teatral en El Carmen de Viboral, que tendrá importancia regional escalonadamente hasta lograr un impacto en las discusiones actuales del teatro independiente en Latinoamérica. En ese escalonamiento, la condición de cercanía con la ciudad de Medellín ha jugado un papel principal en la medida en que el área metropolitana ha ido expandiéndose y los grupos empresariales han visto en el Oriente del departamento de Antioquia un potencial territorio para el despliegue económico. Las principales consecuencias de este motivo económico, volvieron a El Carmen de Viboral un territorio donde el conflicto armado dejó su huella de represión, de miedo y de sangre, tanto en las zonas rurales más alejadas, donde no había presencia del Estado, y sí de grupos guerrilleros y paramilitares, como en la zona urbana, donde la presencia del Estado fue ineficiente y se asoció, en muchos casos, con grupos ilegales.

Esta ambivalencia entre periferia y cercanía ha sido un factor influyente en el dinamismo cultural de El Carmen de Viboral, un municipio en el cual la cultura, no solo artística, ha generado una dinámica excepcional en el país y de la que se puede decir, ha permitido resarcir la mancha negra que trajo la *degeneración* del conflicto armado en Colombia.

El contexto social de Colombia en el año 1987 es desolador. En términos de desplazamiento forzado, el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), señala la década del ochenta como la que da inicio a una nueva forma del conflicto armado interno, pues entran otros agentes a influir de manera decisiva en la *degradación*² de la guerra: “[...] el Estado, las guerrillas, los paramilitares y los narcotraficantes legitimaron el uso de la violencia y el éxodo de la población como formas de resolución de conflictos, haciendo la guerra más intensa y más sucia” (CNMH 2015, 63).

Esta realidad se ve reflejada, en El Carmen de Viboral, en las desapariciones de personas en La Esperanza en 1996, una vereda³ que atraviesa la autopista Medellín Bogotá, perpetrada por paramilitares del bloque Magdalena Medio; es el momento en que se da el exterminio sistemático a militantes de partidos opositores al gobierno, como el caso de Antonio Martínez en 1989⁴, o asesinatos a líderes y lideresas de comunidades indígenas, campesinas, colectivos, dirigentes sindicales, lo que lamentablemente continúa hasta el presente⁵. Es como si, en medio de una guerra llena de bandos que se disputan el poder político y económico, se estuvieran reprimiendo todo tipo de iniciativas que presentaran una alternativa diferente al miedo, a la muerte.

Es el periodo donde las guerrillas pierden su norte ideológico debido al recrudecimiento de políticas contrainsurgentes y a las asociaciones entre paramilitares y Fuerzas Armadas; dirigiendo su lucha política contra la población civil, se hace notorio el aumentando de los secuestros y las extorsiones; se registra un hostigamiento severo a

² Como inciso, vale preguntarse si la guerra tiene grados de degradación.

³ Se trata de una subdivisión territorial en Colombia, sobre la que se agrupa una comunidad rural dispersa o un pequeño centro poblado, de vocación agraria, alrededor de los caminos que conectan con otros municipios.

⁴ Alberto Martínez Moreno fue un líder sindical carmelitano asesinado el 4 de enero de 1989, este suceso se da en el marco del genocidio a la Unión Patriótica UP, partido político que había surgido a partir de las negociaciones de paz entre el Partido Comunista Colombiano y las FARC- EP con el gobierno del entonces presidente Belisario Betancur. Es uno de los crímenes de estado más atroces de la historia colombiana, que dejó dos candidatos presidenciales, diferentes congresistas, diputados, personeros municipales, concejales, líderes comunitarios, sindicales, artistas... asesinados, cifra que asciende a 6000 (Ramírez 2020).

⁵ La mayoría de los asesinatos a defensores de derechos humanos, ambientales y comunitarios se han dado en Colombia, y normalmente pertenecen a comunidades afro, indígenas y campesinas (Uno 2024, 11:30).

las autoridades locales, e inician el apoyo y posicionamiento de fuerzas políticas de izquierda (CNMH, 2015). Los paramilitares, que en su origen eran defensores de concentraciones de tierra de empresarios, ganaderos, terratenientes, pasaron a establecerse como fuerzas al servicio de los narcotraficantes y del Estado, al convertirse en un brazo de apoyo a las Fuerzas Armadas en la guerra contrainsurgente. Esta convulsión social llevó a una *degeneración* del conflicto armado interno; al usar la población civil como objetivo militar, los cuerpos se volvieron portadores de la marca de la guerra: violaciones, mutilaciones; y las ciudades siguieron ampliándose tras recibir oleadas de comunidades afro, indígena y campesinas tras los desplazamientos.

En ese desolador panorama, aparece Teatro Tespys. Los diferentes documentos donde se puede encontrar una narrativa sobre el surgimiento del grupo parecen ir evolucionando de una realidad difusa, hasta una realidad social más concreta, en la medida en que se aleja el tiempo.

Así, en un plegable sin fecha, en el archivo de Tespys, aparece una leyenda que narra el origen de este grupo de teatro. El plegable es a propósito de una de las primeras obras llamada *Fantasmas tristes* y es una dramaturgia del fundador y actual director del grupo de teatro, Carlos Mario Betancur o Kamber (como lo seguiré nombrando). Allí se lee:

Nació una noche estrellada en un abril diferente y lleno de expresiones y cuerpos enmascarados... Empezó, como empiezaun (sic) arco iris a dibujarse en el espacio; así como lentamente fluye sus colores, esa noche empezó a fluir voces y rostros dejando ver sus palabras y sus gestos para luego convertirse en Teatro...

Era 1988...

Ahora ese Teatro es nuestro Lenguaje y nuestra vida en el hermoso universo del Arte. (Programa de mano fantasmas tristes s. f., 2)

El folio es uno de los primeros documentos en donde se puede encontrar una idea del surgimiento del grupo y llama profundamente la atención ese origen un tanto mitológico en el que los colores empiezan a tomar una dimensión material y concretarse en rostros, palabras y gestos, lenguaje del teatro. Reclamando para sí un origen en un universo concreto como el del arte, al que se vinculan, suplen la falta de historicidad propia de los primeros años de las iniciativas. Otro aspecto interesante es que en el folio se lee una voluntad de saber que están abriendo un camino nuevo en el arte: “Existen caminos aún, por ello nuestros pasos siguen en pie para que las huellas sean también camino... Ser teatro significa para Tespys, ser arco iris en las miradas del mundo, Ser huella y voces en el alma...” (Programa de mano Fantasmas tristes, sf, 2). Esos caminos

pueden ser alternativas frente al contexto social que se vivía en la época, y la necesidad de llenar de colores una realidad que apelara directamente el alma de las personas. La fecha del folio es incierta, pero debe ser de los primeros años del grupo⁶. Particularmente, alguien con la voluntad de guardar la memoria, realizó unos retoques con lapicero en algunos lugares y puso los apellidos de los actores y actrices que hacía parte del elenco de la obra.

Por último, este programa de mano hace una descripción de la obra y cierra así: “Son muchachos-futuro porque ha delineado su horizonte con el lápiz del arte... Hay que apoyarlos porque son Teatro, son Futuro” (3). La narrativa del programa de mano es bien interesante, porque presenta el origen del grupo, establece las obras creadas, hace una sinopsis de *Fantasmas tristes* y del elenco; y se proyecta en un futuro apelando al apoyo de quien especta. Hay en ese programa de mano una voluntad fuerte por la continuidad de ese camino elegido entre el arte y la cultura.

Por otra parte, ya a los 30 años de camino recorrido, aparece el libro *Noble Altanería* en 2017 y allí un texto que lleva por título “Resistencia jovial”, en este nos encontramos una idea fundacional del grupo más clara, el texto hace un recorrido por el que hacer del grupo y rescata el ímpetu y la rebeldía de la primera juventud en medio de una anquilosada cultura local:

Teníamos toda la alegre rebeldía de la primera juventud a flor de piel; ese ímpetu se revistió de búsquedas en las formas del arte y en discursos libertarios. Territorios aptos para el grito o la espada. Soñábamos, fabulábamos para combatir la realidad, donde no había lugar para impetuosos. Eran los años ochenta [...] años convulsos en el país y en la comarca... jubilosa adolescencia que incomoda a todo el mundo y que empuja a buscar alternativas para estar donde no se puede estar. (Kamber 2017, 9)

En esta cita el contexto ya es más claro, la prosa más depurada, el discurso está más enraizado en el contexto social y deja de lado ese origen mitológico de los primeros años. Quiero hacer notar que aquí ya hay una postura artística frente a un panorama político y social indigesto: discursos de libertad en el teatro, lugar para “soñar y combatir la realidad” (Kamber 2017). En este sentido, se hace visible el compromiso del artista con su realidad social, característica innata al teatro independiente colombiano,

⁶ Posiblemente el plegable sea anterior a 1993 ya que en el mismo se enuncia las obras que ha creado el grupo: “Nuestras expresiones han sido: De Carne y Hueso. Sin voz. Los hijos de la noche. Un muerto es un negocio. Lágrimas de cerveza. Cadena perpetua. Sonidos. Fantasmas tristes.” (*Programa de mano fantasmas tristes*, sf, 2) y en la programación del I Festival de Teatro El Carmen de Viboral, aparecen en cartelera dos obras de Tespys: *Cuerpos y Espectros*, (*Programación I Festival de Teatro El Carmen de Viboral* 1993; 3) que no están en el programa de mano de *Fantasmas Tristes*.

que surgió en la década de los 60 y ayudó a la renovación del teatro, en el movimiento o periodo conocido como el Nuevo Teatro Latinoamericano. El arte se vuelve una herramienta para las discusiones sobre la cultura en nuestro país. Tespys es un grupo que asiste niño, a ese movimiento de renovación; dando sus primeros tumbos, entra a un escenario en el cual se estaban estableciendo redes de diálogo en toda la escena del teatro independiente latinoamericano. Esos primeros años de búsqueda propia, de iniciativa cultural, de renovación local y apertura regional permitieron que El Carmen de Viboral empezara a posicionarse, poco a poco, como un territorio en el que la cultura artística jugaría un papel clave en la rehabilitación de la sociedad, fue una gesta importantísima en la que hoy se ven sus frutos.

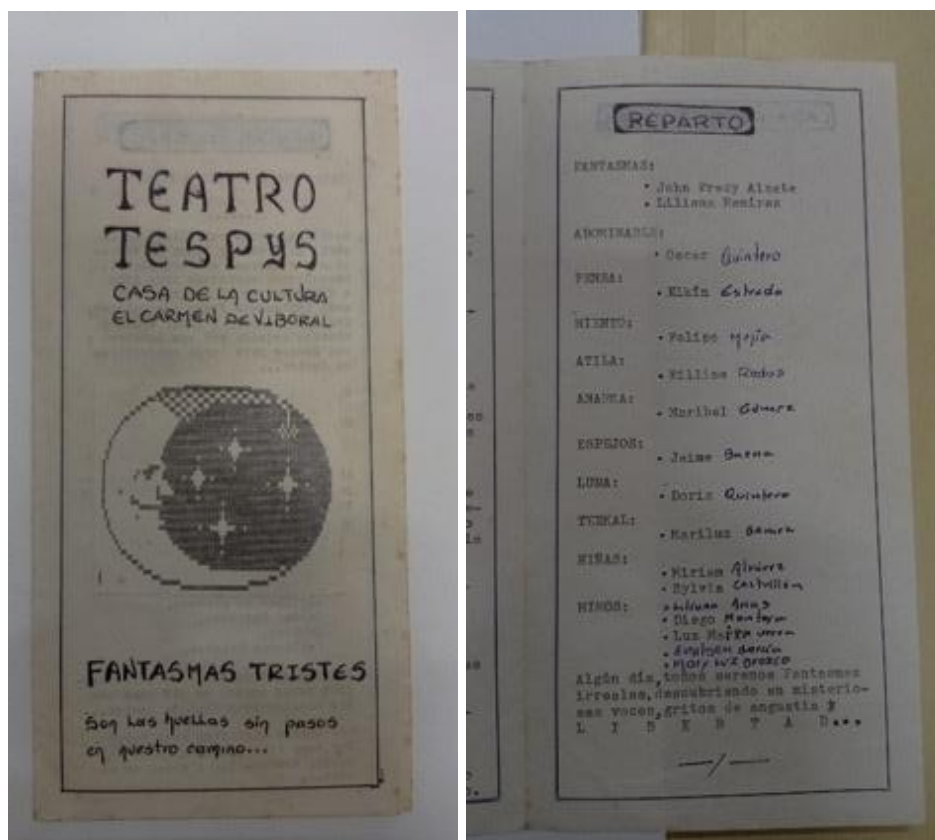


Figura 1. Programa de mano Fantasmas tristes
Fuente: Archivo de Teatro Tespys (s. f.)

Esta emergencia del arte en un país con semejante realidad social, da claridad a la posición del teatro independiente en Colombia y a las palabras de Carlos José Reyes en el segundo tomo de *Teatro y violencia en dos siglos de historia colombiana*: “Somos responsables de la violencia no tanto porque seamos su causa, sino porque no actuamos para contenerla o erradicarla. Este es el compromiso profundo que una sociedad

participativa exige de los ciudadanos que la componen: no podemos quedarnos cruzados de brazos mientras todo se derrumba a nuestro alrededor” (Reyes, 2016, 47-48).

2. 1993: Un Gesto Noble para la cultura

En este marco general, los primeros años de Teatro Tespys estuvieron orientados a darle un nuevo aliento a la cultura del municipio, en la cual había otras personas, colectivos y grupos clave en el panorama:

Ya el pueblo sabía que un nuevo grupo teatral se unía a esa renovación del movimiento artístico que en los años ochenta empezó a hacer mella en la cultura local anquilosada; con entusiasmo nos unimos a esas iniciativas que se estaban haciendo sentir: grupo de danza Proyección Folclórica, Tierra de los Andes de música andina, Umbral Teatro, músicos alternativos, poetas, pintores, grupos juveniles, primeros eventos de rock e intervenciones artísticas en la calle. (Kamber 2017, 10)

Este movimiento desemboca en la creación de La Casa de la Cultura Sixto Arango Gallo, por el acuerdo municipal 022 del 8 de enero de 1989, en el edificio que antes era La Normal Santa Teresa, un colegio administrado por las hermanas franciscanas desde 1941 y cedido por un precio menor a su valor real, bajo el precepto de que este fue creado por un esfuerzo comunitario y debía beneficiar a toda la municipalidad⁷ (Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral, 2023).

En esa época nace *Savia*, un grupo cultural que se consolida como literario, pero que congregaba la pintura, el mural comunitario, la fotografía y otras actividades culturales y críticas: “para despertar otras sensibilidades diferentes a las que suscitaban la Iglesia y toda la godarria carmelitana” (Villa 2025, párr. 4). Es esa cultura mentecata, ignorante, represiva de la otredad y violenta la que se estaba renovando en la década de los 90 en El Carmen de Viboral por estos grupos que consolidan lo que puede considerarse como un *movimiento* cultural que ofrecía una alternativa a la violencia.

El grupo Savia era liderado por el poeta Javier Naranjo, otro de los personajes clave en esta gesta; es en el seno de este grupo artístico y el de Tespys, en que nace el actual Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble, Edwin Villa en una maravillosa crónica titulada *Savia o el nacimiento de la cultura* narra este suceso fundamental:

⁷ Un excelente texto de investigación sobre los cambios que ha atravesado este inmueble y su valor en la cultura carmelitana es *Jardín de memorias*, realizado por el grupo Vigías de Patrimonio de El Carmen de Viboral 2024.

Era 1993. Un año clave para la historia cultural de El Carmen. A fuerza de caer en lugares comunes, podría decirse que fue el año que dividió la historia del pueblo en dos. El Carmen es reconocido por dos cosas: por su labor ceramista y por su festival de teatro. Pues bien, fue en ese año cuando Kamber junto con el apoyo de quienes hacían parte de Tespys, entre ellos Freddy, y también de algunos integrantes de Savia, crea el Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble, un festival que no solo atrajo a los amantes del teatro, sino que contribuyó a modificar las dinámicas socioculturales del pueblo. (Villa 2025, párr. 6)

A partir de ese momento, como lo señala Villa, se gesta algo fundamental para la posterior identidad cultural carmelitana. Se trastoca la mentalidad cerrada y pacata, altamente conservadora de los habitantes del municipio, y el signo múltiple de la máscara, empieza a dar cabida a las variadas expresiones artísticas del municipio, surge el I^{er} Festival de Teatro de El Carmen de Viboral, un festival modesto si se compara con lo que hoy es El Gesto Noble, sin embargo, este era el resultado directo del trabajo de teatro Tespys realizado en sus seminarios o talleres de teatro en diferentes veredas cercanas al casco urbano, con la idea de descentralizar los primeros y prontamente inmensos esfuerzos por encontrar una expresión artística que congregara a los habitantes de este pueblo; igualmente, todo este movimiento no fue tarea única de Tespys, muchas personas se unieron a esa iniciativa, desde la música, desde la literatura, desde la fotografía y la pintura, era la muestra de una trabajo que ya había logrado conseguir una Casa de la Cultura y ahora coronaba un primer festival de teatro hecho a puro pulso, sin financiación estatal y apenas unos cuantos patrocinadores con sus respectivos lugares en la publicación.

A grandes rasgos El primer Festival de Teatro El Carmen de Viboral, realizado entre el 28 de noviembre y el 5 de diciembre de 1993 contó con seis grupos. El grupo Margirreales, de la ciudad de Medellín, fue invitado para la comparsa inaugural, y los otros cuatro grupos eran de las zonas rurales cercanas al casco urbano. Era una primera muestra, a nivel local, del movimiento cultural que se estaba dando en los salones, corredores y encuentros de las personas que estaban alrededor de La Casa de la Cultura, adscritos a Savia, a Tespys o a todo este movimiento que dio los pasos fundamentales para la consolidación de la identidad cultural actual del municipio. Kamber, doce años después, escribirá sobre ese acontecimiento:

Era el primer intento de despertar de ese complejo letargo cultural en el que El Carmen de Viboral estaba abstraído. Ese hecho se vislumbró en la promoción del plegable de ese año: “Pasaron muchos años y las máscaras del Teatro permanecieron dormidas, en el vientre desarmonioso de los rostros de aquel pueblo, con la piel fría, de amasar el blanco barro de sus cerámicas ancestrales. (Betancur 2005, 5)

Es de notar que en el plegable se enuncia una de las identidades más notorias del municipio y a la que se le debe el mayor reconocimiento a nivel mundial, se trata de la vocación ceramista de El Carmen, sin embargo, para esa época estaba decaendo la producción local debido a la apertura económica que impulsaron las políticas neoliberales del gobierno, y la industria ceramista iba en declive, casi en la ruina para una época en la cual gran parte de la economía del municipio, y durante todo el siglo XX, dependió de esa actividad.

3. 1996: Luz en medio de la violencia

Dos años después de su primera aparición, el festival tuvo su segunda edición. Entre 1994 y 1995 no hubo un apoyo económico para su realización. Evidentemente el alcance de las políticas culturales se limitaba a los centros urbanos. De todas formas, no hay que perder de vista que la consolidación que estaba teniendo el movimiento teatral en todo el país respondía, sobre todo a los centros urbanos como Bogotá, Medellín y Cali, donde se articulaban los trabajos en red y los logros significativos que se iban obteniendo en términos de políticas culturales y artísticas; en este sentido, la condición periférica del municipio era notoria y aparentemente esa realidad le excluía de estas discusiones en términos de políticas culturales.

Sin embargo, en la comarca pequeña, el hervor cultural estaba vivo. El año de 1996, en mi opinión, representa uno de los más decisivos para la historia municipal. Llama la atención que, para esa época en Colombia, sobre todo en el Oriente de Antioquia, el conflicto armado se volvía un epicentro de la violencia, de la *degeneración y/o degradación* de la guerra, que provocó la desintegración social de gran parte de las comunidades campesinas, indígenas y afro de las zonas rurales y de los habitantes de diferentes municipios. En términos culturales, en ese año sucedieron tres eventos principalmente: después de dos años, vuelve el Festival de Teatro de El Carmen de Viboral en su segunda edición; surge el I Carnavalito de Músicas Andinas y Latinoamericanas; y es el asesinato del personero municipal Helí Gómez, que había sido la única persona desde un cargo público en apoyar estos eventos culturales. Las razones del asesinato del personero no están vinculadas directamente por el apoyo a la cultura municipal, sin embargo, los actores del conflicto armado vieron en los movimientos sociales, artísticos, culturales, cívicos una amenaza directa al Estado, un Estado

cómplice que, en su guerra contra la insurgencia confundió o peor aún, estigmatizó estos movimientos bajo el epíteto de “guerrilleros”, “marihuaneros” y “cocaleros”, y movió su ala armada, en concordancia con los grupos paramilitares, para la radical desaparición de la población señalada.

El surgimiento del I Carnavalito de Música Andina y Latinoamericana se gestó en los corredores de la Casa de la Cultura y Teatro Tespys tuvo mucho de protagonista para la concepción y consolidación de este evento que cuenta con mucho favoritismo en nuestro municipio y ya hace parte de su genética cultural.

En una reciente y juiciosa investigación antropológica, *La música andina como fenómeno cultural en El Carmen de Viboral* (2025) la autora Sara Quintero reconstruye, a partir de archivos, entrevistas y cruce de datos, cómo surge el Carnavalito. Allí muestra que diferentes participantes de Teatro Tespys, determinantes hoy para la música andina en el municipio y en la región, en su momento tuvieron su primer acercamiento a este tipo de música en el grupo de teatro (Quintero 2025). Si bien el origen, o la llegada de la música andina a El Carmen no es por Tespys y se remonta a la década de los años ochenta, la consolidación de este movimiento tiene un antecedente claro en la obra de teatro Amerikua Libre, hecha para conmemorar los 500 años del inicio de la invasión al continente, en 1992: “Algunos interlocutores incluso consideran que Amerikua Libre fue central para la conformación de grupos de música andina en el municipio, los cuales eran integrados por los mismos actores y actrices que se habían gestado en el vientre de Teatro Tespys (Quintero 2025, 6)”. A partir de ese momento inicia un auge de esta música en las calles del pueblo: zanqueros con flautas improvisadas, imitando lo que escuchaban en los casetes y explorando hasta el cansancio, llenando de vientos delgados y sonoros un territorio asediado por el estallido de las ametralladoras, las pistolas y más adelante las bombas. Esto devino en el I Carnavalito de Músicas Andinas y Latinoamericanas el 12 de octubre de 1996 (Quintero 2025).

Ese mismo año, en noviembre se realiza el II Festival de Teatro de El Carmen. Al igual que en la primera versión, los grupos que presentaron sus obras fueron locales y de diferentes veredas. De la programación de ese año quiero resaltar solo una cosa, y es que en la parte inferior del plegable aparece un cuadro cortesía de la personería municipal. Se trata de una cita de Voltaire y es del Tratado sobre la tolerancia. La cita es significativa en tanto el contexto del municipio:

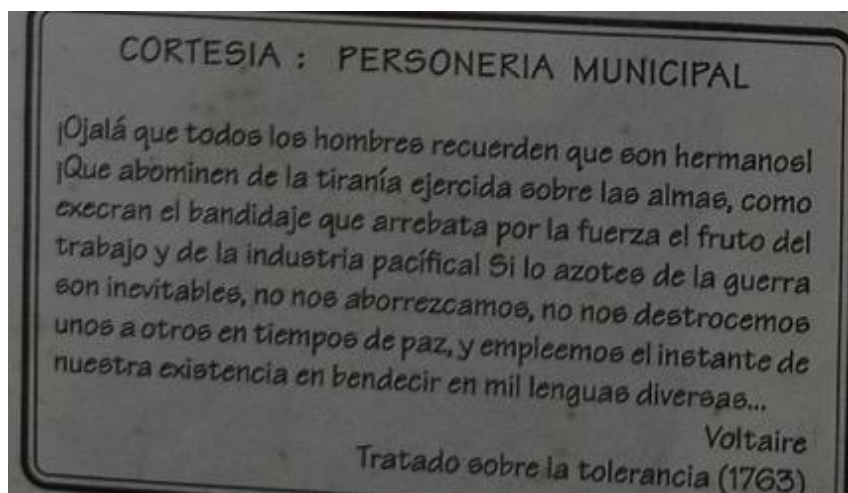


Figura 2. Programación II Festival de Teatro

Fuente: Archivo de teatro Tespys (1996)

Unos meses antes el pueblo estaba asediado por la violencia, de hecho, desde 1989 se presentaron muestras de que el conflicto armado estaba escalonando en El Carmen de Viboral, sin embargo, es el 1996 en que la *degeneración* bélica es muy notoria pues ya había indicios de que el mismo ejército estaba cometiendo violaciones de los derechos humanos a comunidades campesinas. Diferentes denuncias, provenientes de veredas tanto cercanas como lejanas al casco urbano: La Chapa, La Florida, La Honda, La Esperanza, Santa Rita, Vallejuelito, Chaverras, llenan los archivos de la personería municipal. El Carmen de Viboral es un municipio muy grande, de una superficie de 448 km² (Iner 1993, 17), para llegar a algunas de sus veredas el trayecto puede llegar a demorar seis a ocho horas por caminos de herradura, después de un recorrido en carro de otras cuatro horas. Esta particularidad permitió que diferentes grupos guerrilleros en un principio, y después paramilitares, se instalaran en diferentes veredas donde la presencia del Estado ha sido nula y el auge del narcotráfico notorio.

El patrimonio natural de esta región, que comunica diferentes municipios del Oriente de Antioquia con una cadena montañosa de diferenciados pisos térmicos, permite gran variedad de cosechas, y una opulencia de fuentes hídricas que van a dar a los ríos Magdalena y Cauca -los dos que atraviesan el país- lo hacen un lugar privilegiado como despensa agrícola, como zona protegida y lamentablemente como punto estratégico para el asentamiento de grupos contra ley. Esta despampanante naturaleza volvió aquella zona como ideal para la instalación de megaproyectos, una de las primeras causas del desplazamiento forzado.

Además, a partir de la creación de la autopista Medellín-Bogotá, que pasa cerca de una de las veredas lejanas y es puerta de entrada a ese territorio selvático, propicio para el ocultamiento de grupos armados, de siembra de coca y de campamentos, ayudaron a que el conflicto armado tuviera su epicentro en el Oriente de Antioquia.

Aquí es donde destaca la figura de Helí Gómez como personero municipal, pues es él quien, a partir de las denuncias que le llegan por parte de los campesinos, empieza a visibilizar la *degradación* del conflicto armado y a notar que el ejército es actor importante de estas vejaciones. La justificación era simple, prácticamente todo el territorio municipal había sido declarado como zona guerrillera y en virtud de esta estigmatización gracias al auge de la guerra contrainsurgente, tanto campesinos como líderes comunitarios se volvieron blancos militares así no tuvieran nada qué ver con las guerrillas. Varias veredas del municipio fueron abandonadas absolutamente, siendo los casos de La Honda, La Esperanza y Santa Rita los más paradigmáticos:

Helí Gómez había iniciado varias investigaciones contra agentes estatales del ejército, ya antes habíamos mencionado la carta que le escribió a la Procuraduría General de la Nación sobre las amenazas de un agente del ejército por las denuncias públicas que se encontraba haciendo, las cuales señalaban los vínculos de las Fuerzas Armadas colombianas con las AUC en el territorio de El Carmen de Viboral. Las acciones que Helí Gómez realizó desde el primer día de su ejercicio como personero lo convirtieron en un blanco predilecto del paramilitarismo. Una de las primeras cosas en que se entrometió demasiado fue en la llegada de la contraguerrilla a la vereda La Florida por una investigación que desató posteriormente, no hay que olvidar que él mismo visitó las casas de las familias que habían sido asaltadas y visitadas por los grupos. Tal vez fue en ese momento –julio de 1995– cuando comienzan sus primeras sospechas de los vínculos entre Fuerzas Armadas colombianas y grupos paramilitares en las violaciones de derechos humanos. (Ramírez 2020, 84)

Es demasiado fácil notar que una persona como Helí Gómez veía en la cultura artística del municipio una alternativa a la violencia que él mismo estaba denunciado.

Es difícil creer -como carmelitano que soy- que la guerra fue tan devastadora en este municipio, veo sus calles y sus montes, recreo en la memoria caminos ya andados y conocidos e imagino los gritos, el temor, los pasos amenazantes y las huidas. La cita anterior, que extraigo de la tesis de grado *Verde y ocre: montañas Historia del conflicto armado en El Carmen de Viboral 1989-2003*⁸ realizada en el 2020, ejemplifica de manera muy contundente por qué en Colombia ha sido tan difícil que las iniciativas sociales logren mantenerse en el tiempo. Esa tesis, que es un prontuario del conflicto

⁸ Este trabajo profundiza sobre la historia del conflicto armado en El Carmen de Viboral, los antecedentes, las denuncias y los testimonios de las víctimas en el territorio.

armado en el municipio es absolutamente desgarradora, pues se mueve entre el testimonio, la investigación y la reflexión, es una guía para entender los hechos que más marcaron la historia del municipio en la época en que fu asediado por la violencia. Tenía noticia del conflicto armado en este territorio, pero no conocía la dimensión escalofriante que este había adquirido. *Degeneración* y *degradación* son dos adjetivos bastante contundentes como para recaer sobre algo que de por sí ya es oscuro e indignante, como la guerra. Y, sin embargo, están lejos de constituir un pleonismo para lo que el conflicto armado ha significado o ha costado a Colombia. En este punto y momento de la reflexión me pregunto, cómo es que aún los líderes culturales de aquella época sigan con vida y que incluso hayan logrado consolidar un ecosistema cultural tan fuerte. En este sentido, faltan todavía investigaciones que permitan esclarecer las marcas del conflicto armado en El Carmen de Viboral, pues la memoria histórica municipal carece de información completa sobre diferentes sucesos en el marco de este fenómeno, y también sobre cómo la cultura artística, ha ayudado a transformar un pueblo señalado de guerrillero, en un pueblo con amplio despliegue cultural, que cuenta con variados festivales de música, de danza, de teatro, de filosofía, del libro, de las artes.

Pocos días después de la realización del segundo festival de teatro, ocurrió un suceso tristísimo para la cultura local y la política municipal:

El único que creyó en nosotros en el segundo festival fue el personero y esa misma semana lo asesinaron... mire que no hay patrocinadores... la personería municipal fue la que nos dio el dinerito, el poquito que logramos conseguir... Y este [Festival] era justamente sobre la tolerancia, se acaba el festival el 23 y a él lo matan el 26, cuando estábamos haciendo la evaluación del festival... y él estaba invitado a la reunión para agradecerle y nosotros salimos de la reunión... me encontré con él y cuando lo saludé, caminó unos pasos y lo mataron. (Kamber 2025, entrevista personal, 32:06)

Definitivamente el paramilitarismo⁹ es enemigo del arte, de la cohesión comunitaria, solo los patrocinadores de la muerte pueden ser adversos a los intereses de

⁹ En Colombia el paramilitarismo hace referencia a los grupos armados ilegales que han generado entramados afines a cierto modelo de Estado totalizante, que ayudan y suplen las labores de la policía y la fuerza militar de manera ilegal. Como es un fenómeno histórico, ha tenido diferentes variaciones desde su origen en el siglo XIX, pero que esencialmente se caracteriza por la defensa, el mantenimiento y la ampliación de las grandes acumulaciones de tierras, pasando sobre los derechos humanos. En la segunda mitad del siglo XX empiezan a ejercer acciones de supresión de los pensamientos de izquierda en virtud de la eliminación de la participación democrática. Se relacionan directamente con el narcotráfico y la implementación de megaproyectos en ciertas zonas habitadas por poblaciones normalmente invisibilizadas y desprotegidas por el mismo Estado y las cuales protegen la naturaleza como los campesinos, los indígenas. Las acciones del Paramilitarismo han contribuido de

vida comunitaria. No es que a Gómez lo maten por patrocinar la cultura, de hecho, como se dijo anteriormente, es sobre todo por sus denuncias sobre los vejámenes del ejército en conjunto con las AUC que lo mataron. En respuesta a este hecho lamentable, pocos días después de la realización del Gesto Noble, cada año se realiza un ritual para celebrar la vida, en conmemoración Helí Gómez (Quintero 2025).

A partir de ese momento inicia la estigmatización directa y la amenaza indirecta sobre las personas vinculadas a la Casa de la Cultura; eran señalados de *marihuaneros*, *mechudos*, *satánicos* y *guerrilleros*, operando así para el imaginario del paramilitarismo, como una amenaza para el proyecto de país que buscaban impartir. Estas estigmatizaciones desembocaron en que años después, ya para 2001 el alcalde municipal Humberto Restrepo, tuviera que interceder para proteger la vida de estas personas vinculadas a la Casa de la Cultura (Quintero 2025).

Si el motivo central de este capítulo fuera historiar el Gesto Noble, habría que detenerse profundamente en diferentes momentos bastante particulares del festival que realmente llaman la atención sobre cómo llega a ser lo que es hoy, pero a pesar de que el Gesto Noble es matriz de teatro en El Carmen, hay que pasar a vuelo de pájaro algunos eventos, para llegar a la meta final de este capítulo que es el inicio del montaje de “Los pájaros de la memoria”.

En el año de 1997 el festival se abre a la escena regional e inician los conversatorios con los directores y las directoras de los diferentes grupos que convoca, esos conversatorios -que aún se mantienen- son espacios de diálogo, educación de espectadores, creación y circulación de conocimientos sobre el teatro de gran importancia, pues allí se tocan temas subsidiarios a los contextos de montaje de obras, influencias, relevancia social, política y epistemológica del acontecimiento teatral.

En 1999 el festival llega a su cuarta versión, y con ella llegan los apoyos económicos, el año anterior no se había realizado por falta de presupuesto y por la misma descomposición social que la violencia azuzaba en el territorio. También es en ese año en que se abre a la escena internacional; se deja de llamar Festival de Teatro de El Carmen de Viboral y se le nombra El Gesto Noble¹⁰ e inicia el ciclo ininterrumpido

manera definitiva en el desplazamiento forzado, el genocidio de partidos políticos, el narcotráfico y el secuestro.

¹⁰ A propósito de cómo surge el actual nombre del festival, por demás un nombre atractivo y que genera una simpatía inmediata, un excelente material de consulta es la separata cultural del Periódico de Oriente, que fue el primer órgano de difusión del festival en el año 2005, siete años antes del surgimiento del periódico de El Gesto Noble.

año tras año en su realización, lo que es un hito importante en términos de gestión cultural porque a partir de ese momento también se logra conseguir el apoyo económico por parte de privados y públicos, para esta fiesta que ya era reclamada por la misma comunidad. En ese año asiste la naciente Red Colombiana de Teatro en Comunidad y, por así decirlo, empieza a estar en el ojo de las discusiones en el panorama del teatro nacional, como un evento por posicionar en la periferia. Vale anotar que el Festival en el transcurso de sus ediciones ha servido como plataforma para la consolidación de otras redes de teatro, como la red GATO (Grupos Amigos de Teatro de Oriente), Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad y la Red Carmelitana de Teatro CARMENTEA, que acoge los grupos de artes escénicas del mismo municipio y que tiene festival propio dada la cantidad de corporaciones de artes escénicas.

Esos *funestos* años 90, en términos del conflicto armado, consolidan entonces una actitud cultural teatral bien importante para el municipio, y la actividad de Kamber como director de Tespys y promotor cultural fue ardua, logrando insertar en el gremio nacional del teatro a este municipio asediado por la violencia y relegado por su condición de periferia, pero que se vinculó a pulso en las dinámicas del teatro nacional.

4. Llegada de Patricio Estrella

Los primeros tres lustros del nuevo milenio son importantes para efectos de esta investigación, por varias razones, la primera, en el año 2003 llega Patricio Estrella a El Carmen de Viboral con su grupo Espada de Madera, a presentar su ya clásica obra de títeres *Tío Carachos*, e inicia una serie consecutiva de puestas en escena del repertorio de Espada de Madera en las siguientes ediciones del festival. Esa actividad está documentada por las programaciones del festival desde 2003, y a partir del 2012, año en que se crea el periódico El Gesto Noble, se puede ver la recepción de los espectadores-autores de las obras de Espada de Madera como grupo y de Estrella como director.

Primero llega Patricio Estrella a El Carmen y poco después entran los fundadores de Teatro Estudio a Teatro Tespys. En términos de gestión cultural, en esos años se dan otros hitos fundamentales para las políticas culturales: “En el 2004, se agita el Plan Municipal de Cultura, estos [Teatro Tespys] sí fueron los verdaderos “actores del conflicto”, y nace [en 2005] la Sala de Teatro” (Ospina 2013, 2). En ese mismo plan municipal de cultura el Gesto Noble se vuelve política pública municipal (Kamber 2012, 2). Sorprenden los logros operados en esa época, que también ve nacer otro

festival importantísimo para la cultura carmelitana, El Viboral Rock, un espacio para el punk, el metal, el *ska*, el reggae y el rock; también el Foro de Filosofía Stoa.

En ese momento se procura garantizar un recurso público para la cultura y para el teatro que va a permitir que la mayoría de las obras más representativas de Espada de Madera pasen por El Gesto Noble: “El Quijote”, “El buscador de Ilusiones”, “El mundo es un pañuelo”, “Al pie de la campana”, “El hombre de azul”; sin lugar a dudas es uno de los grupos que más ha hecho presencia en este festival, al igual que el Matacandelas de Medellín, lo que permitió la llegada de otros grupos de teatro ecuatorianos como Contraelviento Teatro, La Mandrágora, Malayerba, Titirifué.

Patricio Estrella asistió a gran parte del crecimiento del festival y de toda la dinámica cultural que este ha ido posibilitando en términos de la consolidación del teatro en el imaginario de El Carmen, es más, él ha ayudado a la consolidación de ese imaginario, pues su actividad ha sido intermitente pero continua desde su llegada, siendo homenajeado por su labor artística en el Gesto Noble del año 2007, ha dado talleres, charlas; y más concretamente ha dirigido dos obras de teatro: “Lunático” en el repertorio de Teatro Tespys en 2014 y “Los pájaros de la memoria” con Teatro Estudio en 2024.

También a Estrella le toca ver cómo surge El Festival Carmelitano de Teatro CARMENTEA, en el 2012, un festival realizado para mostrar los trabajos de los grupos de artes escénicas del municipio, que van desde profesionales, hasta amateur, colegiales y del cual no es posible dar un número exacto de grupos que la conforman porque cada año surgen, mueren o renacen grupos. Sin embargo, es de notar la gran posibilidad que esto significa para un municipio con cerca de sesenta mil habitantes. En ese mismo año, aparece el periódico El Gesto Noble, dirigido por Wilson Escobar y Ricardo Ospina, fuente fundamental para comprender la dinámica teatral del municipio desde la perspectiva del espectador-crítico y principal fuente de información para entender la actividad de Patricio Estrella en El Carmen y del teatro en la cultura.

En el año 2014 Estrella dirige “Lunático” de Teatro Tespys. Allí los fundadores de Teatro Estudio conocen la metodología de director ecuatoriano, y se acercan a conceptos claves como *geografía* o *escena madre* -que serán ampliados en el tercer capítulo de esta investigación-, esa exploración significó el primer paso a una nueva manera de comprender la creación escénica que influyó de manera directa en los posteriores fundadores de Teatro Estudio.

Ya para el año 2019 surge Teatro Estudio, grupo al cual me vinculo seis meses después de su creación y con el que, en el año 2024, iniciamos el montaje de “Los pájaros de la memoria” bajo la dirección de Patricio Estrella. Este tema será ampliado en el siguiente capítulo que tratará sobre el problema de la gestión cultural y cómo las corporaciones teatrales logran crear estrategias para sobrevivir en el contexto del neoliberalismo en Latinoamérica, donde las actividades artísticas son precarizadas.

Capítulo segundo

La relación entre gestión y creación

Este capítulo se centra en describir la naturaleza organizativa de la corporación Teatro Estudio, la cual ha contado con un éxito exponencial desde el momento de su creación; además se aborda el tema de la financiación de los grupos de teatro independientes, donde subyace la pregunta por cómo se logran financiar los grupos de teatro en el contexto de precarización de las políticas de neoliberalización¹¹ y la debilidad de políticas culturales, tomando como caso paradigmático en El Carmen de Viboral dicha corporación. Por último, se profundiza en el proceso de gestión de la obra “Los pájaros de la memoria”, planteando una reflexión sobre la relación entre economía y creatividad.

Si bien, en el capítulo anterior profundicé sobre el contexto histórico que ha permitido que el teatro se posicione en la idea de cultura en El Carmen de Viboral, de lejos esto quiere decir que este municipio sea un lugar privilegiado para el arte, más bien, la gran odisea de la cultura ha significado una lucha constante en un contexto en el cual el país atravesó un proceso con características complejas:

Entre estas se encuentran el surgimiento y la transformación de movimientos sociales en la década de 1990; la constitucionalización de la diversidad en un momento neoliberalización del Estado y multiculturalismo global; la transformación de las relaciones Estado-sociedad civil; la redefinición de circuitos de creación, producción y distribución de las artes, sobre todo populares, y la globalización de mercados. Como en la generalidad de los casos, nuevos marcos normativos e institucionales posibilitan la gestión cultural en Colombia: la Constitución de 1991, la Ley General de Cultura de 1997 y la creación del Ministerio de Cultura en 1991 —llamado Ministerio de la Paz— como el ente estatal máximo encargado de la política cultural nacional. (De la Vega 2024, 61)

Es decir, el teatro en El Carmen de Viboral, empieza a tomar fuerza en medio de un contexto de cambio en toda Latinoamérica, específicamente en Colombia, en un proceso de neoliberalización iniciado en la década del 90 que trajo consigo unas

¹¹ La neoliberalización se puede entender como el proceso bajo el cual se adoptan políticas económicas de privatización de las empresas y los servicios suministrados por el Estado; la libertad en el mercado, la reducción de la regularización transaccional económica y el libre comercio (De la Vega, 2024). En el ámbito cultural se puede entender como la acción en la cual el Estado se desliga de la obligación de garantizar el acceso a la cultura y las artes dejándolo en su mayoría en manos de entidades privadas.

necesidades concretas: una mercantilización y privatización de un bien público como la cultura y que obligó a los agentes, promotores, militantes de la cultura en el municipio a buscar alternativas para dedicarse a un oficio concebido como expresión de resistencia, de resignificación social, de identidad y afirmación de la subjetividad propia, y a la par poder vivir de su actividad cultural.

Esto lleva a que, aproximadamente en el segundo lustro de este milenio, la gestión cultural, que antes era practicada por militantes, activistas, actores sociales, promotores y asociados a la, entonces naciente Casa de la Cultura, empiece a ser concebida y ejercida como una profesión. Es necesario anotar que el año 2006 se oferta el Pregrado en Gestión Cultural en la sede Oriente de la Universidad de Antioquia (Sepúlveda y Gutiérrez 2025), ubicada en El Carmen de Viboral, lo que le da un giro de tecnificación a un oficio que antes era practicado de manera más orgánica. Un punto de vista interesante a tener en cuenta es que en medio de esta lógica de neoliberalización, hay una estigmatización presente aún en quienes quieren o aspiran a vivir del arte, pues como señala Verónica Marín (2025): “Vivir del arte en un contexto como el nuestro tiene ciertas implicaciones sociales y familiares, pues no es lo mismo decir que se vive de la cultura a que se vive de la ingeniería química” (Entrevista personal, 1:50).

Naturalmente, esta estigmatización es reforzada por la precarización a la que es sometido el presupuesto nacional de cultura en Colombia, el cual históricamente sigue representando un porcentaje mínimo del gasto nacional, debido entre otras cosas: a la consideración de que la cultura es concebida como un lujo; el poco respaldo político y baja presión social; la falta de claridad de los indicadores de su impacto en la sociedad dada su naturaleza poco cuantificable en términos de beneficios; y los diferentes sectores que engloban este ministerio que cobijan tanto teatro, saberes ancestrales, patrimonio, bibliotecas, entre otros (Álvarez 2025).

Creadas esas necesidades y bajo ese panorama, es preciso preguntarse cómo se logran financiar los grupos de teatro independientes, una pregunta que de seguro tiene tantas respuestas como grupos de teatro, ya que todas logran desarrollar diferentes estrategias, según sus necesidades, contextos, proyectos e intereses. Sin embargo, en El Carmen de Viboral, de manera genérica, las principales fuentes de financiación responden a convocatorias públicas, ya sean nacionales, gubernamentales o municipales; y las convocatorias de entidades privadas, bancarias o de las ONG. Otro foco de financiación, no tan tenido en cuenta, pero visible, es el tiempo de trabajo dedicado al grupo, que es sacrificado del descanso o del invertido en la subsistencia;

también la boletería es uno de los factores de ingreso, la venta de funciones en otros espacios y festivales, y en muy pocos casos, las alianzas con empresas privadas; pero son las convocatorias las que permiten mejor captación de recursos, lo que hace que la economía artística sea una economía débil y de mucha fragilidad, y que nazcan muchos grupos de teatro en el territorio pero que no se puedan mantener en el tiempo.

1. Gestión cultural en Teatro Estudio

El funcionamiento organizativo de Teatro Estudio, desde un comienzo, ha respondido a las necesidades del contexto. Si bien, en un principio, al momento del surgimiento del grupo¹², los integrantes no querían constituirse legalmente, la necesidad surgió pocos meses después al notar que las corporaciones pueden acceder a ciertas convocatorias o pueden administrar recursos destinados a cultura; además, estaba el convencimiento de que se podía vivir dignamente del arte, y este ha sido uno de los criterios y convicciones más fuertes en Teatro Estudio. Otro factor que permitía la constitución legal era la exigencia del orden interno para la correcta marcha de la corporación naciente. Santiago Montoya (2025) habla sobre el proceso y las ventajas de la constitución jurídica de una corporación, tomo un extracto amplio dada la importancia de la experiencia:

En un principio no teníamos mucha idea del tema empresarial en términos culturales hablando y tampoco sabíamos lo que se nos venía pierna arriba... Nosotros empezamos a irnos yendo en la medida en que las necesidades iban surgiendo, entonces una cosa llevaba a la otra, el tener un espacio, el ser corporación... Empieza a haber una legislación, empiezan a haber unas exigencias... Hasta el día de hoy hemos tratado de ir solventando esas exigencias para poder poner a la corporación en escenarios que le permitan acceder a otras oportunidades que sabemos que sin ser personas jurídicas no podríamos tener... Y la normatividad está hecha, digamos que, de una manera que posibilita ciertos beneficios, pero creo que inicialmente nos sirvió para nosotros mismos organizarnos, ¿qué era lo que queríamos? ¿hacia dónde queríamos tender? y ¿qué partido le podíamos sacar al hecho de tener una corporación? y obviamente pues en el hecho de poder participar en convocatorias públicas, hay mayor beneficio para las corporaciones jurídicas, para las personas jurídicas que para las personas naturales; de hecho, hay convocatorias que no admiten personas naturales, como también hay otras que no admiten personas jurídicas, pero digamos que como nosotros nos veíamos,

¹² Teatro Estudio se fundó el 5 de enero de 2019, sus integrantes Santiago Montoya, Elkin García y Carlos Soto, salieron de Teatro Tespys después de cerca de 15 años de trabajo conjunto en dicho grupo de teatro. La convicción inicial era clara: hacer teatro en cualquier lugar que se los permitiera, pues era lo que habían aprendido a hacer conjuntamente y querían explorar nuevas maneras de la creación, pero esta vez por su propia cuenta, esto los llevó a obtener el título de Licenciados en Artes Escénicas en el año 2023, en la Universidad de Antioquia, después de cuatro años de trabajo en Teatro Estudio.

analizábamos que eran más los beneficios que podíamos obtener siendo personería jurídica y estableciéndonos también bajo la figura de persona jurídica como corporación, con unos lineamientos que también nos exigieran a nosotros, no solo creativamente sino que nos exigieran administrativamente, que sabemos que eso requiere cierto orden, cierto rigor que quizás nosotros no teníamos, pero que dijimos: queremos ponernos ese rigor... el rigor de que esto sea una empresa, de que genere un recurso que dé para pagar a las personas que trabajan acá, que sea posible pagarles una Seguridad Social, pues, como unas especies de prestaciones que no nos pongan en una situación tan vulnerable como en la que hemos estado siempre, o sea sino un sueldo, sin una seguridad, sin un pago de pensión... Entonces digamos que hemos ido como peleando también eso, y haciéndonos a nosotros mismos la exigencia. (Montoya 2025, entrevista personal, 10:09)

Montoya señala diferentes temas bastante importantes y que, en mi opinión, son las claves para que Teatro Estudio haya tenido un crecimiento corporativo y un éxito artístico en El Carmen de Viboral. Por un lado, esa noción de salir de la precarización a la cual son sometidas las personas que se dedican al arte de manera independiente, pone de manifiesto la necesidad de hacer resistencia a un contexto adverso, en el cual los valores se miden a partir de las relaciones monetarias y el estatus social está directamente relacionado con el poder adquisitivo. Uno de los peligros latentes en la idea de empresa cultural, es vender el trabajo artístico, olvidando principios ideológicos, por subvención económica, por ejemplo, hacer proselitismo político para partidos que no representan los mismos intereses, o realizar trabajos con fines que van en contra o en detrimentos del trabajo artísticos; son riesgos y preguntas a los cuales todos estamos expuestos en determinados momentos de la profesión, más cuando nos dedicamos a un oficio tan frágil y expuesto en el mercado.

Frente a este problema, y a otro de índole similar, Montoya señala que encuentra una posible solución en el fortalecimiento organizacional, en delimitar los intereses y alcances del grupo o corporación: ¿cuáles son los fines, proyectos y procesos que el grupo está dispuesta a asumir?

La claridad organizativa, uno de los pilares más importantes en Teatro Estudio, permite la correcta marcha y orienta el desarrollo de la corporación. Por ello mismo, las líneas estratégicas fueron decididas al momento de la constitución jurídica, estas permitieron establecer con mayor claridad qué es lo que quiere hacer Teatro Estudio, delimitar sus funciones y profundizar en ellas, así se decidió tempranamente que la investigación, la creación, la proyección/circulación y la formación, eran las actividades principales del grupo, ya que es necesario formar una identidad para proyectarse en el futuro. A cada una de estas líneas se adscriben proyectos y procesos.

En la línea de *investigación* hay una fuerte apuesta por la documentación en el paso a paso del montaje, es decir, cada vez que se inicia la creación de una obra, se debaten temas de interés y según el método (ya sea una dramaturgia escrita previamente o una que se va construyendo en los ensayos) se profundizan los temas y problemas desde las implicaciones literarias, filosóficas, políticas, sociales e históricas que la dramaturgia ahonda. En esta línea se sigue una premisa de uno de los fundadores de La Candelaria, Santiago García: “La investigación tiene que tener una prioridad en el proceso de creación artística de lo contrario, jamás vamos a tener de verdad un arte nuestro, profundo, propio, colombiano, transformador” (Santiago García 2006, 74). Esta línea es transversal a la creación y aparece en todos los momentos del montaje, pues consuetudinariamente se usan textos literarios, poéticos, archivo audiovisual como películas, documentales, conversatorios, noticias, imágenes, obras de arte, fotografías. Esa influencia constante permite obtener, deformar e imaginar nuevas ideas que alimentan la creación.

La *creación*, la línea más fuerte del grupo, se apuntala en la necesidad de realizar obras con un amplio contenido crítico, se fundamenta en la investigación como trabajo de base, sin embargo, la investigación en escena, es decir, con el cuerpo en el escenario, exige una exploración de técnicas corporales y se privilegian las dramaturgias escritas por los integrantes del grupo, o dramaturgias que se construyen en la medida que se ensaya. Si bien la primera obra del grupo, “El Monte calvo” (1966), es una dramaturgia de Jairo Aníbal Niño, los siguientes montajes: “Los polis o ¿quién mató a María?” (2019), “El Notiserio” (2019), “Tenías Razón” (2022), “K o las sombras” (2023), son textos de Carlos Andrés Soto, a excepción de “El Notiserio” de Santiago Montoya, dramaturgias de Teatro Estudio. Otras tres obras: “Cuatro cuentos cortos para tres tristes tigres” (2021) -adaptación al teatro de tres cuentos colombianos y uno universal-, “Los pájaros de la memoria” de Patricio Estrella y “Fe de erratas” (2025) creación colectiva con César Badillo, son exploraciones que responden a la necesidad de estudiar otras concepciones para el teatro, diferentes a las propias maneras que ha ido encontrando el grupo. Podemos decir que cada obra tiene un método de creación diferente, no hay fórmula, caer en una fórmula sería un retroceso del trabajo creativo, hay sí, métodos y todos van siendo alimentados por la influencia de otros trabajos creativos que lanzan preguntas, demarcan caminos y se van agrupando, puliendo, depurando en el ensayo.

Uno de los cuidados principales en la creación es comprender las aptitudes creativas de los participantes y los enfoques que tiene cada uno para alimentarlos, así para unos el trabajo corporal es más importante, para otros la facilidad va en la escritura, o en la actuación, en la dicción o en las luces, en la creación de personajes, entre otros, así se optimiza el trabajo.

La línea de *proyección y circulación* cobija los procesos de difusión de las obras por diferentes festivales. Hace parte, claramente del proceso de gestión y en esta se determina cuáles son esos lugares a donde se pueden llevar las obras. En esta línea también vinculamos el Festival de Teatro en El Acto, el cual se realiza finalizando el año y en el que se dan cita diferentes grupos, tanto del municipio, como de Antioquia y se fomenta la circulación de otros colectivos de la región en la sala de Teatro Estudio. Este festival, en su estructura cuenta con tres charlas sobre el oficio del teatro en la región y con conciertos, uno de apertura, uno a mitad del festival y otro de cierre. Otro proyecto de esta línea es un evento que se realiza tres veces al año llamado *Teatro clásico y comida tradicional* en el que se lee una dramaturgia clásica del teatro universal mientras alguien cocina un plato típico de alguna región de Colombia o de un país; aquí se hace visible el interés del grupo por la lectura como matriz del teatro. Se me ocurre pensar que las estrategias de comunicación están vinculadas al proceso de proyección y circulación, pues constantemente se difunde, a través de las redes sociales, las actividades del grupo.

En la línea de *formación*, se vincula el Semillero de teatro, el cual es abierto al público en general y no tiene costo. También está el Premio de dramaturgia Teatro Estudio, que fomenta la escritura local y tiene un segundo premio para estudiantes de instituciones educativas, a los que se les brindan herramientas de escritura. Todos estos procesos buscan el fortalecimiento de la identidad cultural en el territorio, mientras que se fomenta el acceso a la cultura, la formación, la creación y la vinculación de la comunidad.

Por el camino de la constitución jurídica¹³ es que Teatro Estudio ha logrado un desarrollo organizativo y una fuerte presencia en el escenario cultural de El Carmen de

¹³ Se trata del proceso de legalización formal, en el cual una empresa cultural adquiere su estatuto tributario y registro mercantil, bajo el cual se organizan sus actividades y funcionamiento, con fines a operar legalmente en el sector cultural y artístico, separando el patrimonio de la empresa del de sus integrantes (UNAM, 2017).

Viboral, que le ha permitido captar recursos, y también generar una economía que se retribuye en el mismo gremio mientras se fortalece la corporación.

Por último, quiero señalar otro de los factores clave que ha permitido el éxito de la corporación y es su fortaleza administrativa. El inicio del grupo fue difícil, -como el de todos los grupos de teatro independiente en Latinoamérica- pero permitió evidenciar una actitud existencial en el compromiso con la profesión, pues el contexto ha exigido que “todos hagan de todo”, logrando una multiplicidad de roles poco reconocida en el exterior, pero siempre latente en el interior de los grupos, y que requiere un desprendimiento económico por falta de subvención oficial (Villegas 2005), y ha hecho necesario que los artistas dediquen su vida productiva, en términos económicos, a otros oficios y multipliquen su tiempo para dedicarse al teatro.

Remedios Zafra profundiza, sobre esta actitud existencial de la que habla Villegas respecto al teatro, pero desde la perspectiva del entusiasmo; es la libertad creativa preferible al trabajo alienante y a la acumulación, sin embargo, señala Zafra, la libertad se ve menguada cuando no hay dinero y se aplaza cada vez más una vida dedicada a la creación, teniendo como resultado la frustración (Zafra 2017).

Pero el entusiasmo moviliza, naturalmente, a quien aspira a vivir del arte y no tiene confort económico; esa persona tendrá que invertir mucha más energía en su proyecto creativo y soportar expectante el momento en que esto pueda retribuirse económicamente. Incluso, desde mi experiencia en Teatro Estudio, fue a los seis meses de trabajo constante que pudimos obtener un pago simbólico, después de ensayar todos los días y de presentar varias veces la primera obra del grupo en diferentes festivales de teatro. Luego se fue adquiriendo un pago mensual, simbólico igualmente, que generaba cierta tranquilidad, a cambio de mucho trabajo – claro que es una exigencia de energía, pero consciente y elegida libremente-; se puede pensar como sacrificio, pero las opciones son pocas y la independencia creativa asegura la certeza de poder vivir en un mundo que no está pensado para vivir del arte.

Asumido el riesgo lo necesario, ha sido buscar las alternativas para mejorar cada vez más las condiciones de vida, sin dejar de lado la creación, sino a partir de. Se puede decir que actualmente hay más tranquilidad económica, respecto a los comienzos que eran más precarios. Aquí lo valioso es comprender los caminos que han permitido dar esos pasos, y la fortaleza administrativa ha sido clave en esta tarea de dignificar el oficio.

Desde la administración se ha procurado hacer una división del trabajo que permita una mayor especialización de los roles, precisamente bajo esa premisa cito un párrafo de la página oficial de Teatro Estudio (2022, párr. 6): “El equipo de trabajo de la Corporación está constituido por tres actores, un director musical, un profesor de música, un técnico y asesor literario, una gestora cultural, una comunicadora social, un diseñador gráfico, un asesor contable y una asesora jurídica”.

Esta división del trabajo está lejos del modelo corporativo europeo que funciona bajo la idea de compañía, en la cual, a grandes rasgos, una persona encargada de la producción busca unos perfiles para suplir ciertos roles, en cambio, a pesar de que en Teatro Estudio se busca romper con la idea “todos hacen de todo”, el modelo de trabajo sigue permeado por la idea de grupo, una matriz clara de roles con ciertas funciones que se profundizan y especializan. Sobre este punto Verónica Marín da mucha claridad:

Cuando yo llegué a Teatro Estudio lo primero fue como que, bueno, esto hay que pensarlo de otra manera..., pensemos esta corporación de una manera más organizada que podamos hablar, digamos, desde la seriedad de una empresa... Que cuando uno se siente en un espacio puede hablar desde un asunto organizativo, no desde lo espontáneo que hacemos que es el teatro. Entonces por eso empezamos a pensar como que bueno, esto se llama Teatro Estudio, tiene un letrado, tiene unos seres que le vinculan a la organización, que hay una planta administrativa, que hay unos artistas y que hay un asunto de comunicación... Es una idea de separar esas cosas... esa fue una idea inicial, con ese propósito también nació Teatro Estudio... Lo que se quería es que: usted sabía hacer teatro, vaya haga teatro y ya nosotros nos encargamos del resto, pues yo que sé formular proyecto, yo me encargo de formular... Como buscando que se diferencie cada tarea... Que a alguien no le toque hacer otras tareas adicionales que no le corresponden, que no tiene por qué. (Verónica Marín, entrevista personal, 2025, 27:06)

Se trata entonces de un modelo con un tinte empresarial, con fuerte nivel organizativo, pero en el cual todas las personas están vinculadas a la corporación, “desde el corazón por decirlo así, pero también con unos aportes diferenciados” (Marín 2025, entrevista personal, 29:17). Resulta importante señalar, que a pesar de que se quiere hablar desde una lógica empresarial sí hay un relacionamiento afectivo, más horizontal o familiar si se quiere, propio de las dinámicas de los pueblos o de los centros no tan poblados, a diferencia de las ciudades, en las cuales las relaciones son más impersonales o individuales (Jiménez Gómez, 1975).

Hasta este punto ha relucido una línea discursiva que vincula la gestión cultural de Teatro Estudio con una lógica empresarial, lo que ha sido entendido generalmente como una amenaza a la independencia ideológica de los grupos de teatro.

Por esto mismo he señalado la importancia de la claridad organizativa y las líneas de acción de Teatro Estudio, pues esto es lo que ha permitido comprender cuáles son los fines y medios de financiamiento y hasta dónde se puede llegar con el desarrollo de procesos, ya que muchas veces las convocatorias nacionales manejan enfoques dictados por los gobiernos de turno, generando proyectos con poco impacto o con impacto negativo en las comunidades, en los cuales agentes culturales obtienen proyectos, pero no saben o no tienen las capacidades para ejecutarlos de manera adecuada y simplemente se quedan en un evento que no generó proceso o no vinculó significativamente a la población. Este es uno de los problemas que actualmente develan la crisis de las políticas culturales de nuestro continente.

De ahí la importancia de pensar la gestión cultural desde una perspectiva crítica. Concretamente, Paola de la Vega, influenciada por la filósofa Marina Garcés, aboga por entender que la gestión cultural debe salir de los estrechos límites de la burocracia y del lenguaje tecnocratizado en que la ha encerrado la profesionalización y las políticas de modernización del Estado; una gestión cultural que piense en colectivo, es decir, que no puede ser entendida sin comunidad, incluso sin el anonimato de una fuerza popular, y en la que política y cultura no están separadas (De la Vega 2022). Habría que sumar a esta noción, la práctica del utopismo concreto, gestar potenciales utópicos realizables, a través de espacios diseñados para llevar a la práctica lo que podría ser. Se trata de realizar las utopías a partir de experiencias previas, poner en la realidad lo posible, ir a la acción e intervenir en la cotidianidad. (De la Vega, 2024). Es pues, algo como una deontología de la gestión cultural pero vivida, experimentada en el cuerpo.

Sin embargo, en el pensamiento de De la Vega la idea de colectividad es muy amplia, y desdibuja la idea de corporación, sin la cual, en nuestro contexto, sería imposible acceder a los recursos necesarios para la marcha interna de los grupos. Esta definición se orienta hacia un cambio estructural, que toca las políticas culturales en su diseño desde los ministerios de cultura, y plantea la necesidad de transformar hasta los mismos planes de estudio, desde donde se oferta la gestión cultural como profesión y postgrado.

En cambio, la idea de gestión cultural en Teatro Estudio, tiene una fuerte implicación administrativa y organizativa, se trata de administrar unos recursos económicos y humanos aplicados a la cultura, entendiendo que lo humano se mueve en lo indeterminado y que para los artistas es necesario vivir de su oficio sin olvidar su responsabilidad frente a las comunidades (Marín 2025).

Definida desde una realidad práctica, hay un atisbo transformador en pensar que se puede vivir del oficio. Tal vez, la gran apuesta es precisamente mostrar que es posible vivir dignamente del arte en nuestro contexto, y eso implica una decisión política de resistencia, porque es trabajar para crear y mantener un espacio en que realmente se puede ser libre para la creación, para poner en la práctica lo que aún parece una utopía, y que ha sido logrado por muy pocos grupos de teatro independiente.

Además, nos sigue acosando la pregunta por la agencia o el impacto de esas prácticas en la sociedad, es algo que se pregunta Víctor Vich, cuando define el papel de la gestión cultural y encuentra que esta debe salirse de la idea de que su rol consiste en “administrar lo existente”, y más bien debe realmente enfocarse en mantener los procesos, ya que estos sí tienen un agenciamiento real en la sociedad, en tanto los proyectos son privilegiados por las políticas culturales de los ministerios, y se pretende medirlos por los resultados inmediatos, a sabiendas de que la cultura necesita ser comprendida desde la lógica del largo alcance (Vich, 2018). Esta reflexión es clave en Teatro Estudio pues ha encontrado en su organización interna la manera de mantener un proceso coherente y sólido que le ha permitido construir un proceso que impacta tanto al gremio como a su entorno inmediato.

2. Relación entre economía y creatividad

Ya en un ensayo temprano, *Vivir el teatro, o vivir del teatro*, Juan Manuel Valencia Hinestrosa (2010) lanza una diatriba enérgica contra las figuras corporativas del teatro:

El mundo empresarial y teatro son aparentemente incompatibles. Sin embargo, no ha faltado quien se aventure a hacer una mezcla aberrante de estos campos disímiles. Son varias en nuestro medio las configuraciones de grupos de teatro en modelos empresariales. Nada extraño si entendemos que la maquinaria mediática, televisión, prensa, radio, permanentemente reafirma la idea de que el éxito es principalmente económico y más aún que la única organización válida es la de empresa. No en vano la literatura más vendida hoy la constituyen los libros de cómo hacerse rico con ideas innovadoras de administración empresarial y buen manejo financiero. (Valencia Hinestrosa 2010, 65)

Me gusta esta cita porque inmediatamente plantea una idea o concepción del teatro desde la industria cultural y señala el peligro latente de la figura o del modelo corporativo, nuevamente trae al frente un problema del oficio artístico y que delimita las

relaciones entre arte y economía, o el problema fundamental del artista, vivir de su oficio. Hinestrosa (2010, 66) sigue:

Quizá atraídos por la literatura financiera basura muchos compañeros se han lanzado a fundar grupos a imagen y semejanza de los nuevos dioses: las corporaciones, nombre que se les da en Estados Unidos a las sociedades anónimas que manejan el sistema económico mundial. Parece que ha ayudado a la absurda coincidencia de que en la ley ecuatoriana que regula la obtención de la personería jurídica se reconoce bajo el nombre de corporación a un tipo de asociación que dista mucho de ser una empresa, pues se trata de organizaciones sin fines de lucro. Pero sin entenderlo bien del todo muchas han decidido navegar por las aguas de los negocios en un bote de papel o de papeles que siempre los papeleos en la burocracia empresarial también son muchos.

Nuevamente Hinestrosa critica la idea del capitalismo cultural señalando la relación homónima entre iniciativas que distan mucho en su funcionamiento y que tienen por finalidad, ya que la corporación del orden mundial como empresa, busca la acumulación excesiva de capital, en cambio, la corporación como personería jurídica sin ánimo de lucro, busca que todos los recursos que se perciben sean distribuidos para el correcto funcionamiento de la corporación. Aquí, son iluminadoras las palabras de Montoya (2025, entrevista personal, 12:58):

Es que yo creo que se malentiende mucho el hecho de que uno monte una corporación sin ánimo de lucro..., una corporación sin ánimo de lucro es una corporación que, si bien percibe recursos, los recursos tienen que estar destinados para la actividad principal del grupo, no quiere decir que las personas que estén en una corporación sin ánimo de lucro no puedan cobrar ni vivan bien, cierto, o que tenga unas condiciones mínimas. Las corporaciones sin ánimo de lucro les pagan a los trabajadores y eso lo teníamos claro desde el principio y eso es lo que buscamos porque queremos el oficio, estamos convencidos de lo que queremos hacer, de lo que hacemos, que es un camino del cual se puede vivir bien, dignamente, entonces, digamos que rompimos también con esa idea previa de que, si se trabaja una empresa sin ánimo de lucro, no puede cobrar, o si se cobra, se paga lo que sea [...] Lo que pasa es que la organización como tal funciona para generar los recursos para que la corporación desarrolle sus actividades bien, o sea entonces digamos, que el enfoque que tuvimos con esa corporación es acceder a unos recursos que nos permitieran a nosotros realizar nuestra actividad principal, la creación, pero que obviamente tenemos un compromiso social y que todos, absolutamente todos los recursos que han entrado van persiguiendo ese fin.

Saldadas las diferencias entre los fines corporativos, Hinestrosa (2010) trae a la luz el monstruo burocrático, los mares de papel sobre los que navegan los proyectos. A este respecto es bien paradójico que sean las convocatorias o los recursos de procedencia pública los que más exijan documentos y los que signifiquen una mayor dificultad de diligencia, precisamente este es uno de los motivos por los cuales se hace necesario que la planta creativa pueda descargarse de los trámites administrativos, pues si bien representan una fuente de financiación, también requieren mucho gasto de

tiempo y exigen unas personas que puedan dedicarse exclusivamente a esa actividad. Lo contrario sucede con las empresas privadas que financian actividades de las corporaciones y normalmente no piden “mares de papel” sino que sus exigencias van en los logos de las publicidades o menciones que digan que realmente apoyan determinados procesos culturales.

Vuelve entonces un miedo, el de vender el oficio, y ya no se concentran las actividades en los intereses creativos de las corporaciones sino en el tipo de trabajos que puedan ser vendidos, con fórmulas dadas, propias de los modelos de las industrias culturales donde hay un excesivo despliegue técnico, una despampanante calidad estética, una alta impresión visual, un choque de imágenes, vestuarios e indumentaria rimbombante, pero se pierde criticidad, se pierde actuación, profundidad y se estimula el entretenimiento, los mensajes son menos elaborados y se difumina el efecto de incomodar al público, de cuestionar a los espectadores y al final, el acto creativo, se vuelve un show propio de la lógica mediática, en el cual se terminan replicando las lógicas de dominación, el opio para el pueblo, mediado por el teatro y auspiciados por el dinero. Se borra toda la responsabilidad social del arte con sus espectadores, con la comunidad, con el público. Lamentablemente este tipo de creaciones artísticas no tienen proceso base de investigación, carecen de trabajo y nuestra sociedad actual exige de los procesos creativos -con mayor urgencia- cuestionar los poderes dominantes.

Si bien, el teatro independiente en la actualidad se ha transformado desde la perspectiva de la ideología, pues la militancia con partidos de izquierda se ha difuminado, sí se conserva aún el carácter crítico con el que reformula su mirada a la sociedad. Naturalmente, en este sentido, también hay una implicación política y económica, que lo separa de las llamadas industrial culturales, pues su naturaleza de producción, inversión y difusión dista mucho de un modelo industrial -que es dependiente tanto económica como culturalmente- y su éxito depende del comercio; en cambio, los problemas y temas en que profundiza el teatro independiente componen una matriz crítica sobre la realidad inmediata y presupone siempre el encuentro de perspectivas, no se trata de un teatro comprometido con un posicionamiento político de partido, sino un teatro posibilitante de puntos de vista y, sobre todo, relacional, un teatro en el cual la otredad tiene cita fundamental.

Hay entonces una tensión latente entre teatro independiente y economía, puesto que esta última puede coartar la libertad expresiva, y el posicionamiento crítico. Por otro lado, siempre al público que se llega es poco, no es un arte pensado para las masas

ni las representaciones son un producto reproducible, ya que cada puesta en escena implica unos cambios que se manifiestan en la misma representación, es un arte vivo que lee y reformula su continuo presente según el lugar, el público y el momento histórico o los acontecimientos del momento.

La compleja relación entre economía y creación pone de manifiesto los usos de la creatividad para subvertir las relaciones de dominio; siempre perder la libertad de criterio es un hecho lamentable y está en relación directa con el detrimento de la calidad de las puestas en escena. Si bien, no hay una relación de identidad entre mayor financiación y mayor calidad del producto artístico, es deseable contar con mayores presupuestos, paradójicamente, muchas de las grandes obras de teatro han sido hechas con bajo presupuesto, ya que las necesidades han impuesto sondear insospechados caminos de la creatividad. No es que quiera romantizar este fenómeno, solo que hay representaciones teatrales que obtienen una producción de muy alto costo -visible en la escenografía-, pero con un resultado artístico muy pobre.

Otro aspecto importante a considerar en la relación entre economía y creatividad tiene qué ver con el trabajo en red. Este implica un mundo que es compartido en el campo de la cultura, específicamente en el teatro, y que considera la amistad como pilar del trabajo; no se trata entonces del grupo o del gremio sino del ecosistema artístico, pues considerando que el teatro es una expresión que necesita de las diferentes artes, la asociatividad con otros sectores es siempre un ir y venir para las soluciones que la cultura artística requiere. Es la ruptura con la individualidad, el sentido amplio de lo relacional. Específicamente, el teatro se mueve en un entramado económico en el cual el otro es fundamental. La idea de grupo es extendida hacia otros grupos, así se mueven los festivales de teatro independientes, en el compartir y considerar cómo hacer posible la distribución de los gastos, para que sea equiparable.

No o en vano, las redes de teatro en Nuestra América son las más fuertes del campo artístico, ya que han logrado constituir un vínculo en medio de la precariedad. Se trata de trabajo en red, mancomunado que va más allá del campo artístico circunscripto específicamente al teatro.

Tal vez allí reside el secreto de la pervivencia del teatro independiente en Latinoamérica, en el trabajo mancomunado y los lazos de intercambio, lo que denota un tipo de resistencia al poder económico imperante, una alternativa al egoísmo del capitalismo. Hay una voluntad de reformulación y de crítica a la realidad existente en nuestro contexto a partir del trabajo en red, es un modelo de economía creativa que

merece ser profundizado y que ha surgido subrepticamente en el seno del teatro independiente latinoamericano, en medio de este contexto neoliberal. La lucha consiste, precisamente en dignificar cada vez más el oficio y el fortalecimiento económico con los otros grupos y con el ecosistema artístico cultural.

3. La gestión de la obra “Los pájaros de la memoria”

La idea de realizar esta obra lo podemos rastrear desde la planta administrativa del grupo. Fue la gestora Verónica Marín quien empezó a preguntarse por la universalidad de una obra, que rompiera con los límites estéticos que imponen las geografías ¿Qué hace que una obra sea universal?, se preguntaba mientras reflexionaba sobre los montajes de Teatro Estudio:

También sentía yo que los montajes eran muy “del pueblo”, la producción como del pueblo... es que luego de esas discusiones me surgía la pregunta, bueno, tenemos un festival internacional Gesto Noble y acá traen montajes brutales, que uno dice pucha, este montaje puede estar en Europa, puede estar en Asia, y puede estar en el Carmen de Viboral perfectamente, son muy buenos montajes, muy buenos actores impecable digamos ¿Eh? Y una vez me surgió esa pregunta. De hecho, Pato [Patricio Estrella] estaba... Él se presentó acá en un Gesto Noble y yo le pregunté Pato ¿qué hace que un montaje sea internacional? Ya fue como la primera pregunta, es los actores, el vestuario, es la luz ¿Qué hace que uno diga este proyecto es internacional? Por lo que te digo, porque para mí los montajes los veía como que mucho les faltaba. (Verónica Marín 2025, entrevista personal, 37:45)

A partir de esa conversación se empezaron a generar una serie de estrategias que persiguieran este fin, entonces surgió la reflexión por generar montajes con directores externos al grupo, esto por un lado permitía darle un nuevo aire al grupo, salir del anquilosamiento de generar obras con las mismas perspectivas del grupo y, por otro lado, sería una importante estrategia para seguir estudiando nuevas metodologías, ya con la visión externa de otros hacedores de teatro a los que se les conociera el trabajo. Con esta reflexión rondando, surgió entonces la idea de presentar una propuesta de creación en la convocatoria ProAntioquia¹⁴, que busca un fortalecimiento institucional, y la respuesta desde Teatro Estudio, fue la creación de una obra de teatro como un producto artístico que le genera sostenibilidad al grupo, que pueda apoyar la economía

¹⁴ Es una fundación del sector privado que promueve la sostenibilidad territorial, a partir de alianzas estratégicas que buscan el fortalecimiento de emprendimientos y proyectos en Antioquia, enfocados en el fomento corporativo, la investigación, las capacidades empresariales. Es necesario preguntarse por las empresas aliadas de esta fundación y los impactos negativos que generan en el territorio, en tanto sus modelos de financiación.

de la corporación percibiendo un recurso económico y que dialogue con las comunidades (Marín 2025, entrevista personal). Básicamente esa fue la posibilidad que generó dicha convocatoria.

A partir de ahí se hizo un diálogo para elegir con qué tipo de director se podría generar un montaje que fuera de factura internacional, y como la planta fundacional de Teatro Estudio ya había trabajado con Patricio Estrella en el año 2014 cuando, estando en Teatro Tespys, montaron Lunático, decidieron que él era la persona adecuada, porque conocían su trabajo y existía una buena relación de amistad. Además “los montajes de él, véalo donde los vea, les nota el carácter amplio, global, como ¿gesto de qué parte del mundo viene? Sin necesidad de decir que es ecuatoriano, ni que ha viajado por todo el mundo, esto tiene otra concepción, otro lenguaje” (Montoya 2025, entrevista personal, 55:09).

Este proyecto generó una comodidad económica, ya que la convocatoria corrió con todos los gastos que implicaba, esto es pagar al director, a la planta creativa, pagar la estancia del director en Colombia durante una semana y la estancia de Teatro Estudio en Ecuador durante diez días, además de tener los recursos necesarios para todo lo que el montaje fuera requiriendo, escenografía, gastos de viáticos, insumos, bibliografía, producción musical, fotográfica, etcétera...

De una u otra forma, esta comodidad con el montaje, permitió una reflexión respecto a la dignificación del oficio, y es que es muy diferente trabajar cuando hay un presupuesto que entra para el fin creativo exclusivamente, a que sea la corporación la que tenga que generar los recursos desde su propio esfuerzo, puesto que los montos son muy altos. Y muchas veces toca hacer grandes sacrificios.

Esta obra quedó entre los montajes del grupo y el estreno se realizó en la Universidad Central de Ecuador en el año 2024. Ha sido movilizadora por diferentes festivales y teatros de Colombia, y en efecto ha generado una continuidad con las actividades corporativas de Teatro Estudio, por lo que ha representado un aporte en las estrategias de financiación. Además, quedó un blog en el que se puede seguir paso a paso la estancia creativa del grupo en Quito¹⁵.

Esta experiencia deja un precedente en los modos de concebir la producción artística en Teatro Estudio y a pesar de que la convocatoria pagó el montaje, no hubo una cooptación en la creación, es decir, a pesar de que el dinero venía de una entidad

¹⁵ <https://beronicarojaslatz.wixsite.com/teatro-estudio-en-ec>

privada en ningún momento se le prohibió al grupo tocar ciertos temas, ni hacer críticas frente a poderes hegemónicos conservando su independencia.

Este recorrido por el aspecto de la gestión cultural en Teatro Estudio permitió reconocer estrategias que tienen las corporaciones y grupos de teatro independientes para lograr su financiamiento sin perder su independencia creativa y la criticidad; además, deja preguntas abiertas sobre la concepción de la gestión cultural como profesión: una necesidad de replantear estructuralmente el campo acorde a las exigencias de nuestro contexto inmediato.

No quisiera cerrar sin plantear una reflexión que me surge frente a las empresas aliadas de la fundación ProAntioquia, puesto que muchas tienen ciertos modelos de financiación bastante cuestionables respecto a su impacto en el medio ambiente y en la comunidad, -esta es una cuestión personal y no representa la posición del grupo-. Algunas de estas empresas, de fuertes poderes corporativos, están detrás de procesos de gentrificación y de implementación de modelos de consumo que afectan al territorio, tanto ambiental como socialmente. No hay que olvidar que en Colombia el conflicto armado respondió, en gran medida, a políticas de neoliberalización donde el territorio ha sido concebido como un recurso, sin importar la vida de las personas y del ecosistema que ha habitado esos lugares.

Por otra parte, señalo lo que me parece una paradoja y es que estos aliados crean fundaciones que buscan “discursivamente” revertir los daños sociales y ambientales que las empresas generan, y muchas veces por medio de corporaciones o convocatorias quieren limpiar su imagen. Es paradójico, porque entra en juego una reflexión de orden moral, en la cual el dinero que se obtiene de la explotación, de la desigualdad, es el que financia las iniciativas que buscan resarcir las huellas o el impacto negativo de estas prácticas, sin embargo, no deja de ser una de las grandes contradicciones de nuestro modelo económico. Un caso similar sucede con los impuestos que se gravan al alcohol y el cigarrillo, con los cuales se financia parte de la salud en Colombia. ¿Están las corporaciones sin ánimo de lucro bajo el mismo rasero?

El tema es agudo, sin embargo, es una reflexión que me ha surgido en la medida en que he desarrollado este trabajo de investigación y me parece honesto plantearla, porque las mismas políticas de Estado exigen a las empresas retribuir en acciones para minimizar el daño que generan. Es un problema que subyace en la lógica de la producción, la retribución y el consumo.

Creo que el rol de las corporaciones sin ánimo de lucro, va más allá del de las fundaciones creadas por las grandes empresas para limpiar su nombre, a las primeras les corresponde mantener su independencia crítica y su coherencia con los fines que han sido concebidas, no pueden vender su quehacer creativo, ni sacrificar su calidad estética para hacer propaganda ni encubrir oscuros intereses. En mi opinión ahí reside el poder liberador del arte, y los caminos que la imaginación recorre cambiar unas pocas vidas, para generar otras posibilidades de vida críticas frente a un sistema que impone sus reglas de juego, y que coarta nuestra libertad al reducirnos a la precarización.

Capítulo tercero

El proceso de investigación-creación escénica de “Los pájaros de la memoria”

Este montaje tuvo la característica de ser semipresencial, puesto que juntaba dos naciones, Colombia y Ecuador. Los primeros encuentros fueron virtuales, después de unas semanas Patricio Estrella estuvo siete días en la sala de Teatro Estudio, en El Carmen de Viboral y posteriormente, viajamos diez días a Quito, a la sede de Espada de Madera a finalizar el montaje y hacer las primeras funciones de estreno. Bajo estas condiciones se adaptó la metodología.

Lo primero que hicimos fue definir la obra de teatro que nos gustó de las propuestas que nos hizo Patricio Estrella. Leímos algunas de sus obras: “Solo cenizas quedaron”, “Al pie de la campana”, “Cándida Eréndira”, “El silbato del ciego”, “El ritual de las flores” y “El brujo y el diablo”, “Los pájaros de la memoria”, la última nos sedujo porque condensa, en gran medida, las reflexiones de un teatro que se pregunta por su cultura y su contexto social, atravesado por la xenofobia, la pobreza extrema, la corrupción política, la migración, el abandono estatal, pero también por las infancias, la búsqueda de la expresión propia y el encuentro de la belleza de la vida en medio de la hostilidad.

Esta obra ha sido llevada pocas veces a la escena por diferentes grupos de teatro independientes y universitarios; fue estrenada en el año 2008 por Espada de Madera de Ecuador, grupo fundado por el mismo Patricio Estrella, en el cual fungió como director y actor, además esta obra se empieza a perfilar como una de las más emblemáticas del teatro latinoamericano por la belleza poética de sus diálogos, la potencia de sus imágenes y por el tema que explora la migración desde unos personajes con alta connotación andina.

La trama general trata sobre un niño indígena de la sierra ecuatoriana, José Daquilema¹⁶ que, ayudado por dos pájaros Güirachuro y Curiquingue, sale en busca de

¹⁶ José Daquilema es una alusión a Fernando Daquilema (1848- 1872), el líder indígena ecuatoriano que luchó por los derechos y la dignidad de su pueblo, le hizo frente al gobierno de García Moreno, resistió y finalmente fue fusilado. Si bien la dramaturgia no está basada en absoluto en la vida de Daquilema, esta referencia pone de manifiesto el interés por la presencia indígena en el teatro ecuatoriano que quiere mantener vivas sus costumbres y expresiones.

su madre, la cual tuvo que migrar como la mayoría de las personas de su pueblo, a causa de diferentes conflictos sociales desatados por las malas decisiones de los gobernantes de turno. En la medida en que Daquilema va buscando el mar -pues por allí fue por donde se fue su madre- se van representando diferentes escenas sobre el viaje y las peripecias que deben enfrentar las personas migrantes; el motivo final de José Daquilema es poder hacer el duelo por la pérdida de su madre que termina con un ritual¹⁷ de liberación de su alma en el fondo del mar¹⁸.

A partir de allí, se inició un proceso para dilucidar qué sentidos tiene la obra, tanto para Estrella como dramaturgo y para nosotros como Teatro Estudio, teniendo en cuenta que nuestras realidades como latinoamericanos son similares, pero se manifiestan de diferente manera según nuestra situación geográfica, política, histórica y social. Surgieron entonces algunos asuntos clave que el autor quiso explorar y nosotros alcanzamos a identificar: migración, desplazamiento, desapariciones forzadas, memoria, aporofobia, trata de personas, despojo de tierras, además de encontrar una apuesta política, estética y filosófica que tiene una amplia relación con el pensamiento latinoamericanista, con cosmogonías y saberes ancestrales indígenas y revalorización de las negritudes.

Temáticamente en “Los pájaros de la memoria” se van explorando la memoria y la migración de modo intermitente. El cuadro primero plantea una reflexión sobre la memoria y el olvido desde la crítica política. El segundo cuadro se ambienta en una escuela rural en la cual solo hay un estudiante y un profesor, pues los otros habitantes de la vereda tuvieron que huir. El cuadro tercero vuelve a la reflexión sobre la memoria desde el silencio como tipo de olvido; en el cuarto se plantean algunos testimonios de los motivos y los vejámenes que padecieron las víctimas en su proceso de migración y por último se presenta nuevamente la memoria, encaminada desde un ritual que sirve de duelo para las voces olvidadas. Se podría decir que la estructura de la obra se da como una exploración que gira sobre dos tópicos, memoria y migración, que se van

¹⁷ Daquilema realiza todo un ritual andino de duelo de despedida para con su madre, haciendo concebir la migración desde una óptica campesina indígena, reflejada en la importancia esencial que tiene que los familiares de los difuntos le preparen y cuiden en el paso de su alma para retornar a la naturaleza de la cual surgió. Por ello, en la dramaturgia, en el cuadro VII, el penúltimo, se realiza una ceremonia kichwa con el simbolismo, el colorido y el rito de despedida de las almas, Daquilema despide el alma de su madre y también de los y las migrantes, que han muerto en sus travesías (Guzman 2019).

¹⁸ De una u otra forma “Los pájaros de la memoria” está emparentada con la tragedia de “Antígona” porque en ambas obras se busca la posibilidad de hacer el ritual de despedida a los cuerpos muertos de los seres queridos, solo que la primera reactualiza el duelo desde el contexto latinoamericano de migración, y la segunda responde a un conflicto político familiar de la Grecia Clásica.

intercalando en la medida en que se presentan los diferentes cuadros planteados desde situaciones sociales precipitadas por decisiones políticas, como veremos más adelante. En esta dimensión estructural, la obra tiene algunas relaciones con el teatro épico de Brecht: “lo importante no son los hechos (la fábula) sino las causas y las consecuencias de esos incidentes” (García 2006, 78) y quienes padecen las consecuencias (víctimas) son quienes tienen la voz, pues los actores en la escena narran hechos reales. Aquí se hace presente la relación entre teatro y realidad y las diferentes posiciones que podemos tomar frente a esa realidad.

Nosotros, como Teatro Estudio, reactualizamos la temática de la migración a la del desplazamiento forzado, siendo este el problema histórico más determinante en nuestra realidad como colombianos y que nos permitía mantener el correlato de la obra.

1. Aporofobia, migración y desplazamiento forzado en Colombia

El concepto de aporofobia, nos lo presentó Estrella en nuestros primeros encuentros y llamó altamente nuestra atención. Adela Cortina, filósofa española, acuña el término (del griego *áporos*, pobre, y *fobéo*, espantarse) y lo define como el “odio, repugnancia u hostilidad ante el pobre, el sin recursos, el desamparado” (Cortina 2017, 18). Su importancia, señala la filósofa, radica en su capacidad para transformar la realidad, pues los seres humanos, al tener la potestad de nombrar los fenómenos o realidades sociales, adquirimos inmediatamente una posición frente a estos, pudiendo aceptarlos o rechazarlos, replicarlos o no, lo que es posible sólo si hacemos conciencia de ellos. Esta es una manera de intervenir la realidad que no dista mucho -conservando los lenguajes y alcances de cada disciplina- de lo que se propuso el teatro colombiano de los años 50 y 60, llamado Nuevo Teatro¹⁹ y el cual señaló una lectura de la nuestra

¹⁹ El llamado “Nuevo teatro latinoamericano” fue un cambio de orientación sustancial que se dio entre 1950 y 1970 respecto a las maneras en cómo se producía esta expresión artística. Algunos sucesos como las dictaduras latinoamericanas, la guerra fría, las guerras civiles internas y el surgimiento de las guerrillas, plantearon la necesidad de un arte que se preguntara por los grupos o clases sociales excluidas y marginadas de los proyectos de nación, a la par que la violencia rural y urbana aumentaba y con ella la invisibilización de dichos sectores. Esto determinó una nueva actitud en quienes se dedicaron al teatro de manera independiente: se registró un compromiso de los y las artistas con su realidad política, histórica y social; una militancia abierta frente a las hegemonías del poder gubernamental; se dio un cambio en los temas que ya no retrataban el ideal de vida de la burguesía, sino las realidades cotidianas de obreros, amas de casa, habitantes de calle; también cambió la manera en cómo se producían las dramaturgias que, ya no eran simplemente un canon de autores que se llevaban sus obras a escena, sino que surgió la creación colectiva como una metodología de la construcción del texto y de la obra de teatro a partir de juegos en escena, de improvisación y se tuvo en cuenta al público para las dramaturgias, además la experimentación

realidad histórica elaborada críticamente con un acercamiento a los espectadores en función del conocimiento de nuestra historia, desde una postura política y social que implica la resistencia, la reconstrucción y la memoria, entre otras cosas. Ambas disciplinas se están preguntando por cómo visibilizar para atenuar, al menos un poco, las circunstancias adversas de nuestras realidades sociales desde las herramientas que ofrece cada oficio y que no se limita sólo al ámbito de la filosofía y el teatro, sino que es extensible a las artes y las humanidades en general; los dos comparten la idea de que el conocimiento es una herramienta eficaz para la asimilación crítica de la realidad, y la realidad social es movida por las concepciones que nos hacemos de ella.

Al parecer la aporofobia ha estado oculta bajo la xenofobia. En los países que reciben un alto ingreso por el turismo, el extranjero es bien tratado y se emplean todas las herramientas para atenderlo de tal manera que esté convencido de que quiere regresar a ese lugar, pues tiene cómo generar retribución monetaria por los servicios adquiridos; en cambio, quienes migran como refugiados son rechazados porque no tienen una capacidad económica para contribuir monetariamente en el país impactando positivamente el PIB (producto interno bruto) y más bien se vuelven una competencia laboral para los nacionales que viven del día a día (Cortina, 2017).

En nuestro país, este fenómeno se da al interior de las grandes ciudades. La sola distribución urbana plantea barreras y lugares donde se ven bien diferenciados los ricos de los pobres, la “alta sociedad” de la “baja sociedad” y la situación de calle, que está repartida en los viaductos, además de plazas de droga y barrios con altos índices de violencia. Esto se agrava si se considera que las víctimas más vulnerables son las comunidades indígenas, LGTBIQ+, las negritudes y las comunidades campesinas que tuvieron que migrar a las ciudades por la misma violencia que los grupos empresariales, en asocio con el Estado, y grupos al margen de la ley, generaron para efectos de expropiación de tierras y explotación extractiva de recursos, borrando prácticas ancestrales indígenas, saberes campesinos y descuidando la tierra. Esto generó una

tomó un tono investigativo en el escenario. Así el teatro o las obras de teatro se volvieron una herramienta para denunciar una realidad invivible para la gran mayoría: masacres perpetuadas a comunidades campesinas, indígenas y afro, por grupos para estatales y estatales; masacres a trabajadores de empresas multinacionales, desplazamientos forzados, expropiaciones de tierra que tuvieron como consecuencia grandes éxodos, en fin, un panorama social desalentador en el cual el teatro y el arte eran uno de los pocos lugares donde se podía expresar una voz crítica y contestaria, fue voz de los oprimidos, pero también una herramienta de memoria histórica, de testimonio y de reconstrucción social. Estas visiones, que influyeron definitivamente en la manera en cómo se produjo el nuevo teatro, también trastornó las imágenes escénicas y todos los artificios de creadoras y creadores que buscaban, por medio del arte, incidir en la comprensión de la realidad de su contexto.

desestabilidad en la cohesión social comunitaria y dejó en cambio violencia, miseria e inseguridad en las ciudades del país y un campo deshabitado, presto a la explotación y destrucción del medio ambiente. En nuestra realidad colombiana, entonces, este fenómeno se presenta de manera mucho más compleja, y uno de los personajes de “Los pájaros de la memoria” lo verbaliza perfectamente:

Profesor: ¡Exacto! Ahí ya estamos en el campo de la geografía. Claro que el “conjunto” país (volvemos a la aritmética) siguió siendo un conjunto, pero de desigualdades, se “multiplicaron” los problemas. Unos querían tener más que otros. Es decir “sumar” a sus riquezas lo que “restaban” de las pobreza de otros, por lo tanto, tenemos que el resultado fue desproporcional. Vale decir que se “dividieron” las riquezas en pocas manos. “Súmame” a esto la corrupción, “réstale” la honestidad que se ha perdido, vas a ver que el “resultado final” es catastrófico, ya que el producto de todo esto ha sido la “multiplicación” de la pobreza, que ha hecho que algunos “elementos” del “Conjunto país”, víctima de los malos gobiernos, banqueros ladrones, empresarios trogloditas, políticos corruptos, hayan optado por migrar más allá de los mares a otro conjunto denominado “Viejo Continente”, convirtiendo al país en un “conjunto” prácticamente “vacío”. ¿Entiendes cómo es la cosa? (Estrella 2009, 25-6)

La cita, aunque larga, recoge, condensa y verbaliza el filo de la problemática que quiero expresar, sobreponer el interés económico sobre la humanidad. Así la élite misma creó un sistema en el cual se replica la desigualdad y la miseria, por ende, la violencia y el rechazo hacia los pobres que ellos mismos generaron. En este punto es importante hacer una aclaración sobre el término migración en nuestra realidad como colombianos: “En la época de mayor incremento del desplazamiento forzado, el gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) optó por negar la existencia del conflicto armado y empleó el eufemismo de llamar «migrantes» a los desplazados forzados, lo que supone una naturalización de esta violación” (Comisión de la Verdad 2022, 369).

Aquí volvemos a la importancia de nombrar los fenómenos con palabras que sean un mejor correlato de la realidad referida, pues -y esto implica directamente la memoria- cuando se habla de migrantes, según Desplazados y víctimas (2024), estos pueden serlo por diferentes circunstancias como la posibilidad de trabajo, de mejores oportunidades; en cambio cuando se habla de desplazados, estos lo son porque les toca huir de su hogar por la violencia y la constante amenaza que significó el conflicto interno armado en nuestro país. Esta es una de las estrategias de olvido de las que habla Patricio Estrella (2009) en “Los pájaros de la memoria”, el olvido por orden constitucional: “Instituyen el olvido, borran sus bajas de la memoria, esto les permite seguir creando recuerdos, para luego olvidarlos, claro. No les importa que lo que ellos olvidan son recuerdos macabros para otros” (18). Con esta realidad del desplazamiento

forzado en mente fue que se alimentó el montaje y los motivos de la puesta en escena de “Los pájaros de la memoria”.

2. Teatro y memoria

El teatro independiente colombiano, a partir de la década del 70, creó un vínculo inseparable con la realidad histórica inmediata y con las situaciones de los grupos marginados y excluidos del proyecto de Estado-nación. La intención de este proyecto artístico se ve claramente reflejado en las palabras del antiguo director y fundador del Teatro La Candelaria: “Querer cambiar con nuestro arte las circunstancias adversas de nuestra vida social me parece que es una vana pretensión, pero, por otro lado, pensar que el oficio artístico y las obras por él logradas no transforman o no han cambiado el contexto negativo en el que se mueven, no deja de ser y me perdonan, una actitud bien pusilánime” (García 2006, 41).

Para hablar de desplazamiento forzado en Colombia es importante remontarse a la década de los 50 donde se recrudeció la violencia bipartidista después de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, con quien mueren las garantías del partido liberal, lo que desata: “no solo una crisis social sino también política, tras la pérdida de legitimidad del Estado, donde surgieron órganos alternos de poder, reestructuraciones del gobierno, crisis en los partidos y, en algunos casos, una completa sustitución de la autoridad constitucional” (Canal institucional 2023, párr. 8). Así se preparó el camino hacia el Frente Nacional, en el cual se turnaron por periodos la presidencia entre los partidos liberal y el conservador, desconociendo otras alternativas políticas, y el cual sirvió de acicate para el surgimiento de guerrillas influenciadas por el pensamiento socialista y comunista, pues la situación de los campesinos se volvió insostenible ya que ni siquiera había presencia del Estado y era necesario suplir esos vacíos. Además, en las décadas del 60 y 70 surgen grupos paramilitares para contrarrestar las guerrillas, con dominio en diferentes territorios, lo que terminó por complicar la violencia en los campos y agrandar la población de las urbes.²⁰ Todos estos grupos empiezan a desarrollar diferentes actos delictivos para efectos de su financiación, como el secuestro, el cultivo ilícito, el narcotráfico y la expropiación, esto cuando ya habían perdido el fundamento

²⁰ Según la Comisión de la verdad (2022); las ciudades más receptoras de desplazados fueron Bogotá, Medellín, Buenaventura, y Santa Marta. Lo que coincide con la ampliación urbana dado el auge del crecimiento industrial.

ideológico bajo el cual se habían formado algunos, y negociando con élites económicas y políticas movilizados bajo la idea de que el patrimonio natural es un recurso económico que sirve para mantener el poder. Dado que la violencia ha estado relacionada con la política es que el Estado mismo, a través de sus “líderes”, ha hecho un esfuerzo continuo por borrar la memoria:

En el Registro Único de Víctimas existe un enorme subregistro de las responsabilidades en desplazamiento forzado, con un 67% de falta de información, es decir, más de cinco millones de víctimas de las cuales no se conoce el responsable. Esto es debido al miedo a declarar y también a la falta de preguntas sobre el tema por parte de la misma Unidad de Víctimas, entre otros factores. Por esa razón, los datos a disposición no son representativos y no se puede hacer un análisis a profundidad sobre la responsabilidad de esta violación e infracción tan central en el desarrollo del conflicto armado. (Comisión de la Verdad 2022, 364)

En función de no olvidar, empezamos a ver una serie de documentales realizados por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CMMH) en los cuales se relatan algunos sucesos de violencia en los pueblos más afectados de Colombia y hablan las víctimas. Nosotros abordamos cuatro documentales: “El Salado: rostro de una masacre” (Tonny Rubio, 2012, 51:15), “Bojayá: la guerra sin límites” (Jesús Durán Téllez, 2010, 47:00), “San Carlos: memoria del éxodo en la guerra” (Martha Nubia Bello, 2010, 26: 35), “Mapuján: crónica de un desplazamiento” (Tony Rubio, 2012, 26: 33).

De esa serie de documentales sacamos algunos apellidos para intervenir la dramaturgia, exactamente en el cuadro segundo “La escuela” donde el profesor llama a lista: “Alulema, Alvear, Amaguaña, Analuisa, Añango, Badillo, Baca, Carchi. Caña. Chicaiza, Chiluisa... Daquilema, Guano, Jimbo, Naula, Ñanacato... ¡Qués, nadie!... Ocaña, Pasguaz, Quinatoa, Quishpe, Tarapuez, Tello, Tixi, Toapanta, Viniachi, Viracocha... ¡Nadie!” (Estrella, 23), que cambiamos por unos más cercanos, menos indígenas, pues en Colombia, desde la época de la Colonia, a los indígenas se les sometió a un proceso de blanqueamiento y exterminio más fuerte que en Ecuador, sin su respectiva revalorización.

Tristemente podríamos decir que nuestra memoria indígena ha sido una de las más borradas: “Aceña, Acevedo, Alvis, Ardila, Barrera, Blanco, Brochero, Casas, Castillo, Cifuentes, Cuey, ¿Ninguno? [...] Gaitán, González, Hernández, Londoño, Mercado, Montes, Qu’ hubo pues, Nadie? Montoya, Mosquera, Peña, Pérez, Prieto, Rodríguez, Rojas, Romero, Rosero, Soto, Suárez, Toro, Ureta [...] ¡Nadie!”. Todos son nombres de personas que han sido afectadas directamente por la violencia y recordarlos es una manera de tenerlos presente. Realmente es en los relatos de las víctimas que se

alcanza a comprender la magnitud de los vejámenes que la guerra lleva a las personas; y el arte es una de esas herramientas que nos permite comprender la dimensión humana, compleja, toda la carga emocional (pathos) que gira alrededor de quienes fueron testigos directos o padecieron en carne propia la guerra.

En esta misma línea, el dramaturgo de la obra toma elementos del teatro testimonial e introduce algunos testimonios reales de personas que fueron víctimas de coyoteros, esto plantea una apuesta estética y política por el uso o la finalidad con que esos testimonios fueron llevados a escena. En la siguiente figura podemos observar el momento en que los tres actores, semidesnudos, se acercan al prosenio a dar los testimonios:

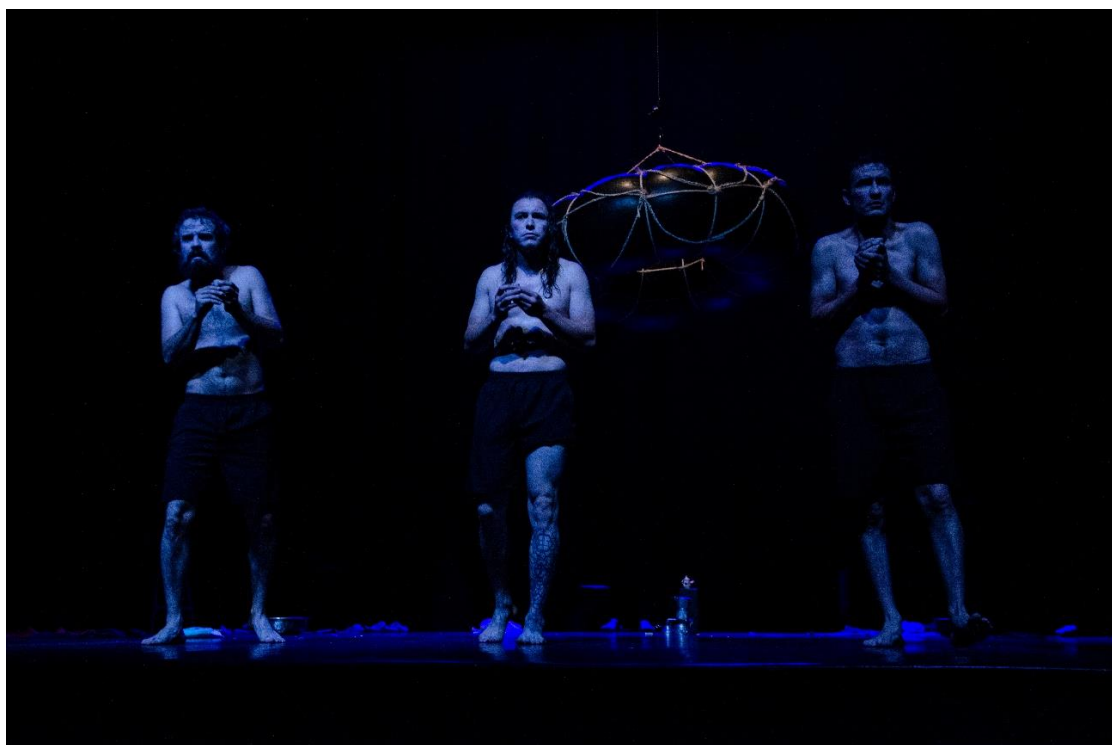


Figura 3. Testimonios

Fuente: Ricardo Centeno (2024)

Traigo a colación uno de los testimonios que enuncia uno de los actores:

Decidí llevar a mi familia al exterior contrabandeada. Primero conseguí pasaportes falsos y llegamos a un lugar donde le pagamos al contrabandista \$500. Nos advirtieron que otra gente había perdido su dinero. Contraté 5 tipos de contrabandistas para poder llevar a toda mi familia. Nos embarcamos en un bote ya peligrosamente sobrecargado. Todos teníamos miedo de morir, de que el bote no soportara el peso de tanta gente. Podía ver a mi hija, la tenía en mis rodillas y la besaba. Le decía: ¿A dónde te he traído hija mía? ¿Que he hecho? Cuando el bote se quebró todos caímos al mar, yo nadaba por encima de los cuerpos para ayudar a mi hija, escuché su voz diciendo “Papá sálvame, me estoy muriendo”. Me di vuelta y la vi tratando de mantenerse a flote, se ahogó sin poder gritar por segunda vez. Cuando regresé donde mi mujer la vi flotando muerta

también. “Papá sálvame, me estoy muriendo”. “Papá sálvame, me estoy muriendo”. (Estrella 2024, 41)

Estas líneas desgarradoras están apoyadas por una corporalidad afectada, el ambiente escénico en que se desenvuelven los actores es el fondo del mar, que está sugerido por la boya en la parte superior derecha, por los cuerpos semidesnudos y por la atmósfera azul. La técnica que se utilizó fue el distanciamiento de Bertolt Brecht, con la cual se pretende romper la identificación entre el personaje y el actor, es decir en un momento determinado el actor se dirige al público como actor y bajo su subjetividad, y no bajo el artificio del personaje (Ruiz 2021), esto para efectos de tomar posición frente a una realidad adversa que nos concierne a todos como habitantes de un territorio en el cual se dan este tipo de problemáticas, pero hay más.

El uso del testimonio implica una resignificación de la memoria, una reconfiguración de la percepción del pasado, y por ende, pone en juego la construcción de subjetividades frente a ese pasado, se trata de una: “persistencia de incertidumbres y problemas no resueltos en el pasado [que] es el detonante para la creatividad de toda una generación de realizadores que heredaron una historia inaprensible” (León 2016, 11), esa imposibilidad de aprehensión hace necesario recurrir al testimonio, pero no como sostiene la cita anterior respecto carácter subjetivo del testimonio en el cine documental, sino que ese testimonio, en la obra de teatro, adquiere el carácter de archivo, es decir, con el uso del distanciamiento de Brecht, el actor despojado del personaje, encarna la realidad de lo que testimonia y se da por sentado su acontecimiento, pues el teatro es acontecimiento, sucede en el momento de la puesta en escena.

No hay que olvidar que el fin de esta producción de escenas-imágenes tiene unos destinatarios concretos y dichas imágenes creadas con el cuerpo de los actores, contienen una idea colectiva o un fin de colectivizar la memoria, aun sabiendo que, como sostiene Belting (2007, 27):

En cada percepción ligada a una época las imágenes se transforman cualitativamente, incluso si sus temas son inmunes al tiempo. Además, les otorgamos la expresión de un significado personal y la duración de un recuerdo personal. Las imágenes vistas están sujetas irremisiblemente a nuestra censura personal. Los guardianes que vigilan nuestra memoria de imágenes las esperan de antemano. Si bien nuestra experiencia con imágenes se basa en una construcción que nosotros mismos elaboramos, ésta está determinada por las condiciones actuales, en las que las imágenes mediales son modeladas.

Es decir, aun a sabiendas del carácter individual que tiene la percepción de las imágenes según subjetividades y contextos, en la mediación que hicimos en la creación, las imágenes que buscamos pretendían sensibilizar, hacer conciencia de un hecho o unas realidades que los gobiernos de turno en Latinoamérica han querido invisibilizar, encubrir o simplemente ignorar, y esa pretensión que planea una concientización de dichas realidades se pretende la toma de una postura crítica, tanto desde los creadores como desde el público. ¿Por qué se hace entonces necesaria esa responsabilidad con el pasado que tienen las expresiones artísticas y sobre todo el teatro? ¿Por qué ese compromiso con la memoria? Para responder esta pregunta quiero introducir una nueva imagen alusiva a una escena de la puesta en escena:



Figura 4. Teatro Estudio. Bufones Testimonios
Fuente: Fabián Rendón (2024)

En la imagen se pueden apreciar nuevamente los tres personajes que en la anterior estaban semidesnudos. Esta vez tienen atuendos rayanos a la extravagancia, la boya esta vez está en el piso, y el personaje del medio, que es un bufón y descansa sobre la boya, está siendo acicalado por los otros dos bufones. Por sí sola la imagen no nos da el contexto, pero ya habla de una intención corporal. En la escena se habla de algunos acontecimientos políticos que hicieron ciertos gobernantes ecuatorianos y que tuvieron consecuencias nefastas para la población, el tono de los personajes es sardónico y el uso de la técnica del bufón inmediatamente nos transporta a un posicionamiento crítico y mordaz, propio de dicha técnica. Uno de ellos enuncia:

Una vez oí que existía un hombre que vendía plátanos, pero que en verdad era un carnicero; olvidó que comenzó robándole los caramelos a sus hermanos, olvidó, luego, que siguió robando los plátanos de la carnicería del padre, se olvidó que robó, incluso, la memoria de su padre e hizo que le declararan loco para quedarse con la carnicería y siguió vendiendo plátanos, porque se dijo que quería superarlo y lo único que le faltaba era ser presidente de la República, pero perdió tres elecciones porque olvidó. (Estrella 2008, 19)

El personaje del que trata la cita es bien conocido y actualmente su hijo ocupa la presidencia de la República de Ecuador, por lo que al texto citado se le pueden arreglar unas líneas más sobre las siguientes veces que se lanzó a la presidencia no pudiendo ser elegido, y que sí logró su hijo. Sin embargo, el tema central tiene que ver con el olvido y las estrategias de los diferentes gobiernos de generar ese olvido, a propósito, es muy pertinente esta idea de Mario Rufer (2016, 167): “Más que en su habilidad para retener el tiempo, el poder del estado reside en su habilidad para consumirlo, o sea, para abolir el archivo y anestesiar el pasado. La acción que crea al estado es una acción de “cronofagia”. Se trata de un acto radical porque al consumir el pasado, es posible que el estado se conciba libre de toda deuda”.

La *cronofagia* como estrategia de olvido va en total sintonía con uno de los temas centrales de la obra y es cómo la memoria tiende a ser borrada por los poderes estatales sin tener en cuenta el sufrimiento de los demás. Con estos ejemplos se comprende mejor la producción de escenas y, con ellas, las imágenes en “Los pájaros de la memoria” y la finalidad de los discursos con que son emitidas, además que se enuncia el contexto político y social.

En este punto es importante hablar sobre una concepción de memoria, propia de algunas comunidades indígenas americanas, concepción que Patricio Estrella también nos compartió y que Santiago García (2006) expresa en una de sus ponencias cuando habla del proceso de montaje de “Nayra: la memoria” de La Candelaria:

“Nayra” como encontramos en el diccionario aymará-castellano, también quiere decir “globo del ojo”, lo que está delante (que, entre otras cosas, en el pensamiento ancestral de diversas culturas americanas es el pasado), el rescoldo de la olla y otra serie de acepciones o palabras compuestas como “anuya nayra” que significa memoria de nuestros antepasados. (García 2006,47)

Así, la memoria es más bien algo que se construye de manera colectiva y está constantemente en el presente y que gracias a ella nos orientamos en él, además la memoria guarda el conocimiento del pasado, y las cosmovisiones con que se mira ese pasado modelan las subjetividades actuales y reconfiguran constantemente el presente. De ahí la importancia que tiene el teatro cuando lleva a imágenes unos acontecimientos

que el poder estatal ha querido borrar para mitigar su rol y encubrir la mano negra de sus acciones. También hubo otro concepto, que deja traslucir las influencias del pensamiento ancestral indígena presente en el teatro latinoamericano actual y es el sentipensar:

El sentipensar muestra claramente el sentido político que tiene el encuentro entre el sentimiento y el pensamiento, y que es parte de la cosmoexistencia de las comunidades de las culturas del Caribe colombiano, en donde un pescador le habló a [Orlando Fals] Borda del sentipensar que se encontraba en el espíritu del: “hombre hicotea que sabe ser aguantador para enfrentar los reveses de la vida y poder superarlos, que en la adversidad se encierra para volver luego a la existencia con la misma energía de antes, es también el hombre sentipensante que combina la razón y el amor, el cuerpo y el corazón, para deshacerse de todas las (mal) formaciones que descuartizan esa armonía y poder decir la verdad. (Moncayo 2009, 9 citado en Patricio Guerrero Arias 2018, 26)

De este modo, dicha concepción de memoria y el sentipensar toman la dimensión de actitudes frente a la vida, y dejan traslucir los presupuestos que subyacen a la puesta en escena presentes en Patricio Estrella, puesto que los personajes de “Los pájaros de la memoria” superan los reveses generados por los gobernantes y los victimarios, en su búsqueda por restablecer la armonía y la verdad, a partir de la memoria; traen el pasado hacia el presente y los guía para no replicar los mismos errores, en ellos opera una solidaridad que busca resarcir las huellas de la violencia, no se dejan vencer por la adversidad sino que toman una postura que les permite continuar, apoyados, los unos con los otros, en su camino hacia la verdad. Se trata de un teatro que se pregunta por la memoria desde la empatía, (intenta generar un vínculo emocional-cognitivo) con las víctimas del pasado, que no acepta el presente tal cual es, o aceptándolo quiere influir en él comprendiendo las causas y proyectándose una construcción con el otro y con lo otro para no cometer los mismos errores. Tal vez una de las virtudes del arte es su especial reivindicación del pasado y la convergencia de visiones diversas en función del análisis del presente.

El teatro tiene la capacidad de generar imágenes desde la memoria y de posicionarse críticamente, resignificar el pasado con miras a un futuro mejor, a una sociedad menos violenta y con mejores oportunidades. Afortunadamente aún existen expresiones artísticas que producen imágenes críticas y que buscan salirse o criticar las hegemonías políticas y económicas, que no han perdido su independencia crítica y que reformulan de manera novedosa el pasado y el presente.

3. Conceptos metodológicos destacados del montaje: Escena madre, geografía y el silencio

En este acápite, me propongo profundizar sobre tres conceptos puntuales: “escena madre”, “geografía” y “silencio”, esenciales para la puesta en escena de “Los pájaros de la memoria”, puesto que son de la cosecha de Patricio Estrella en su experiencia como director, además trataré someramente otros conceptos subsidiarios al montaje, igualmente importantes, pero que ya tienen un recorrido en las metodologías y técnicas en el teatro.

3.1. Escena Madre

La *escena de la madre*, como concepto, fue elaborado bajo la búsqueda de una dramaturgia en escena²¹, a partir de exploraciones y métodos anteriores como la forma aristotélica y la ruptura con las mismas al seno de La Espada de Madera. Fue en esa libertad que se dio el hallazgo de esta metodología que de ninguna manera responde a una forma tradicional donde la primera escena constituye el inicio de la obra, sino que fue salir al encuentro de una escena de la cual se obtienen unos elementos muy concretos como el tema central de la obra, donde se alcanzan a vislumbrar personajes, una plasticidad, objetos, atmósfera, actuación, voces de los personajes, escenografía y situación dramática (Estrella, 2026). A este resultado se llega después de la improvisación abierta²² en el escenario a partir de matrices introducidas en la exploración.

Ahora bien, la matriz la podemos entender como la información brindada en el escenario con el fin de explorar diferentes niveles en la escena, se trata de la búsqueda de la teatralidad en el ensayo con los elementos brindados. Hay diferentes tipos de matrices como la textual -cuando hay una dramaturgia previa-, o lumínica, sonora, física, objetual. Por ejemplo, uno de los primeros ejercicios propuestos por Patricio fue una matriz objetual, ejercicio en el cual se les pidió a los actores improvisar una

²¹ Se trata de la búsqueda en el escenario de la estructura de la obra y no desde un texto ya cerrado.

²² No quiere decir improvisación abierta partir de cero, sino de las posibilidades que el texto dramático permite, en caso de que se quiera llevar a la escena un texto preexistente -como fue el caso del montaje que vengo tratando- o de ciertas premisas que el director o la directora orientan según la búsqueda planteada y de la cual surge el texto dramático.

pequeña parte del texto y se les fueron introduciendo objetos en la escena en la medida que improvisaban, con el fin de darles sentido y observar cómo estos adquieren la capacidad de despertar sensaciones, imágenes, emociones, y movilizar las acciones dramáticas desde la simbología y metaforización que la acción dramática descargada sobre el objeto permitía, dada la polisemia que el mismo objeto detenta en la escena, puesto que en la *poiēsis* teatral un bastón no es solo un bastón, sino que es una caña de pescar, un caballo, una escoba, un cohete, una nave espacial, el báculo de Tiresias, e infinidad de cosas que quien actúa sea capaz de hacer con él.

Así, Patricio, mientras introducía objetos al escenario indicaba la importancia de su estatus en escena. En la medida en que un objeto no está en acción dramática, no existe, y el objeto tiene intención porque es el cuerpo del actor o de la actriz quien le brinda la intención, es importante darle presencia al objeto y no desaparecerlo en escena, lo que se logra dando un aire (espacio) entre los objetos, los cuales tienen relevancia y connotación en el escenario a partir del juego y la familiaridad con ellos, con el fin de darles existencia en escena (Estrella, 2026). Este juego permite ver qué tipos de objetos pueden trascender en la escena, sin embargo, es importante señalar que una matriz objetual no define todos los objetos de la obra, de hecho, estos van tomando su lugar en la medida en que las escenas los van reclamando, solo que es importante darle un espacio para explorarlos especialmente por el rumbo y significancia que pueden ir adquiriendo. Algo similar pasa con la sonoridad de la obra, ya sea la música o los sonidos incidentales, ¿cómo cambian el cuerpo? ¿qué están diciendo? ¿esos sonidos son para el público, para quien actúa? ¿qué nuevo están brindando a la obra? Son preguntas que se extienden a las diferentes matrices de la exploración.

Después, todos los bloques escénicos se cotejan, se sintetizan y de esa búsqueda se van decantando elementos que posteriormente devienen en la *escena madre*, ya de manera más concisa. De ahí viene otra etapa de exploración de nuevas escenas, mucho más sólidas por lo que se entiende que la *escena madre* no es el punto de partida de la creación, es un punto de llegada desde el cual la obra empieza a constituirse, de ahí viene su nombre.

Una vez obtenidos nuevos bloques escénicos, se busca la manera de conectarlos entre sí, no se trata apagones entre cambio de escenas del teatro convencional, sino de transiciones que Patricio Estrella llama *puentes* por su capacidad de conectar dos lugares, dos geografías, dos escenas. Para el caso concreto de “Los pájaros de la memoria” los *puentes* fueron solucionados con la técnica del bufón que, vale decirlo,

alivianó ese tono trágico de la obra. En el teatro, el bufón es el crítico por excelencia, su deformidad representa la deformidad de la sociedad, es impúdico, escatológico, desvergonzado, sexual, cómplice, gregario, es coro y líder, y por excelencia debe ser audaz. No puede ser tonto, su virtud está en la perspicacia con la que mira la sociedad de su época. Esta técnica actoral fue el puente entre las escenas, su ir y volver fungió como detonante de la crítica y de nuevas posibilidades creativas, por decirlo de una manera, fue el acople en la obra.

3.2. Geografía

Este concepto tiene una consistencia metodológica que fue fundamental para la improvisación, la investigación corporal en el escenario y fue brújula para el encuentro de los actores con el acontecimiento teatral y esta puede estar contenida en la *escena madre* o no, es decir, su hallazgo se puede dar en cualquier momento de la investigación en escena. Dicho concepto, que es propio de Patricio Estrella, supone un reto para la escritura, y todo intento de definición es más bien un intento por sugerir detalladamente el alcance que puede tener según los diferentes momentos del montaje; sin pretensión de absolutizarlo, petrificarlo, limitarlo, circunscribir o fijarle un sentido, propondré una acepción.

Si bien el concepto *geografía* es de la cosecha de años de trabajo y países recorridos en el oficio de teatrero²³, Patricio Estrella aún no ha documentado o sistematizado su metodología de dirección escénica, lo que dificulta la labor investigativa y, sin embargo, hace que la investigación tenga su sentido real, pues esta supone ir en busca de un algo oculto, o que necesita estar bajo la luz para ganar claridad, ser percibido y exigir una voluntad de atención. Es importante tener en cuenta que la vida real del concepto *geografía* tiene su realización efectiva en el ensayo, en el proceso de creación y de montaje, por lo que se trata de un saber que se transmite en la escena, en el acontecimiento, y pese a que el teatro es un lenguaje más amplio que la escritura, o convoca diferentes lenguajes, esta puede informar sobre el teatro, no solo dar noticia sobre tal o cual cosa, sino que en términos más filosóficos: la escritura, a

²³ El término *teatrista* alude a la multiplicidad de roles que supone el oficio en el contexto latinoamericano, a diferencia de la especialización de roles en occidente y la industria del espectáculo. Sin embargo, en el contexto latinoamericano también se usa la palabra teatrero, teatrera, para connotar la misma característica en los grupos independientes. Por mi parte, prefiero usar el de teatrero.

pesar de que puede dotar de su forma sustancial escrita a una expresión o lenguaje que es sustancialmente diferente, no abarca al teatro porque este es un acontecimiento que se agota en el instante, es dinámico en el tiempo y lo atraviesan fenómenos simultáneos. Por lo tanto, en este texto se cumple una labor subsidiaria al fenómeno teatral.

Hecha la aclaración, hay una primera fuente escrita donde se puede encontrar una noción del concepto de *geografía*, se trata de las notas de un conversatorio²⁴ del año 2015, publicado en la edición número 8 del periódico El Gesto Noble; el conversatorio tenía como temática la adaptación de obras literarias al teatro y allí Estrella dice, a propósito de un montaje de su grupo Espada de Madera sobre El Quijote: “Hay escenas que no son del Quijote, todas esas son decisiones inmanentes al espacio. Yo no hablo de espacio, yo hablo de geografía, una geografía abarca muchas más cosas” (Estrella 2015, 5), aunque en el texto no hay más sobre el tema, este primer acercamiento pone de manifiesto una contraposición entre espacio y geografía, en la cual, el primero puede referir a un espacio físico simplemente, y en la segunda entrarían a operar otras significaciones, que no son explícitas, pero que tienen que ver con la voluntad de transformación del espacio que realiza la poíēsis teatral y que opera en el escenario, sea este en un teatro o en otro lugar.

Dos años después, Gabriela Pilar Sarango, en su tesis para obtener el título de licenciada en Teatro, investiga a propósito de la búsqueda de la organicidad vocal en la presencia escénica, justamente sobre un montaje de “Los pájaros de la memoria” dirigido por Estrella y allí registra el concepto *geografía* usado en la puesta en escena. Al principio la autora introduce una definición etimológica de la *geografía* como el estudio y descripción de los espacios terrestres, sus fenómenos físicos, sus interacciones biológicas y humanas (Sarango 2017) y después aboca el concepto ya desde la teatrología: “geografías son básicamente, como él [Estrella] las define, “cualquier escenario en el que se desarrollan las obras” tanto lugares como no lugares, es decir, objetos o ideas (la soledad, los recuerdos, etc.)” (24). En la acepción anterior hay una equivalencia entre geografía y escenario, y evoca un elemento fundamental y es esa condición de no lugar, idea u objeto, además dice la autora, en la *geografía* se desenvuelve el personaje, deviene la construcción del montaje en referencia espacial y

²⁴ Llamado “Maestros de obra”, ha sido tradicional en el marco del Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble (FITGN), sin embargo, a partir de la versión número XXIV este evento empezó a llamarse “Escuela de espectadores” por la influencia de Jorge Dubatti en el festival y lo que significó un cambio en las perspectivas reflexivas, más abocadas hacia la filosofía del teatro, es decir, el teatro en relación con el mundo.

“Al nombrar al objeto o idea como geografía estamos determinando su papel de “escenario”” (Sarango 2017, 24), es decir, la misma *geografía* influye directamente en los personajes, ellos están en una *geografía* y esta le confiere ademanes o acciones importantes para el desarrollo de la obra; es particular notar el interés por parte de la autora para reforzar la idea de concebir el escenario como *geografía*, como nociones equivalentes.

Por último, como fuente escrita, me permitiré consignar el extracto del texto investigativo sobre el montaje de “Los pájaros de la memoria” realizado con Teatro Estudio bajo la dirección de Estrella en el año 2024, texto no publicado y escrito desde mi participación como investigador y luminotécnico en dicho montaje, Allí construyo esta acepción a partir de nuestros encuentros y ensayos:

la geografía es el lugar o espacio en el cual están ubicados quienes actúan ya sea un espacio abstracto o concreto, por lo cual esta puede ser tanto un sueño, como las manecillas del reloj, una selva, un tren en movimiento, etcétera. Cada escena tiene una geografía propia y puede ser totalmente diferente a la siguiente o anterior. Su importancia radica en el fundamento que le da al ambiente y la atmósfera porque la geografía misma marca la espacialidad y sirve de sustento ontológico a los personajes. Estrella hace especial énfasis en esta: “Cuando encuentras una geografía el teatro no necesita justificarse, es decir, las acciones ya tienen un fundamento y por ende surgen orgánicamente. (Estudio 2024)

En esta acepción aparecen elementos nuevos, como la independencia entre los cambios de escenas, su papel en la construcción de la atmósfera y el ambiente, y su carácter como fundamento para la actuación. Además, coincide con la acepción de Montoya en la condición de espacialidad que brinda la *geografía*.

Resulta importante hacer unas observaciones: por una parte, no estoy de acuerdo en hacer coincidir escenario con geografía, puesto que el escenario puede ser el espacio físico tradicional del teatro pensado para ser cualquier lugar: la sala de un castillo, el monte olimpo, el mercado, una estación de tren, o como sostiene Dubatti (2011, 67), “cualquier lugar del cronotopo cotidiano (no solo en una sala o escenario)”, cronotopo generado por la alteración que realiza la acción corporal al operar la poïsis característica de las artes escénicas (Dubatti 2011) que transforman el espacio. Así, quiero señalar que es más bien la *geografía* la que opera en el escenario una vez se instaaura el espacio destinado a la alteridad poética, esa condición de mutabilidad, de alteridad del escenario, ese pacto con la poïsis teatral es lo que permite que la *geografía* pueda ser o tener realidad escénica, ya sea esta una escalera, un reloj, un castillo, una pesadilla, etcétera.

Por otra parte, quisiera profundizar en la condición de espacialidad concreta e inevitable de la *geografía* y cómo esa característica es una herramienta para la actuación y sirve de fundamento ontológico a los personajes. Santiago Montoya como actor de Teatro Estudio, permite acentuar la función de la *geografía* en el personaje, para él esta es:

Una noción de lugar, un lugar que tiene unos atributos físicos que pueden nutrir el desarrollo de una situación dramática. Hablamos de atributos físicos, lo llama geografía, porque él [Estrella] habla de unas temperaturas, unas alturas, unos quiebres, unas disposiciones del lugar que hace que los actores estén en situación... En el momento de crear sí vemos que tiene mucha implicación con el desarrollo de los actores... eso entiendo por geografía: dar un espacio a la escena para que los atributos de ese espacio empecen a influir en el devenir de los personajes, los fríos, calores, pesadeces que puede tener el agua, oscuridades. (Montoya 2025, entrevista personal, 3: 14)

En esta acepción de Montoya se ve más claro el papel de la *geografía* para efectos de la construcción de la escena, y cómo esta ayuda a la actuación puesto que pensar una *geografía* permite obtener elementos concretos, aunque no materiales, que intervienen directamente en la corporalidad de los personajes, es decir, los personajes están en una *geografía* (lugar, no lugar, objeto físico o metafísico) y esta influye en ellos, pues esos “atributos” como señala Montoya, permiten diferentes desarrollos en la escena. Así, la *geografía* otorga matices para la actuación, matices como contextura, ambiente y atmósfera, tenemos entonces que la *geografía* ayuda a la constitución de los personajes.

Una segunda opinión, esta vez de Carlos Soto, también actor y además dramaturgo de Teatro Estudio, facilita una acepción más sobre el concepto en cuestión:

Uno transita una geografía, digamos imaginaria, que busca que en la escena haya diferentes climas, diferentes temperaturas... y digamos que la geografía no necesariamente (sic), pues de hecho el público no la sabe, es una vaina con la que puede trabajar el actor, insisto, para estar cómodo en la escena, porque si sabe dónde está va a poder transitar más cómodamente en este espacio imaginario... Si uno tiene eso claro, enriquece mucho más la escena porque permite precisamente que haya un transcurrir en por estos espacios que son concertados con el grupo creativo. (Soto, 2025, 2:15)

Nuevos elementos surgen a la vista, sobre todo la idea de transitar, la cual le da dinamismo a esta noción, el personaje transita no ya un espacio, sino una *geografía* que es dinámica, que tiene movimiento; también resalta la particularidad de darle la característica o condición de “imaginaria” por el motivo de no ser necesario que el público la conozca, dato importante y que permite pensar que esta hace parte del personaje, incluso más que del escenario o la escenografía y que, sin embargo, todos los

personajes deben conocer en qué *geografía* están; así volviendo a Dubatti, podemos pensar que, si bien la corporalidad teatral altera el cronotopo cotidiano para instaurar la teatralidad, la *geografía* puede ser pensada como un elemento para la realización de esa poíesis al constituir directamente la corporalidad del personaje.

Por último, Ángela Valencia integrante de Tetro Tespys, a propósito de un montaje de la obra "Lunático" que dirigió Patricio Estrella en el año 2015 con ese grupo, recuerda lo siguiente del concepto de geografía: "La geografía es funcional para transitar, y aporta al tono, la frecuencia, en qué ánimo, está su personaje... es el ánimo que tiene su personaje en un recorrido, y cómo las consecuencias de ese territorio [influyen] en el personaje (Valencia 2025, 5: 15)". Nótese que en esta última acepción ya hay una influencia psicológica de la *geografía* en el personaje, que se puede entender como estado de ánimo según unas condiciones "exteriores-imaginarias" para transitar por la escena. Queda así, incluso, vinculando con la acepción de Carlos Soto, que la *geografía* no es solo un espacio imaginario consensuado por los actores y actrices para poner a los personajes en situación, sino que emotivamente, anímicamente, interiormente, esta influencia el tránsito de estos durante el tiempo del acontecimiento.

Nuestra exploración nos llevó a diferentes geografías. Por ejemplo, en una escena que trataba sobre un maestro de escuela, la geografía que afloró fue un reloj ya que la intención que se buscó estuvo encaminada hacia una sincronía en los desplazamientos de los actores. Otro fue el caso de la escena de los "testimonios" y la escena final, en las cuales surgió el fondo del mar como *geografía*; en cambio, el inicio es un naufragio y la escena del viajero se da en una pesadilla. Todas estas *geografías* muestran la complejidad del concepto y todas operaron de manera diferente en los cuerpos, según las escenas planteadas.

3.2.1. Otra acepción de geografía

Sin lugar a duda, según lo visto anteriormente, la *geografía* es un concepto metodológico para la puesta en escena, para la creación. No se limita, desde mi criterio, a ser intercambiable con el espacio escénico, más bien ella opera sobre él y también se diferencia de la escenografía porque esta compete a los objetos que crean la situación en escena, sin embargo, la *geografía* no tiene estrictamente que ser explicitada materialmente con objetos, más bien, como se vio, aún puede ser irrelevante en la expectación, así, desde mi comprensión del concepto, *geografía* sería: En el espacio

escénico hace referencia al lugar o escenario en la cual se desenvuelven los personajes de manera orgánica. Puede ser un espacio, un no lugar, un objeto, una abstracción. La *geografía* contiene la atmósfera, el ambiente y es el sustento ontológico o fundamento de la acción de los personajes. Determina la corporalidad de quienes actúan y puede ser, por ejemplo: una escalera, un camino, un reloj, una pesadilla o el fondo del mar. Los espectadores pueden o no saber la *geografía* y ésta no se mantiene estrictamente en todas las escenas. Por lo que es un método de construcción escénica que influye en la constitución de los personajes como parte de ellos y ayuda a que estos transiten las escenas durante el acontecimiento teatral.

Todas estas acepciones aquí señaladas permiten hacerse una idea de un concepto que parece fácil a primera vista, pero que tiene una verdadera riqueza expresiva y que, como metodología para puesta en escena, es fundamental en la creación de Patricio Estrella.

3.3. El silencio

Para Estrella el silencio hace parte de la puesta en escena, permite instalar la escucha y que esta sea intensa. Es otro actor, permite instalar las sensaciones y provoca la expectación y la reflexión. El silencio constituye un diálogo entre el texto, la música y la acción. Su virtud radica en hacer efectivo el texto, que sea diálogo y no respuesta automática o memoria (Estrella, 2026). Sin silencio no hay teatro. Ahora bien, hay diferentes tipos de silencios, por ejemplo, la pausa es el silencio de la acción y es lo que permite que esta se convierta en imagen, acción con sentido y construcción de significado corporal, movimiento. Es importante que no se confunda con el teatro silente o del silencio, donde hay un privilegio por la corporalidad y la expresión, y es además una tradición antigua con métodos propios, o de un silencio en términos políticos, sino que se trata de una metodología propia en que el diálogo, el objeto, la música o la acción, tienen una pausa que permite a la teatralidad relucir en su profundidad, dibujar la intencionalidad y que pueda generar reflexión en el público. En su relación con la palabra el silencio es respiración, es la pausa efectiva que permite la claridad en el diálogo, contrario al atropellamiento de la palabra en que a veces, los textos parecen gritarse.

En términos de la manipulación de objetos, el silencio es un aire (espacio) entre quien manipula y el propio objeto, además el silencio permite que el objeto adquiera

vida escénica, que se dimensione en su importancia, en su protagonismo, de lo contrario desaparece y no hay mirada del público al objeto, no hay dialéctica ni expectación. Pasa algo similar con la relación entre el silencio y la música en escena, después del silencio de la acción y del texto dramático, surge la música, irrumpe algunas veces, además el silencio es la puerta por donde entra la belleza natural de la música.

El silencio fue uno de los aspectos sobre los cuales se hizo más hincapié a lo largo del montaje. Es también una herramienta para la construcción de las intenciones de los personajes, de la partitura escénica, del trato de los objetos, de la atmósfera, de la luz, del ritmo. Cuidar el silencio en el teatro es cuidar de la teatralidad, cuidar la emoción, la intención y la asertividad. Es uno de los lugares en que se emparentan más el teatro y la poesía. Además, es uno de los aspectos más descuidados del teatro actual porque pocas veces se cuida del silencio y se logra una reflexión profunda al respecto, menos en nuestra sociedad del espectáculo, del ritmo vertiginoso, del grito y del ruido.

Estos conceptos señalados fueron constituyentes del montaje, los profundizo por su riqueza para las puestas en escena, además porque, al ser parte de la metodología propia de Patricio Estrella, no hay aún acervo bibliográfico que recoja o documente sus métodos de dirección y creación, que es de gran riqueza para las nuevas voces que se suman al teatro. De ahí la importancia de sistematizar y documentar sobre la investigación-creación escénica.

4. Reflexión final

Entre estas reflexiones, conceptos y metodologías, hay una clara apuesta política por habitar críticamente nuestra realidad. De hecho, este recorrido, desde su fase investigativa, desde la indagación de los problemas contextuales que subyacen en la obra, evidencia muchos problemas similares entre Colombia y Ecuador, que solo pudieron ser dilucidados en tanto la búsqueda nos orientaba a trasladar la obra de una realidad a otra, -claro que ambos tienen sus particularidades-, tal vez por la historia colombiana ha corrido más sangre, aunque la situación actual de Ecuador no dista mucho del retrato de la Colombia de los años 90; no se trata de cual país ha aportado más víctimas, intentando imitar el gesto morboso de los diarios amarillistas, es este más bien un llamado a la unión y a revisar la historia a través del arte, para no repetirla. Incluso, me sorprende cómo actualmente en Ecuador, hay una intención clara por

encubrir la crisis de desplazamiento forzado, ocultando una verdad que ya no puede ser negada. Además, no me parece coincidencia que en la misma foto aparezcan, tomados de la mano, el actual presidente de Ecuador Daniel Noboa y el expresidente de Colombia Álvaro Uribe. En esa foto están los gobiernos que han registrado los índices más altos de desplazamiento forzado en sus respectivos países. No puede ser coincidencia y, sobre todo, esto lleva a concluir que la investigación histórica debe romper los límites nacionales, porque los problemas que nos atraviesan hace rato han roto las fronteras. Esta es la razón por la cual la investigación en el arte es también un acto político de memoria.

Ahora bien, la *geografía*, más allá de sus alcances metodológicos para el teatro, tuvo una gran riqueza que transversalizó todo este trabajo, nos lleva a la pregunta por el lugar desde el cual se habla. Esta investigación transcurrió por diferentes geografías y tiempos históricos unidos por el teatro: geografías del desplazamiento forzado, cuando hablé de El Carmen de Viboral; geografías de la migración, cuando el foco de la reflexión estuvo centrado en el contexto histórico de “Los pájaros de la memoria”; pero también geografías donde el arte sigue siendo un lugar de resistencia, para decir no a la violencia e imaginar mundos posibles, sobre todo, las geografías del teatro mostraron un poder catalizador, donde de una u otra forma, durante toda la experiencia de montaje, había un sentimiento latente de darle voz a quienes nunca pudieron despedirse, a quienes quedaron a mitad del camino en la carrera por tener una oportunidad, a quienes lo perdieron todo. Y hubo geografías del silencio, donde se hizo visible lo peligroso que puede ser cuando es utilizado para implantar el olvido, pero lo potente que es cuando se vincula al arte, no solo en su capacidad estética, sino en todo lo que dice cuando la palabra, el gesto y el objeto lo portan, es también un acto político que desborda a la palabra sobre el cual se constituye el gesto.

De este trabajo queda la necesidad de que los grupos de teatro puedan elaborar procesos de investigación sobre sus creaciones artísticas, ahí es donde se pueden hacer evidente sus desarrollos metodológicos y dilucidar las ideas que fundamentan sus apuestas estéticas, ideológicas, políticas. Solo allí se hace visible la radiografía de las cuestiones que alimentan las búsquedas por una expresión auténtica de nuestra realidad.

Conclusiones

El Carmen de Viboral es un municipio en que la violencia dejó una huella muy fuerte en términos de violación de derechos humanos, huella de la que aún no se logra recuperar y que además sus consecuencias son notorias en términos de las zonas rurales alejadas del casco urbano. Pero también es un municipio en el cual la cultura artística ha permitido resarcir y alivianar ese dolor. Particularmente, el teatro logró consolidar una serie de manifestaciones artísticas como alternativa a esa violencia, y logró incidir en la idea de cultura que actualmente se tienen en el municipio, tanto así que es impensable imaginar a El Carmen de Viboral sin el teatro. Además, el impacto en esta área artística trasciende los alcances de la provincia y ha incidido en la consolidación de la cultura teatral colombiana y en las discusiones a nivel de Latinoamérica, es ese lugar imposible en donde con grandes esfuerzos se logra cambiar pequeños entornos.

Por otro lado, todo ese movimiento teatral y cultural ha creado la necesidad de los artistas por organizarse y preguntarse cómo es posible vivir dignamente de su oficio en medio de un contexto hostil y de precarización a la cultura artística, y la respuesta se ha encontrado en la gestión cultural y las diferentes estrategias que la constitución jurídica les ha permitido, como el caso paradigmático de Teatro Estudio, que poco a poco ha logrado una organización sólida y una claridad administrativa con miras a la mejora de su oficio, con la terquedad de mantenerse firmes con sus búsquedas estéticas y viviendo de lo que han aprendido a hacer. Esta terquedad, presente en otras corporaciones de teatro y otros ámbitos a nivel local, ha consolidado un entorno cultural privilegiado en Colombia, donde hablar de El Carmen de Viboral es hablar de cultura y de estrategias de gestión.

También es necesario señalar la importancia de que los grupos de teatro puedan romper las fronteras creativas y buscar estrategias para crear con personas de otros lugares. Solo el arte puede borrar las dificultades y crisis que las decisiones políticas crean entre los países. Actualmente Latinoamérica pasa por un momento de desintegración geopolítica donde países hermanos, que deberían estar creando soluciones conjuntas, optan más bien por privilegiar decisiones individuales con aliados poco estratégicos y perjudican a la población anteponiendo la soberbia de sus dirigentes antes que las soluciones efectivas para el pueblo. El arte, el teatro en este caso y particularmente el montaje de “Los pájaros de la memoria” fue un espacio para conocer

a profundidad la turbulenta historia de dos naciones hermanas como Colombia y Ecuador y también una muestra de cómo se puede lograr conjuntamente un espacio de diálogo y sobre todo de creación.

Ahora bien, hay que señalar una carencia fuerte entre artistas y grupos por documentar, sistematizar y reflexionar sobre sus procesos creativos. Cada vez es más necesaria esta tarea, puesto que es allí donde se puede encontrar la expresión de un arte propio, que se pregunta por sus problemas cercanos, o que puede traducir los dilemas de su época en arte. Nuestro contexto reclama artistas investigadores, que indaguen y profundicen más sobre sus metodologías, sus formas de financiación, sus influencias y cómo es que llegan al acto creativo porque también son portadores de saberes fecundos para abrir nuevos caminos al arte.

La investigación aquí realizada recogió unas herramientas metodológicas de gran valor para nuevos grupos de teatro que quieran vivir de su oficio dignamente y también rutas para la creación, lo que incluye el desafío por la propia documentación de los procesos de creación, instancia frágil en nuestro continente. Aquí hay solo unas pautas y unas maneras de hacer, muy valiosas por la diversidad de voces y por la experiencia que recoge, además de ser una expresión auténtica y un camino poco recorrido o difundido, y, sin embargo, bastante necesario para la consolidación del constructo de saberes en el teatro en Latinoamérica, especialmente en la región andina.

Obras citadas

- Álvarez, Óscar. 2025. "¿Por qué la cultura en Colombia tiene uno de los presupuestos más bajos del país?" *Eje 21*, 9 de mayo.
- Arias, Patricio Guerrero. 2018. *La chakana del corazonar desde las espiritualidades y las sabidurías insurgentes de Abya Yala*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana.
- Aristizábal, José Patricio Vallejo. 2015. *El teatro de Pedro Jorge Vera y los orígenes del nuevo teatro ecuatoriano*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Benjamin, Veschi. 2018. "Teatro" *Etimologia.com*. 10 de octubre <https://etimologia.com/teatro/>.
- Betancur, Carlos Mario. 2005. "El Gesto Noble: el escenario posible para imaginar la vida". *El Periódico de Oriente. Separata cultural*. 5 de julio.
- Boletines UNAM. 2017. "Busca investigación entender las entrañas de la actividad empresarial en torno a la cultura". *Comunicación social*. 28 de noviembre. <https://www.comunicacionsocial.uam.mx/boletinesuam/586-17.html>.
- Buenaventura, Enrique. (s. f.). *El arte de hacer comedias y el Nuevo Teatro*. Cali: Comisión de Publicaciones del TEC.
- Chiriapa, Jeferson. 2026. "Causas y consecuencias del Feriado salvaje bancario en 1999 en (Ecuador)". *Yola*. Accedido 31 de marzo. <https://scriisp-steaunhoisly.yolasite.com/>.
- Christian, León. 2019. "Archivo y testimonio en el documental ecuatoriano del Siglo XXI". *La otra orilla* (1): 6-18.
- Colombia. 2016. Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera. Bogotá.
- Colombia Centro Nacional de Memoria Histórica. 2015. *Una nación desplazada: informe del desplazamiento forzado en Colombia*. Bogotá D. C.: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Colombia Comisión de la Verdad. 2022. *Hay futuro si hay verdad : Hasta la guerra tiene límites: violaciones de los derechos humanos, infracciones al derecho internacional humanitario y responsabilidades colectivas*. Bogotá D. C.: Comisión de la Verdad.

- Cortina Orts, Adela. 2017. *Aporofobia, el rechazo al pobre*. Titivillus. Edición para Kindle.
- Desplazados y víctimas. 2024. "Diferencias entre migrantes y desplazados". *Desplazados y víctimas.com*. Accedido el 23 de julio. <https://desplazadosyvictimas.com/diferencias-entre-migrantes-y-desplazados/>.
- Dubatti, Jorge. 2011. *Introducción a los estudios teatrales*. México D. F.: Libros de Godot.
- Elvys, Ruiz. 2021. "El efecto distanciamiento en el teatro de Brecht." *The Village Theatreri.com* 2 de marzo. <https://www.thevillagetheatreri.com/post/el-efecto-distanciamiento-en-el-teatro-de-brecht>.
- Estrella, Patrcio. 2015. "De la literatura al teatro". *El Gesto Noble*. 5 de julio.
- . 2009. *Los pájaros de la memoria*. Quito: Casa de la Cultura de Ecuador.
- García, Santiago. 2006. *Teoría y práctica del teatro vol 3*. Bogotá: La Candelaria.
- Gorbach, Frida, y Mario Rufer. 2016. *(In) Disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura*. México D. F.: Siglo XXI.
- Gutiérrez Gómez, Alba Cecilia, y Mónica Sepúlveda López. 2005. "Nuevo pregrado en gestión cultural: un reto en las nuevas regiones". *Artes la Revista* 5 (10): 86-9.
- Hans, Belting. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Hernández, Giovanni. 2010. "Referentes contemporáneos del teatro ecuatoriano. Breve ensayo". *Libre... escena libre* (1): 8-19.
- Jiménez Gómez, Carlos. 1975. *Retrato de familia*. Bogotá: Visión Fotolitografía.
- Jiménez, Elizabeth. 2024. "Casa de la Cultura Sixto Arango Gallo, El Carmen de Viboral". *Vigías del Patrimonio de El Carmen de Viboral*. Accedido 7 de mayo. <https://www.patrimoniocarmen.com/post/casa-de-la-cultura-sixto-arango-gallo-el-carmen-de-viboral>.
- Marín Valencia, Verónica Andrea, y Diana Marcela Pérez Martínez. 2017 *Teatro Tespys Noble Altanería*. El Carmen de Viboral: Hojarasca.
- Ospina, Ricardo. 2013. "La Carreta del Teatro". *El Gesto Noble*. 2 de julio.
- Programa de mano de la obra Fantasmas tristes. (s.f.) Archivo de Teatro Tespys, Carmen de Viboral.
- Quintero Jiménez, Sara Tatiana. 2025. "La música andina como fenómeno cultural en El Carmen de Viboral" *Vigías del patrimonio de El Carmen de Viboral*. Accedido 5 de septiembre. <https://www.patrimoniocarmen.com/post/la-m%C3%BAsica-andina-como-fen%C3%B3meno-cultural-en-el-carmen-de-viboral>.

- Ramírez Betancur, Juan Camilo. 2020. "Verde y ocre: montañas. Historia del conflicto armado en El Carmen de Viboral 1989-2003". Tesis de licenciatura, Universidad de Antioquia, Sede El Carmen de Viboral.
- Redacción Canal Institucional. 2023. "¿Cuáles Fueron Las Consecuencias del 9 de Abril y La Muerte de Gaitán En Colombia?". *Canal institucional*. 5 de mayo. <https://www.canalinstitucional.tv/especial/consecuencias-9-abril-1948-gaitan>.
- Restrepo Castañeda, Dayra Yanitza. 2017. "Las industrias culturales y el ejercicio de un teatro dependiente. Caso Teatro Experimental de Cali". *Papel escena* 15: 106-15.
- Reyes, Carlos José. 2016. *Teatro y violencia en dos siglos de historia colombiana*. Bogotá : Ministerio de Cultura.
- Rufer, Mario. 2016. *El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial*. México D. F.: Siglo XXI.
- Sarango Cueva, Gabriela Pilar. 2017. "Análisis de la presencia escénica en la voz como búsqueda de una organicidad vocal en escena, dentro del montaje de la obra Los pájaros de la memoria". Tesis de licenciatura, Universidad Central de Ecuador. Quito. <https://www.dspace.uce.edu.ec/entities/publication/85813a2f-b42b-41e7-b8cb-aa3bcb4e71cd>
- Valencia Hinestorsa, Juan Manuel. 2010. "Vivir el teatro, o vivir del teatro". *Libre... escena libre* (1): 61-8.
- Velastegui, Paola de la Vega. 2024. *Genealogías para una gestión cultural crítica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Rgc ediciones.
- . 2022. "Prólogo". En *Alterar los mapas, abrir los posibles. Ensayos sobre cultura, política y colectividad*, selección y prólogo Paola de la Vega Velastegui, 11-18. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Vich, Víctor. 2018. *Políticas culturales y ciudadanía. Estrategias culturales para tomar las calles*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- Villa, Edwin Leonardo. 2025 "Savia o el nacimiento de la cultura". *Instituto de cultura de El Carmen de Viboral.com*. 25 de febrero. <https://culturaelcarmen.gov.co/savia-o-el-nacimiento-de-la-cultura-texto-ganador-del-ii-premio-subregional-de-cronica-cjg/>.
- Villegas, Juan. 2005. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.

Zafra, Remedios. 2017. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*.

Barcelona: Anagrama.

Zapata, Iván. 2011. "Teatro Tespys: un grupo noble: un gesto incansable". *Medellín en escena* (22): 10.