

Cuerpos descifrados: acción teatral y memorias de género

Decoded bodies: theatrical action and gender memories

Corpos decifrados: ação teatral e memórias de gênero

Luz Elena Gallo, Margarita Maria Zapata
Universidad de Antioquia (Colombia)

Resumen. Pensar el cuerpo en perspectiva formativa exige dirigir la atención a los escenarios donde transcurre la vida humana, también a los cuerpos de dolor que deja el conflicto armado en hombres y mujeres. Hay heridas abiertas o cicatrizadas, agravios vividos y encarnados en las memorias intergeneracionales, silencios y ausencias, miedo y zozobra que invitan a pensar en una humanidad resquebrajada por la guerra y urgente de restauración; son ecos de sufrimiento para actualizar la educación y las acciones educadoras que ejerce el profesorado con la vida humana. En el presente estudio se toma una muestra de esta memoria con 15 mujeres a quienes el conflicto armado colombiano les dejó huellas, lamentos, dolor e indignación y, para edificar la esperanza, acudimos al Teatro del Oprimido con el interés de resignificar estos cuerpos femeninos con atisbos de reparación, mediante ejercicios, juegos y técnicas teatrales del Arco Iris del deseo, el Teatro- imagen y el Teatro-foro, actos performáticos que aunados al método biográfico narrativo permitieron descifrar cuerpos femeninos que encarnan la guerra en cuerpos lienzo, cuerpos de la culpa, cuerpos del exilio y cuerpos del miedo. Y avizorar la potencia educativa que tiene la acción teatral para saber de la experiencia que teje la memoria e hila la vida.

Palabras clave: Teatro del Oprimido, Género, Conflicto armado, Educación Física.

Abstract. Think the body from a formative perspective requires directing attention to the scenarios where human life takes place, and also to the bodies of pain that the armed conflict leaves in men and women. There are open or healed wounds, grievances experienced and embodied in intergenerational memories, silences and absences, fear and anxiety that invite us to think about a humanity cracked by war and urgent for restoration; These situations are echoes of suffering to update education and the educational actions that teachers carry out with human life. In the present study, a sample of this memory is taken with 15 women to whom the Colombian armed conflict left traces, regrets, pain, and indignation and, to build hope, we went to the Theater of the Oppressed with the interest of resignifying these female bodies with glimpses of reparation, through exercises, games and theatrical techniques of the Rainbow of Desire, the Image-Theater and the Forum-Theater, performative acts that, together with the narrative biographical method, allowed us to decipher female bodies that embody war in canvas bodies, bodies of the guilt, bodies of exile and bodies of fear. And envision the educational power that theatrical action has to learn about the experience that weaves memory and spins life.

Keywords: Theatre of the Oppressed, Gender, Armed Conflict, Physical Education.

Resumo. Pensar o corpo em perspectiva formativa exige dirigir a atenção aos cenários onde transcorre a vida humana, também aos corpos de dor que deixa o conflito armado em homens e mulheres. Há feridas abertas ou cicatrizadas, agravos vividos e encarnados nas memórias intergeracionais, silêncios e ausências, medo e dor que convidam a pensar numa humanidade destrozada pela guerra e urgente de restauração; são ecos de sofrimento para atualizar a educação e as ações educadoras que exerce o docente com a vida humana. No presente estudo se toma uma amostra desta memória com 15 mulheres a quem o conflito armado colombiano deixou rastros, lamentos, dor e indignação e, para edificar a esperança, recorreremos ao Teatro do Oprimido com o interesse de resignificar estes corpos femininos com vislumbres de reparação, mediante exercícios, jogos e técnicas teatrais do Arco-Iris do desejo, o Teatro- imagem e o Teatro-fórum, atos performáticos que somados ao método biográfico narrativo permitiram decifrar corpos femininos que encarnam a guerra em corpos tela, corpos da culpa, corpos do exílio e corpos do medo. E avizorar a potência educativa que tem a ação teatral para saber da experiência que tece a memória e fia a vida.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido, Género, Conflito armado, Educação Física.

Fecha recepción: 27-12-23. Fecha de aceptación: 26-02-24

Luz Elena Gallo

luz.gallo@udea.edu.co

Introducción¹

El objeto de esta investigación es reconocer cómo la acción teatral resignifica el cuerpo femenino víctima del conflicto armado colombiano y ofrece un escenario de experimentación pedagógica. La pregunta por el cuerpo de las mujeres como contenedor de violencias, opresiones, abusos, dominio, subordinación, control, discriminación, feminicidio, entre otros, es una problemática necesaria de

afrontar y resignificar en la formación de maestras y maestros, de allí que se requiere entrar por el cuerpo mismo como construcción y lenguaje primigenio, porque un estudio del cuerpo configurado y resignificado solicita de cuerpos que sean capaces de narrarse y expresarse en la acción teatral.

El análisis teórico y metodológico de la acción teatral se realizó desde el Teatro del Oprimido cuyo representante es el dramaturgo brasileiro Augusto Boal (1931-2009), quien

¹ El presente artículo es resultado de la investigación: "Na-Ser con Sentido en el mundo" Acta 2020-34248, financiado por el CODI- Universidad de Antioquia-Colombia. Grupo de Investigación Estudios en Educación Corporal.

Y de la tesis doctoral: "Producciones Per-formativas entre Cuerpos y Materialidades Vestibulares: trazos para pensar la Educación" del doctorado en Educación de la Universidad de Antioquia.

desde 1960 sistematizó un método con un pensamiento artístico y político, y trabajó con diferentes grupos problematizando las relaciones sociales opresivas. El Teatro del Oprimido sigue siendo un movimiento minoritario en Colombia; cuando se hace presente se desarrolla como práctica de emancipación y como apuesta política que fortalece la educación popular. Este teatro integra acciones políticas, culturales, sociales, educativas y terapéuticas (Boal, 2004; Coelho, 2023; Motos, 2009).

Si bien el Teatro del Oprimido es un teatro político con preocupación social, está influenciado por la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire y la Pedagogía Social, tiene afinidad con la antropología teatral y con el teatro de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook y Eugenio Barba (Pavis, 2008), que busca abrir prácticas creativas para conferir una mirada antropológica en que el actor o la actriz saque el personaje que lleva adentro y se encuentre consigo o con el propio cuerpo.

Por su parte el Teatro de las Oprimidas fue creado en el año 2010 por la brasilera Bárbara Santos y la italiana Alessandra Vannucci, quienes experimentando con las técnicas de Augusto Boal y con la perspectiva de género marcaron el teatro social para mujeres y “surge de la necesidad de desarrollar producciones teatrales donde no se culpe a las mujeres por la violencia machista que enfrentan, ampliando la participación de artistas-activistas como facilitadoras de estos procesos de producción y diálogo con el público en las sesiones de Teatro Foro” (Centro del Teatro del Oprimido). Así entonces, el Teatro de las Oprimidas surge en el contexto del teatro social y comunitario en el siglo XX y pretende rescatar la diversidad, la multiculturalidad, las diferencias; resaltar los saberes locales; mejorar la realidad de un colectivo o comunidad con una problemática concreta; trabajar por las opresiones individuales que causa el estilo de vida moderno (Boal, 2004, Boal, 2014). En varios países de América latina los grupos feministas tienen producciones, metodologías y líneas de trabajo direccionadas a la concienciación, al análisis de las opresiones y las relaciones de poder usando formas teatrales diversas del Teatro del Oprimido y del Teatro de las Oprimidas.

Estudios sobre el Teatro del Oprimido y el Teatro de las Oprimidas muestran cómo el método escénico-pedagógico puede contribuir a la construcción de proyectos de vida con jóvenes en estado de vulnerabilidad (Da Silva & Fonseca, 2023); este teatro pone la “vida” y aspectos como el conflicto, la lucha, la transformación, las ausencias y reacciona con las formas de alienación y las relaciones de poder (Campos; Panúncio-Pinto & Saeki, 2014). Del mismo modo, el Teatro del Oprimido constituye una base teórica para los estudios de género, de nuevas masculinidades y sobre el feminismo (Boal, 2016; Porras, 2016; Howe, 2016).

En el contexto educativo se vienen utilizando estrategias metodológicas en la formación permanente del profesorado para estimular y favorecer la reflexión sobre la práctica educativa y la propia formación trayendo a la escena el quehacer diario y las vidas como ciudadanos y ciudadanas (Motos-Teruel & Navarro-Amorós, 2012). Este teatro ayuda a los/as

educadores/as a reconocer y hacer visibles las múltiples identidades de estudiantes y profesores/as dentro de las aulas (Powers y Duffy, 2015); y en educación social permite el despliegue y la formación de una conciencia crítica y de formación política en hombres y mujeres (Jiménez, 2017; Barak, 2016; Giesler, 2017). En Educación Física el teatro suele asociarse como contenido de la expresión corporal, es útil para orientar las prácticas pedagógicas y sus metodologías permiten trabajar sobre las emociones (Cárdenas; Terrón-Caro; Monreal, 2017; Founaud-Cabeza et al., 2023).

Hay estudios que relacionan el Teatro del Oprimido con la salud mental en centros de atención psicosocial donde se muestra cómo ayuda a fortalecer la reinserción comunitaria y los procesos de participación social (Santos, Joca y Alvez, 2016; Joca; Nobre & Silva y otros, 2019) y como herramienta de inclusión social en trabajos comunitarios (Martins y Lucio-Villegas, 2014). Debido a que este teatro es frecuentemente comparado con el psicodrama, se problematiza el uso de formas teatrales como método de terapia (Oliveira & Araújo, 2012); así como para la integración de trabajos de psicología social donde se expone su potencial como herramienta de investigación e intervención (Campos, Panúncio-Pinto y Saeki, 2014; Lee, 2015).

Cardona & Sánchez (2021) presentan un estado del arte sobre las narrativas del conflicto armado colombiano en el escenario escolar desde el 2002 y el papel que tiene el escenario escolar en la transmisión de la historia, la memoria: ¿qué historia enseñar? Y consideran que es necesario seguir indagando las narrativas que han construido los y las jóvenes en relación con la historia del conflicto colombiano para evitar seguir repitiendo las formas fragmentarias y polarizadas y transitar del conflicto al posconflicto.

La investigación *sobre género y conflicto armado* colombiano, explicita los hallazgos de “una fuerte tendencia a evidenciar los efectos sobre las mujeres, bajo lo que parece ser una consideración implícita de que las consecuencias sobre los hombres son bien conocidas, por ser la guerra un territorio de ejercicio de la masculinidad” (Cifuentes, 2009). Además, resalta la necesidad de evidenciar los efectos de la perpetuación de patrones androcéntricos en las relaciones sociales en tiempos de guerra y en tiempos de paz.

El estudio sobre *la verdad de las mujeres víctimas del conflicto armado en Colombia* (Miller y otras, 2013), ratifica que las consecuencias de la violencia en las mujeres no son daños colaterales de un conflicto armado. Son impactos que requieren ser escuchados y reconocidos como fragmentos de la memoria colectiva histórica que han tocado el cuerpo de las mujeres. Al tiempo, la investigación visibiliza que las violencias se dan en tres dimensiones: física, psicológica y sexual; las pérdidas, las renuncias sufridas por las mujeres y el incremento del control masculino sobre las vidas de ellas. Todas estas experiencias se instalan en el cuerpo. En el estudio de Jaramillo (2008) sobre *las mujeres y la guerra*, se hace un análisis de “la dramatización que el teatro ha hecho de la violencia y las repercusiones que esta ha tenido en la vida de las mujeres colombianas” partiendo de cuatro obras teatrales: “*Mujeres en la guerra*”, “*A dónde el camino irá*”, “*La*

siempre viva” y *“Femina Ludens*”; siendo esta última una obra de ficción que analiza la vida de las mujeres colombianas a finales del siglo XX y su relación con la violencia generada por los diferentes grupos armados.

Para la cimentación del estado de conocimiento de este estudio se pudo reiterar el interés por la temática. En la mayoría de las investigaciones, aparecen las mujeres como las principales víctimas, no solo por los impactos contra su propio cuerpo, sino además “acomodándose” para crear nuevos círculos a donde llegan. Y en atención a que Augusto Boal (2016) en su método plantea cuatro etapas que convierten al espectador/a en actor/a: conocer el cuerpo, hacer expresivo el cuerpo, el teatro como lenguaje y el teatro como discurso, se hizo el estudio para saber desde mujeres víctimas del conflicto armado: desplazamientos, desapariciones, violencias sexuales, maltrato, desplazamiento, desarraigo, violaciones, entre otros, asentadas en la ciudad de Medellín-Colombia.

En este estudio, no solo interesó develar los cuerpos femeninos que deja el conflicto armado colombiano, sino también analizar las fuerzas formadoras que subyacen en la acción teatral y, desde el cuerpo expresivo, establecer relaciones con la educación y aportar a la formación de maestras y maestros en contextos escolares y fuera de la Escuela.

Material y método

Este estudio se realizó desde el enfoque performático (Taylor & Fuentes, 2011), que reconoce las dimensiones sensibles, sensoriales, afectivas y reflexivas de la experiencia que se instala en el cuerpo a través de gestos, posturas, movimientos, sonoridades, palabras y otras materialidades afectantes que aparecen en la escena teatral en situación, “in vivo” e “in situ” con la que se destilan sentidos para resignificar el cuerpo femenino víctima del conflicto armado colombiano. Se eligió este lente metodológico porque la performance nos hace re-pensar y re-escribir el cuerpo, acude a los acontecimientos de una vida vivida y remite al drama social y personal. También la performance nos pone en un lugar del conocimiento contra-hegemónico porque exige otras formas de conocimiento que pasan por la experiencia individual, la memoria colectiva, por el acontecimiento y cuestiona la mirada del experto y de la autoridad.

Se integró el método biográfico-narrativo a la experiencia teatral usando técnicas del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, como prácticas artístico-corporales de exploración e intervención que permitieron la producción de un conocimiento desde la experiencia del propio cuerpo en el acto escénico y en perspectiva de género.

Población y muestra

El estudio se hizo con 15 mujeres que participaron de manera voluntaria en el estudio bajo el criterio de ser víctimas del conflicto armado colombiano, las edades oscilan entre 29 y 64 años y residentes en la ciudad de Medellín-Antioquia-Colombia (algunas de ellas desplazadas de sus terri-

torios de origen a la ciudad). 8 de las mujeres del Movimiento social de mujeres de Medellín, de la Ruta Pacífica de las Mujeres, algunas Madres de la Candelaria pertenecientes a la “Asociación Caminos de Esperanza” y Mujeres caminantes por la verdad, que fue el movimiento que se gestó por los derechos de las víctimas y el esclarecimiento de los hechos de la “Operación Orión” en Medellín-Antioquia; y 7 mujeres del colectivo teatral “Las Madalenas”, profesionales de la educación, las ciencias sociales y humanas que laboran en instituciones educativas y organizaciones sociales de derechos humanos con temas como victimización, reparación y memoria histórica.

Con las 15 mujeres se conformó un colectivo educativo de experimentación y creación teatral en la ciudad de Medellín-Colombia. Las mujeres participaron durante un año en los encuentros, vivencias y talleres con una frecuencia semanal. La acción teatral fue el escenario para saber del conflicto armado desde la experiencia biográfica.

Técnicas, instrumentos y tratamiento de la información

La recolección de la información se hizo a través de las técnicas del Teatro del Oprimido como el Arco iris del deseo, el Teatro-imagen, el Teatro-Foro mediante talleres, ejercicios físicos, juegos y técnicas teatrales variadas y contextualizadas al grupo de estudio. De una parte, el *Arco-Iris del deseo* se desarrolló mediante juegos teatrales para ayudar a las mujeres a “sacar” la propia experiencia del conflicto encarnado en el cuerpo y crear el personaje biográfico en la obra teatral, aquí las mujeres como protagonistas de la acción dramática transponen sus vidas a la práctica teatral. Con el *Teatro Imagen* se realizaron talleres corporales que no pasaron por “la palabra” deteniendo la atención en las posturas corporales, las expresiones del rostro, la gestualidad del cuerpo, en los rasgos de modulación sensorial, visual, sonoros, kinésicos y en los estados emocionales que expresan las mujeres en la acción dramática y mediante la lectura corporal de la acción performática de escultora-escultura. La técnica del *Teatro foro* se hizo con el juego de reemplazar a la oprimida y mediante la verbalización, las corpografías, la escritura y el diálogo acerca de la experiencia del conflicto y las violencias entre las mujeres y espectadores/as que se convierte en actores y actrices de la obra.

Como parte del estudio y del proceder de la performance, las 15 mujeres crearon y realizaron obras teatrales como “5 segundos”, “Queda Claro”, “Museo de las mujeres” y “Aliencias encarnadas” obras que desde su montaje y vivencia fueron una forma de escenificación colectiva y colegiada del conflicto encarnado. Así, el colectivo educativo de experimentación y creación teatral fue dirigido por una docente-investigadora con formación en el Teatro del Oprimido a partir de talleres y juegos teatrales.

Así, las fuentes de información fueron las expresiones escénicas, escenario que permitió la observación participante, la entrevista como conversación y los registros filmicos, los cuales se analizaron a la luz de los contenidos de las

técnicas del Teatro del Oprimido como el Arco iris del deseo, el Teatro-imagen y el Teatro-Foro. La confiabilidad, la legitimidad y la validez interna y externa de los instrumentos, de los datos que fueron sistemáticamente capturados y analizados, y de los hallazgos se hizo de manera colaborativa con los actores participantes y colectivamente con expertos del campo del Teatro-pedagogía. Esta investigación siguió los lineamientos éticos y se realizó el consentimiento informado con base en los requerimientos jurídicos establecidos a nivel nacional para garantizar la privacidad, la confidencialidad y el anonimato de la información. Por lo tanto, los nombres de las mujeres que aparecen han sido cambiados.

Análisis de la información

A partir del método biográfico-narrativo se establecieron “núcleos significativos” con el conjunto de las experiencias vividas de las 15 mujeres que salieron a la luz en palabra, imagen, gesto, sonoridad, sensación, emoción y afectos y, a través del acto performático, las memorias corporales escenificadas trajeron la experiencia corporizada entretejida en imágenes, recuerdos, pasajes, escenarios y acontecimientos que permitieron crear el hilo conductor de las tramas. De allí que hurgar en la experiencia es también acompañar, interrogar, denunciar, develar significados y dilucidar ciertas cualidades educativas y formativas.

Resultados

Los principales hallazgos fueron divididos en dos escenas educativas de la acción teatral. En la primera escena reconocernos “cuerpos”: del tejido de la memoria a un cuerpo lienzo, de la negación y el repudio al cuerpo de la culpa, del abandono al cuerpo del exilio y del pánico y el horror al cuerpo del miedo. En la segunda escena sa-vernarnos “cuerpos” en la que se hace visible la potencia educativa de la acción teatral.

Primera escena educativa de la acción teatral: reconocernos “cuerpos”

Al indagar cómo la acción teatral resignifica los cuerpos femeninos que deja el conflicto armado colombiano y ante el neófito encuentro con el cuerpo mismo en escena, se encontró que los cuerpos que quedan como consecuencia de la guerra fueron apareciendo en la acción teatral para contar y coSER la historia. Después de las oscuras noches de la guerra, el alma queda desnuda y necesitada de una nueva vestidura corporal o de un renacer biográfico. Participar en el juego teatral, fue como el lazarillo que acompasó la sospecha primigenia de hacer aparecer de otras formas el cuerpo femenino, ese cuerpo que necesita ser re-construido física, emocional, mental y espiritualmente, porque después del conflicto hay que rehacerse, repararse, recomenzar y reiniciar dicen las mujeres.

Los cuerpos femeninos que se traen a escena con el juego teatral transparentan la experiencia de cada mujer; estos cuerpos traen la memoria y no mienten, son cuerpos tatuados de cicatrices existenciales, de las huellas e historias

vividas; son cuerpos de la memoria en los que se han inscrito violaciones sexuales, desaparición y/o asesinato de seres queridos, desplazamientos forzados, homicidios, intimidación, humillación y profundas heridas de dolor, angustia y sufrimiento.

A través de la acción teatral se pudo vislumbrar que las 15 mujeres transitan de cuerpo en cuerpo con rasgos de fortaleza y fragilidad, esperanza y duda, entre agazapadas y resueltas se pronuncian para expresar, narrar, controvertir, disentir y reconciliarse. Lo primero que se pierde en los contextos de guerra es la voz y hacer parte del grupo de teatro fue un escenario reparador para esas dignidades rotas que la violencia enmudeció.

Las mujeres dicen que transitan su vida de cuerpo en cuerpo: por cuerpos lienzo, de culpa, de exilio y cuerpos del miedo. “*Para resistir y poder seguir existiendo (Elsy, 33 años)*”, “*los necesitamos para despertar de la anestesia (Ana, 34 años)*”, “*mi cuerpo se volvió acechador e intuye cuándo escaparse, desplazarse, visibilizarse, exilarse y volverse imperceptible (Mónica, 34 años)*”, “*estos nuestros cuerpos han sido fragmentados, usados y cosificados, ¿cómo no sentir repudio y miedo? (Alejandra, 29 años)*”.

Con el acto educativo empático que ofrece el Teatro del Oprimido, las escenas alientan la expresión del cuerpo y ponen de manifiesto aquellas siluetas que deja el conflicto y, mediante gestos, emociones, palabras, sonidos, objetos o atuendos, encuentran razones explicativas que demandan respuestas para cerrar las grietas de los linajes heridos. Y estos son los cuerpos que dejan ver las mujeres y los que se hacen narrativa misma con el movimiento o la quietud, con el grito o el silencio, con el *volver a pasar por el corazón*, por las entrañas y hoy son memoria intergeneracional, están presentes en sus relatos y en sus decisiones de vida.

Del tejido de la memoria a un cuerpo lienzo

A partir del ejercicio: *Verse la piel* con todos los sentidos, la acción teatral como encuentro colectivo se convirtió en acción formadora y regeneradora y, en todos los casos, los encuentros no fueron “meras” actividades, sino un reanudar en nuevos sentidos para devenir en otras y en otros cuerpos. *Verse la piel* fue un ejercicio de la memoria para encontrar las propias cicatrices: recodar la historia, acudir a la memoria del corazón y del alma, pintar las propias cicatrices y hacer una corpografía de memorias y sensaciones de violencia con sus actores. ¿Qué escena teatral surgió de las memorias de los cuerpos? apreció una dramaturgia colectiva en forma de una danza fúnebre, obra que tomó el nombre de “*El Museo de las mujeres*”, un acto estético que reveló horrores, angustias, dolores, silencios y los miedos encarnados en las mujeres.

El cuerpo lienzo apareció en dos sentidos. En el primero, es lienzo porque en él se registran rasgos episódicos que las mujeres resaltan como parte imborrable de una historia vivida. Es un cuerpo en el que se matizan cuadros de terror, paisajes desolados, batallas sangrientas, olores a pólvora y se instalan las ausencias porque la guerra permanece en el cuerpo para siempre: rompe, hiere y marca la vida. En

el segundo, el cuerpo lienzo, refiere un cuerpo que es atravesado por una aguja que rompe con sangre la piel. Al pedirle a Rosario que identifique sus cicatrices, ella de 38 años responde: “¿en el corazón o en el alma?”. Del mismo modo, Rocío de 44 años expresa: “yo soy esta raya grande que atraviesa toda la pierna derecha; yo soy la cicatriz del alambre de púas que me hice la noche de octubre que salí corriendo para salvarme de la segunda violación. Por eso, prefiero esta cicatriz a tener un montón de cicatrices por dentro”.

Por los cuerpos lienzo han pasado nombres, fechas, presencias, ausencias, olores, sonidos, lugares, objetos, dolores y retumba en la memoria de los que ya no están. Los cuerpos lienzo, cuentan lo que se ha escrito en ellos; cantan canciones repetidas; juegan al escondite sin posibilidad de liberación como aquellas hendijas de un escondite que vieron estallar la guerra. Y, la cicatriz que recuerda la herida estará por siempre como constancia de la memoria; y las palabras, los perdones o las promesas de olvido tiran de un hilo: roto por el lado de las preguntas y en enmienda por el de las respuestas. Por ello, en los 15 cuerpos no todo es tangible, pero una acción teatral acompañada de símbolos y signos fue capaz de hacer ver los horrores y las historias de dolor y angustia que provee la guerra dentro de los cuerpos que aún siguen vivos.

El cuerpo lienzo está atravesado por la aguja que rompe: “A mí no solamente me rompieron la vagina, yo siento que a mí me rompieron toda y me dejaron como un colador, y cuando yo me bañaba, creía que se me iba a entrar el agua, como cuando los relojes se dañan o les cambian la pila, que quedan sirviendo pa’ nada (Julieta, 37 años, acompañada de una imagen con un paraguas y una acción de coser su ropa puesta, para que no se le “entrara nada”)

Las cicatrices, las huellas, esas que dejan memoria en el cuerpo, permanecen abiertas y aunque no necesariamente han hecho sangrar la piel, en la mayoría de ellas, cada poro se duele a sí mismo, se maldice, y se cierra en protección, tras la fragilidad del sufrimiento. El cuerpo lienzo guarda tijeretazos, dobleces, agujeros, remiendos ... grita las heridas en el escenario y con ellas, es capaz de lavarse, retorcerse y ponerse al sol para una nueva pintura; es capaz de buscar espacio para una nueva historia y hacer un nuevo tejido.

De la negación y el repudio al cuerpo de la culpa

Los juegos teatrales como dispositivos pedagógicos que más se relacionaron con el surgimiento del cuerpo de la culpa fueron principalmente los que requerían del tacto y los de exhibir el cuerpo —con cambios de atuendo, por ejemplo—. Sin embargo, como punto de partida, se escribió la historia haciendo énfasis en la victimización y fue en la acción teatral, que la culpa que deja el conflicto se hizo escena.

Por el *Cuerpo de la culpa* transitaron miedos, hastíos, fragmentos, pérdida de la voz, odios hacia sí mismas, deseos de haber sido hombre, reclamos por el cuerpo que les “tocó vivir”; sensación moral de haber pecado o haber incitado al victimario. ¿El cuerpo? Ay, solamente le digo una cosa: si yo no

tuviera cuerpo ¡sería tan feliz! Seguramente si yo fuera hombre, no les hubiera servido... (Lorena 47 años, creación de la obra *el Museo de las mujeres*). El cuerpo de estas mujeres se cosifica y esa violencia ejercida sobre ellas, hace que no quieran mirarse y pierden el interés por ellas mismas. Las mujeres se maldicen, se golpean y buscan cómo borrarse. “El cuerpo es vergüenza y culpa. Por eso a mí me gustaría no tener nada; pues ni senos, ni vagina, ni nalgas, o sea, pues, como ser hombre, para que no me tocara sufrir tanto” (María, 63 años).

Posterior al proceso de ararse y dolerse escribiendo la propia historia, se trabajó con la técnica del Teatro del Oprimido de “lo real y lo ideal”. Hubo consonancias y se produjeron acciones como la de cubrirse “...pa’ dar asco, pa’ defenderse... es como hacen las culebras en el monte, que se hacen las muertas y hasta huelen a podrido para que no se las coman” (Rosario, 38 años). Y otra en las que confluyeron varios de los episodios narrados, fue la de una fila en la que están varias mujeres: una se pinta el cuerpo de negro; otra se venda (con plástico negro) fuertemente el pecho para esconderlo, y la otra mientras canta una canción, lava su cuerpo con un cepillo de fregar “pa’ ver si soy capaz de quedarme limpia y borrar todo, para volvérmelo a hacer, así sea dibujado” (Lorena, 47 años).

El *cuerpo de la culpa* nace principalmente de las situaciones de violencias sexuales, en muchos casos perpetradas por actores armados y previas al desplazamiento forzado o causantes de este. Con estas no solo se cosifica el cuerpo, sino que les es arrancado con tal inclemencia que, en el mejor de los casos, tardan el resto de la vida intentando recomponerlo, pero muchas de las mujeres que experimentan esta manifestación de la guerra, preferirían estar muertas, aunque saben que llevan consigo una suerte de muerte de sí mismas.

Ante la ausencia de verbalización, este cuerpo aparecido, también es un cuerpo deslenguado, al que no solo se le han consumido las entrañas, sino también el habla: “Es como si todo un ejército se hubiera metido entre mis piernas y me hubiera comido las entrañas” (Fragmento Obra teatral: 5 segundos). Las mujeres que se han acontecido en deslenguamiento esquivan la cercanía de otras y de otros, pero también, enmudecen el padecimiento y temen ser además juzgadas por no haber prevenido la situación; queda el llanto, el gemido y lo indecible. El cuerpo de la culpa supo un día lo que es el cuerpo, ya las palabras no lo saben. “¡El cuerpo, es como... yo no sé! Vea señorita yo sabía por ahí como hasta los 13 años. Después de ahí en adelante, yo mejor lo olvidé y a mí se me olvidó qué es eso” (Teresa 34 años).

Del abandono al cuerpo del exilio

Entre las acciones que dieron cuenta del cuerpo del exilio fueron: las improvisaciones, los juegos teatrales que implicaron desplazamientos y simulaciones de viajes forzados; las cartografías geográficas de la historia familiar de las mujeres; y con la técnica del teatro- imagen se crearon imágenes individuales para ir amplificando los detalles. Se ofrecieron signos y símbolos para proponer variaciones a la mencionada obra el “*Museo de las mujeres*”. Aunque el cuerpo

del exilio apareció con mayor frecuencia debido al desplazamiento forzado, también dejó ver algunos vestigios en los abordajes de las violencias sexuales. El cuerpo del exilio es un cuerpo obligado a abandonar y abandonarse. En el primero de los casos, irse de un territorio rompe la relación con él y su participación en la configuración de la identidad corpórea; en el segundo, se da un abandono comparable con el propio cuerpo o abandono de sí. El cuerpo de estas mujeres era también su gente, su casa, su barrio, la esquina, la tienda, el clima y haber sido arrancadas, despojadas y desplazadas produce duelo, desarraigo, inconformidad, desasosiego. El cuerpo del exilio es un cuerpo sin asiento, sin orientación y sin lugar; a cambio, todo es horizonte: todo está allá lejos. *Todo se mueve, no tengo orientación alguna. Afuera todo está lleno de voces, de ojos y dedos señaladores... parece que la brújula se quedó debajo de la almohada... allá en la casita*" (Azeneth, 39 años).

"Oiga, oiga: sí, yo... me estoy buscando ¿qué me hice, ¿dónde me metí, por qué no vengo otra vez?... oiga, oiga, venga ya, venga que lo necesito... salga que ya todos se fueron, venga... yo le prometo que no lo vuelvo a dejar... es que yo me tuve que hacer la muerta. (Texto que acompañó una improvisación de una mujer que usaba unos zapatos grandes, y sobre una cuerda en el piso, caminaba de un lado a otro, buscando con gritos su propio cuerpo).

Las mujeres del cuerpo exiliado mudan constantemente como cambiando de piel; el cuerpo se metamorfosea con cada huida y al ir de aquí para allá. *"Mi vida entera se quedó allá, yo aquí no soy nadie"* (Amparo, 64 años). Les es ajeno y ante la recordación de que se ausentaron de su rostro sienten que dejaron la vida.

¿A dónde me fui sin mí; por qué no pude llevarme?, ¿será que me hice de muerta para no saber que me murieron? Son preguntas con las que las mujeres pasan los días, desterradas hasta de su sombra. Buscan repetidamente un asidero, un techo, un camino de regreso, un piso. Rosario tuvo que irse, no importa a dónde; arrancada, despojada, rasguñada, no importa a dónde, tuvo que irse. Ahora Rosario no se encuentra y ella misma se nombra *la errante*. Ha dispuesto para el teatro un monólogo de creación propia, acompañado de objetos, zapatos, vestidos y huellas hechas en papel que ha distribuido por todo el espacio. Hace estaciones en los símbolos, mientras se pregunta *quién es, dónde está, y quiénes son los dueños de eso*, usa detenidamente cada uno de los objetos y se viste; luego deshace las acciones y pasa a otra estación para repetir las. *Llego, llego con mi río a cuevas. Llego, llego con mi tierra puesta. Mi carne, mis uñas, mis dientes, mis huesos. Llego, llego con mi río a cuevas* (Alabao de la obra *Queda claro*).

Del pánico y el horror al cuerpo del miedo

La orientación educativa para emerger el cuerpo del miedo se hizo a través de juegos teatrales de persecución usando roles entre víctima y victimario, el juego de amigo, enemigo del Teatro del Oprimido, juego como *"La lleva"* con historias reales que se pasan de la una a la otra, hubo recorridos con los ojos vendados y una escenificación de escultura y escultura para la contextualización de la historia

personal. El cuerpo que aquí se presenta, se repite invariablemente en todas las mujeres sufrientes de la guerra y constituye la vida de las víctimas de violencias sexuales, de desplazamientos y desapariciones forzadas. Pero estas últimas, por ejemplo, fueron las manifestaciones que más aportaron a este tejido del *cuerpo del miedo*. A estas mujeres el cuerpo les queda grande, no les sirve, se hacen las minúsculas y son cada vez más pequeñas. Su vida se empeña en ser ovillo. Han querido desvanecer, caminan con los pies más juntos, sus hombros se han encorvado, sus miradas escarban la tierra. *"Sssh, sshh, sshh ... Arrullo y lágrimas acompañaron la imagen de Lucía quien, creando su escultura en el cuerpo de otra, se enterró bajo piedras, tierra y basura.*

El cuerpo del miedo es desmedidamente visible y expuesto en listas. *"volvedme chiquita o decime dónde me meto, escóndeme, tápame con tu fuego"* (rezo de Alejandra, 29 años). Es un cuerpo jaula que teme la repetición y que aprendió a quedarse inmóvil y a pasar desapercibido. Por el cuerpo corre la sangre de la familia que se llevaron: su hijo, su padre, su madre y sus hijos y, del corazón, el amor de esposos asesinados y desaparecidos. Ellas se encierran y se guardan ante la consternación, la desesperanza y el dolor por sus muertes o porque aún siguen desaparecidos.

El cuerpo del miedo reclama la verdad, reclama lo que pueda verse y tenerse consigo. Las que hacen parte del movimiento de víctimas del conflicto armado colombiano, piden lo que puedan asir, abrazar o dar una sepultura justa *"pero lo más importante es que yo al menos lo pueda enterrar, no como les pasó a casi todas [...] con el teatro, volvemos a caminar con los pies... tenemos firmeza para pararnos en la tierra y resistir"* (Nelly, 66 años).

Segunda escena educativa de la acción teatral: sa-vernios "cuerpos"

Reconocer la potencia educativa que tiene la acción teatral para la re-significación del cuerpo de mujeres víctimas implica la pregunta por el yo encarnado, por ese cuerpo que está re-significándose. *"El teatro me volvió a la vida. Es como si mi cuerpo estuviera vivo, el cuerpo renació. Me llené tanto de amor por mí, que se me creció el cuerpo y ya no me enfermo porque mi cura y mi liberación fue el teatro"* (Azeneth, 39 años).

El cuerpo como el verbo (*significar*) es transitivo y si se construye, es un cuerpo que inevitablemente está re-significándose de manera continua. Las 15 mujeres transitaron entre un cuerpo y otro, los cuerpos son *movedizos* y, en todo caso, se deviene otra. Para el cuerpo lienzo, en el que se han escrito interminables párrafos de dolor, las mujeres se han dispuesto a colorear, trazar nuevas figuras, componer frases como una nueva forma de reivindicar la vida y sentirse vivas. Es un cuerpo preparado para una nueva obra que se escribe ella misma *"mujer después de lavar su cuerpo con agua y un cepillo: estoy estrenando cuerpo y reconstruyendo mi casa"* (Lorena, 47 años). La manera como una mujer en escena se descubre, lo hace a través del cuerpo. *"Transformando la escena, me transformo. Es en ese sentido en que podemos decir la acción teatral del Teatro del Oprimido es purificadora: nos*

purifica de nuestros bloqueos y ensancha los atajos que queremos tomar para transformar nuestra vida” (Boal, 2004). Al hacer teatro, las mujeres liberan su propio cuerpo, se nombran, se recuperan y se descubren otras.

La potencia de la acción teatral fue la aparición del cuerpo que hizo que las mujeres pudieran reconocerse y saber de sí. Es a lo que Nelly nos acerca en la conversación o en el Teatro-foro, posterior a una de las presentaciones de “*Queda Claro*”: *Yo llevaba 10 años contándole a la gente que a mi hijo se le veían los pies entre un montón de muertos y yo no lo podía recoger. Ya con esta obra, yo le pude mostrar a la gente los pies de mi hijo, el cuerpo de él. Es como si yo tuviera el cuerpo de él, que era también el cuerpo mío.*

Así, la pregunta por la potencia educativa de la acción teatral en la re-significación del cuerpo femenino comporta un movimiento que va de afuera hacia adentro y de adentro hacia afuera. La potencia de la acción teatral radica en la fuerza formadora que se produce en los encuentros cuyas prácticas permitieron a las mujeres dirigir la atención sobre sí mismas: escarbar en el dolor, verse y resignificarse, desentrañar las potencias del cuerpo y renaSER a una nueva vida como quien atraviesa el espejo o el umbral de la propia vida; aun cuando ese “paso” a lo desconocido pueda ser “peligroso”. Atravesar el espejo y descubrirse en la capacidad de nacerse a nuevos cuerpos hace parte de la historia de las mujeres, hay un yo plural y un devenir otras, tienen la piel y los ojos más abiertos para mirarse, saber de sí y sanarse.

En la obra teatral *Queda Claro*, las mujeres se encontraron con lo desconocido, lo contradictorio, lo oscuro y lo mágico. Todas pasaron por algo; a todas algo les pasó. *¡Mostrar al público el cuerpo de mi hijo con el teatro... ¡jum! Eso me dio como un dolor en los pies, primero fue un temblor en las rodillas que siempre me duelen y después me fue subiendo como una fuerza, que me dice que tengo que seguir caminando y haciendo teatro, para que todo el mundo sepa mi historia. Desde ese día, no me han vuelto a doler las piernas*” (Teatro-Foro de la obra *Queda Claro*).

Discusión

Con la intención de incorporar el diálogo dramático con la Educación, el cuerpo como el “lugar” donde acontece la experiencia humana es sensación, emoción, intuición y reflexión. *Queda claro* que la acción teatral como escenario de experimentación de lo pedagógico obliga a entrar por el cuerpo y para saber del cuerpo es necesario entrar por él: asirlo y descifrarlo ¡Y, aún queda más por experimentar y más cuerpos por descifrar!

Este estudio puso en evidencia que el Teatro de las Oprimidas ofrece un abordaje tanto teórico como metodológico para seguir desatando las memorias de los cuerpos en la guerra y en las demás tragedias humanas que se hayan encarnadas con “biodramas” que si bien traen la historia singular también considera los hechos colectivos que conforman historias sociales. Y las metodologías que propone este teatro son inspiradores para “educar el cuerpo” desde su condición individual y colectiva, para hacer visible el cuerpo en la escuela y aporta también “a la enseñanza de la Educación Física

desde una democracia relacional, cuyas prácticas sean capaces de subvertir la docilización de las corporalidades” (Gamboa, Soto & Jiménez, 2023).

Para el caso de Colombia este tipo de estudios ayudan al camino de la reconciliación, porque esta guerra sigue derramando la sangre de hombres y mujeres por el territorio, es una guerra que carga sumas y restas: sumas en tiempo y restas de vidas. Hoy la educación ha de abrazar ese reclamo a una maternidad que el vientre cálido de la paz envuelva y recoja la sociedad y le permita edificar sobre la esperanza. Porque la paz sigue siendo un anhelo (Betancur, Palacio & Posada, 2023).

Ante los acontecimientos de la guerra, ¿por qué huir al reconocimiento de la verdad que duele?, ¿qué le queda a la educación por pensar, hacer y sentir?, ¿cómo establecer relaciones de género en los contextos educativos tras los tocamientos de la guerra?, ¿de qué manera la educación “del” cuerpo reconoce en los flujos de la vida la tragedia humana y promueve prácticas corporales de re-existencia?

Conclusiones

El Teatro del Oprimido ofrece estrategias de experimentación pedagógicas a través de ejercicios físicos, juegos y técnicas cuyo tono pedagógico es formativo y restaurador. La acción teatral aporta formas de saber desde la experiencia vivida, a un sa-ver y saber desde los cuerpos. En este sentido, reconocemos la potencia educativa que hay en el Teatro del Oprimido y en sus formas teatrales para resignificar los cuerpos: para darse cuenta, reconocerse y ser-otras. Así, desde la narración biográfica salen a la luz variadas formas de expresión de los cuerpos afectados que reclaman con dolor e indignación situaciones educativas, sociales y políticas más humanizadas.

En el caso del cuerpo de la culpa, la acción teatral ofrece una suerte de reencuentro en el que se sabe de la historia, se reconoce en ella y ve a otras mujeres con experiencias análogas. Las mujeres vuelven a sí para reconciliarse con su cuerpo, reparar y recuperar una nueva forma de cuidado de sí mismas.

El cuerpo del exilio que anuncia estar lejos de sí, hoy las mujeres vuelven a hospedarse en el cuerpo, porque la guerra las deja escindidas *“ah profe, yo ya aprendí que mientras trabajo, me desconecto y así no siento que me están violando, ni nada de eso”* (Ana, 34 años). *Las mujeres vuelven a ser el cuerpo propio; a mí, por ejemplo, me volvió el cuerpo al cuerpo y sentí despertar* (Mónica, 34 años). Con la acción teatral el cuerpo del miedo empezó a recomponerse, a ocupar un lugar que parecía perdido, a mostrar lo que puede el propio cuerpo. *“Ya no tengo que esconderme, ni puedo hacerlo porque se me creció el espíritu” y “cuando empecé a hacer los ejercicios teatrales empecé a darle paso a la alegría” ... “yo qué me iba a imaginar que eso iba a salir así”* (Teatro-Foro de la obra *el Museo de las mujeres*).

Referencias

Barak, A. (2016). Critical Consciousness in Critical Social Work: Learning from the Theatre of the Oppressed. *British Journal*

- of Social Work, 46 (6), 1776-1792. <https://doi.org/10.1093/bjsw/bcv102>
- Betancur, D., Palacio, M. & Posada D. (2023). Cart(a)grafías de la memoria: tejidos de paz. Universidad de Antioquia. Grupo de investigación Somos palabra formación y contextos.
- Boal, A. (2004). El arco iris del deseo: del teatro experimental a la terapia. Alba Editorial.
- Boal, A. (2014). Teatro del Oprimido. Juegos para actores y no actores. Alba Editorial.
- Boal, A. (2016). La Estética del Oprimido. Alba Editorial.
- Boal, J. (2014). Por una historia política del Teatro del Oprimido. Literatura: teoría, historia, crítica, 16 (1), 41-79. <https://doi.org/10.15446/lthc>
- Campos, F. N., Panúncio-Pinto, M. P., & Saeki, T. (2014). Teatro do oprimido: um teatro das emergências sociais e do conhecimento coletivo. Psicologia & sociedade, 26(3), 552-561. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822014000300004>
- Cárdenas, R., Terron, T. & Monreal, C. (2017). El Teatro Social como herramienta docente para el desarrollo de competencias interculturales. Revista de Humanidades, 31,175-194. <https://doi.org/10.5944/rdh.31.2017.19078>
- Cardona, Á., & Sánchez A. (2021). Narrativas del conflicto armado colombiano en el escenario escolar. Estado del arte. Eleuthera, 23(2), 233–254. Doi: <https://doi.org/10.17151/eleu.2021.23.2.12>
- Coelho, S. (2023). El legado del oprimido. El teatro como instrumento de expresión humana y política en el Brasil del siglo XXI. reCHERches. Culture et histoire dans l'espace roman, (31), 189-198. Doi: <https://doi.org/10.4000/cher.16219>
- Cifuentes Patiño, M. R. (2009). La investigación sobre género conflicto armado. Eleuthera, 3, 127–164. Recuperado a partir de <https://revistasojs.ucaldas.edu.co/index.php/eleuthera/article/view/5426>
- Da Silva, M. & Fonseca, D. (2023). Teatro do Oprimido com jovens em medidas socioeducativas: A construção do Projeto de Vida. Educação: Teoria E Prática, 33(66). doi: <https://doi.org/10.18675/1981-8106.v33.n.66.s17714>
- Foucaud-Cabeza, M. P., Martín-Forcadell, S., & Canales-Lacruz, I. (2023). Emociones, acción motriz y género en el alumnado de Educación Física de Primaria. Retos, 50, 342–348. <https://doi.org/10.47197/retos.v50.98904>
- Gamboa, R., Soto, P., & Jiménez, G. (2022). Cuerpo y Escuela: la enseñanza de la educación física como experiencia democrática. Retos, 45,43–53. <https://doi.org/10.47197/retos.v45i0.91858>
- Giesler, M. (2017). Teaching Note-Theatre of the Oppressed and Social Work Education: Radicalizing the Practice Classroom. Journal Of Social Work Education, 53 (2), 347-353. <https://doi.org/10.1080/10437797.2016.1260503>
- Howe, K. (2016). "Nor are we just passing through": Muriel Naessens, Political Consistency, and Feminist Theatre of the Oppressed. Theatre Survey, 57(3), 436-440. <https://doi.org/10.1017/S0040557416000466>
- Jaramillo, M. (2008). Las mujeres y la guerra. Revista Iberoamericana, 74(223), 483-495.
- Jiménez, M. (2017). Teatro crítico contra la conciencia en crisis: Nada que perder. Romance Quarterly, 64, (4), 206-214. <https://doi.org/10.1080/08831157.2017.1356168>
- Joca, E., Nobre, M. & Ferreira da Silva, M. (2019). Poéticas do Teatro do Oprimido na Saúde Mental. Estudos de Psicologia (Natal), 24(4), 414-425. <http://dx.doi.org/10.22491/1678-4669.20190041>
- Lee, Y. (2015). Theatre for the Less Oppressed than I: Reconsidering Augusto Boal's Concept of Spect-actor. Theatre Research International, 40(2), 156-169. <https://doi.org/10.1017/S0307883315000036>
- Martins, V., & Lucio-Villegas Ramos, E. (2014). Teatro do oprimido como ferramenta de inclusão social no bairro Horta da Areia em Faro. Sociologia, Número temático—Ciganos na Península Ibérica e Brasil: estudos e políticas sociais, 57-75. <http://hdl.handle.net/11441/30361>
- Miller, A., Corrales, S., García, S., Coll, A., Ramírez, O., Armaiz, C., & Grau, E. (2013). La Verdad de las Mujeres: Víctimas del Conflicto Armado en Colombia. Ruta Pacífica de las Mujeres.
- Motos, T. (2009). Augusto Boal: integrador del teatro, del activismo social y político, de la educación y de la terapia. Ñaque. Expresión Comunicación Educación.
- Motos, T., & Navarro, A. (2012). Estrategias del Teatro del Oprimido para la formación permanente del profesorado. Magis. Revista Internacional de Investigación en Educación, 4(9), 619-635. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.m4-9.etop>
- Oliveira, É., & Araújo, M. (2012). Aproximações do Teatro do Oprimido com a Psicologia e o Psicodrama. Psicologia: Ciência e Profissão, 32 (2), 340-355. <https://doi.org/10.1590/S1414-98932012000200006>
- Pavis, P. (2008). Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?. Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral, (7), 1-37. <https://doi.org/10.34096/tdf.n7.9423>
- Porras Montenegro, E. A. (2016). Sistematización del proceso de formación en prevención de la violencia de género y nuevas masculinidades con jóvenes hombres de 15 a 25 años del proyecto "Yo construyo mi masculinidad" de la ciudad de Quito, de octubre 2015 a marzo 2016 [Tesis de grado]. <http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/13406>
- Powers, B. Duffy, P. B. (2015). Making invisible intersectionality visible through theater of the oppressed in teacher education. Journal of teacher education, 67 (1), 61-73. <https://doi.org/10.1177/0022487115607621>
- Santos, E., Joca, E., & Alves, A. (2016). Teatro do oprimido em saúde mental: participação social com arte. Interface-Comunicação, Saúde, Educação, 20 (58), 637-647. <https://doi.org/10.1590/1807-57622015.0469>
- Taylor, D. & Fuentes, M. (2011). Estudios avanzados del performance. Fondo de Cultura Económica.

Datos de los autores:

Luz Elena Gallo
Margarita Maria Zapata

luz.gallo@udea.edu.co
margarita.zapatal@udea.edu.co

Autor/a
Autor/a