



EL COROTEO COMO METÁFORA DEL DESTIERRO.
PROCESO DE CREACIÓN DESDE LA DRAMATURGIA
AUTORREFERENCIAL

*COROTEO AS A METAPHOR FOR EXILE, A PROCESS OF CREA-
TION FROM SELF-REFERENTIAL DRAMATURGY*

Luz Elena Muñoz Salazar

Bellas Artes Institución Universitaria del Valle, Cali-Colombia

luzelenamunozsalazar@bellasartes.edu.co

<https://orcid.org/0000-0002-6344-5272>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2021.46.05

ISSN: 2444-3948

Resumen: La investigación se llevó a cabo con el objetivo de develar los núcleos significativos del desarraigo de cuatro integrantes de la familia Muñoz Salazar, para la construcción de la obra dramática *Coroteo*. Para este ejercicio de investigación creación, se eligió una metodología de enfoque cualitativo, y el instrumento utilizado fue el biograma modificado de García (2007). Se logró determinar que los cuatro núcleos significativos sobre el desarraigo son el silencio autoimpuesto como estrategia de evasión, la vivienda como relato de destierro, el empleo infantil e informal y el aprendizaje situado como evidencia de resiliencia, las cuales se asumen como las líneas creativas para la consolidación del texto dramático *Coroteo*.

Palabras Clave: Investigacion-creacion, artes escénicas, dramaturgia, autorreferencialidad, destierro.

Abstract: The research was carried out in order to reveal the significant nuclei of the uprooting of four members from the Muñoz Salazar family for the construction of the play *Coroteo*, the methodology followed a qualitative approach, design creation research, the instrument used here was the modified biogram by García (2007), with this research, it was possible to determine that, the four significant nuclei on uprooting are: self-imposed silence as an escape strategy, housing as a story of exile, child and informal employment and situated learning as evidence of resilience; which are assumed as the creative lines for the consolidation of the dramatic text *Coroteo*.

Key Words: Research-creation, performing arts, dramaturgy, self-referentiality, exile.

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Resultados. 4. Discusión. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2021. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

LUZ ELENA MUÑOZ SALAZAR. (Tuluá, Valle del Cauca Colombia 1983) Técnica en Administración de Empresas, Tuluá (2001), Licenciada en Artes Escénicas de Bellas Artes de Cali (2012), Especialista en Lúdica Educativa de la Fundación Universitaria Juan de Castellanos de Tunja (2014), Magister en Neuropsicología y Educación de la Universidad Internacional de la Rioja España (2016), Candidata a Doctora en Pensamiento Complejo de la Multiversidad Mundo Real Edgar Morin de México (2020). Interesada por la investigación pedagógica con los temas: creatividad motricia, metamotricia e investigación formativa en artes escénicas. Actualmente vinculada al grupo de investigación en arte y poblaciones (GINARTEP), en la línea de Investigación- Género, Arte y Creación: diálogos diversos, de Bellas Artes Institución Universitaria del Valle. Gestiona las estrategias pedagógicas: Canal de YouTube Las Dramáticas y pedagogiateatralyaudiovisual.blogspot.com

INTRODUCCIÓN

El presente artículo da cuenta del proceso de investigación y aproximación hacia la creación del texto dramático *Coroteo*¹, a partir de estrategias de narración autobiográficas. El pretexto o punto de partida para la construcción del texto dramático es una situación personal: desde que tengo memoria he cambiado de casa veinte veces, dentro de la misma ciudad o a otras ciudades del mismo departamento o a otros departamentos de Colombia. Puede que sea muy usual e incluso cómico el término y la situación misma del coroteo, sobre todo en un estado en que la inestabilidad laboral, los escasos recursos para la adquisición de vivienda y la violencia armada han sido constantes históricas en el país y en mi vida. Cada coroteo es un episodio de desprendimiento y readaptación al espacio privado y público. Al principio, era tan incómodo que no lograba crear vínculos con los niños y niñas de las escuelas a las que llegaba, no recuerdo las caras y los nombres de ninguno, no tenía ni mejor ni peor amiga, siempre tenía la sensación de que algo no encajaba, y ese algo era yo, porque yo no pertenecía a ningún lugar.

Y si bien, al principio, el coroteo me producía ese desajuste, con el pasar del tiempo se volvió casi una práctica necesaria, que me arrojaba a conocer lugares y personas nuevas, que me retaba a deconstruirme permanentemente y a conocer todas esas otras que puedo llegar a ser; así que asumí esta situación permanente y me convertí en una especie de nómada con la bandera del desapego. Aprendí de pequeña que la manera más eficaz para resolver un conflicto es irse del lugar en donde ese conflicto esté, y atesoré esta idea hasta hace poco tiempo. Con esta convicción deserté de varios grupos de estudio y de creación, renuncié a empleos y abandoné relaciones tanto amorosas como familiares; aprendí a huir del conflicto de cualquier tipo, forma y tamaño, tanto como una niña que huye de su habitación a la de sus padres porque teme al monstruo *invisible* que hay debajo de su cama.

Soy hija de una familia campesina que no se reconoció víctima porque no conocía esa palabra y porque, además, desde anteriores generaciones ya se había naturalizado la idea de la errancia forzada. Eso lo entendí haciendo el ejercicio del *familiograma*², en el que descubrí que esa sensación de no pertenecer a ningún lugar tiene su origen varias generaciones atrás, de ahí mi interés en juntar las miradas generacionales en el grupo de personajes de la siguiente manera: Teo, el más pequeño, es

hijo de Copera, quien a su vez es hija de Mita y nieta de Pina, es decir, cuatro generaciones reunidas. Además del vínculo familiar, a estos personajes los atraviesa la misma sensación que a mí, la de no pertenecer a ningún lugar, cada uno, entonces, construye su identidad ficticia a partir de los *desarraigos* particulares que han experimentado. Este proyecto de escritura está, por tanto, centrado en la autorreferencialidad, herramienta recurrente de creación en la historia misma del teatro, que es usualmente utilizada tanto para la creación de la dramaturgia del texto como para la creación en la dramaturgia del actor.

La autorreferencialidad ocurre en la dramaturgia del actor cuando en la obra los actores remiten experiencias personales directas o indirectas, como estímulo para la creación de la acción física, el personaje o la situación; en el caso de la dramaturgia del texto, el dramaturgo también se remite a experiencias personales directas o indirectas para la creación de los personajes, las situaciones o la acción dramática. En ambos casos, la autorreferencialidad se encuentra en el nivel de la subpartitura, es decir, la «fase en la que son creados y elaborados los primeros materiales» (Varley, 2008, pág. 128), pero de ninguna manera estos materiales se hacen explícitos en el texto o la puesta en escena, a menos de que sea esta la intención del demiurgo, como ocurre en una gran cantidad de obras de arte contemporáneo. Ejemplo de ello se puede ver con Marina Abramović, en donde ella misma es la obra. En el caso de *Coroteo*, la autorreferencialidad pretende ser implícita, no intenta ser reconocible para el lector, sino que se ficcionan, permitiendo que los personajes y la historia tengan un curso independiente a las personas y las historias de las que se tomaran prestadas las referencias, ya que como lo plantea Trastoy(2008):

Contar la propia historia sobre el escenario es una forma de iconizar el drama de la existencia humana, es poner en escena el flujo narrativo de la vida que un único silencio detiene, el de la inefable experiencia de la muerte. (2008, pág. 7).

En este contexto, es necesario comprender algunas de las categorías de la autorreferencialidad, como material creativo en la dramaturgia del texto, que se presentan en el siguiente esquema.

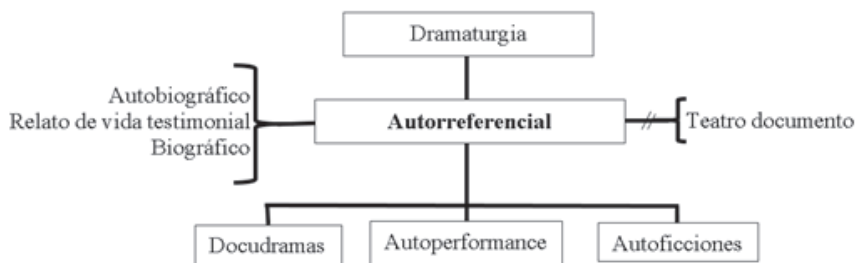


Ilustración 1. Mentefacto dramaturgia autorreferencial

Fuente: Elaboración propia a partir de Trastoy (2004-2008)

Como bien se sabe, la autorreferencialidad es una estrategia discursiva utilizada por las artes, que se caracteriza por una alusión a sí mismo (autor) desde tres fuentes posibles, según Trastoy (2008): el relato de vida testimonial (transmitir la voz de otro), la autobiografía (contar la propia vida) y la biografía (contarla vida ajena). Tanto el relato de vida testimonial como el relato biográfico son también recurrentes en el teatro documento; lo que las hace distintas es que la información que del relato de vida testimonial proviene hace referencia a hechos y personas que poco o nada tienen que ver con la vida personal de quien hace la dramaturgia escrita, sino más bien con la interpelación, bien sea pública o privada, de sucesos históricos. Al respecto, Sabugal (2016) indica que el teatro documental puede ser definido como:

un tipo de teatro que utiliza recursos del documental para la escena [...] se propone un espacio en donde lo público y lo privado conviven sin límites, la ficción y la realidad se desdibujan, y la experiencia personal se vuelve el argumento que valida el espectáculo (pág. 112).

Así pues, se entiende, que uno de los mayores atributos del teatro testimonial es que los archivos o testimonios con los que se construye la dramaturgia del texto no tienen relación alguna con el dramaturgo; sin embargo, puede la autorreferencialidad estar presente en algunos tipos de teatro testimonial. Ejemplo de ello es el «biodrama» donde, por ejemplo, las autorreferencias están enclavadas en los materiales de trabajo que aportan quienes actúan y a partir de los cuales se escribe o configura

la puesta en escena. Es decir, la autorreferencialidad está en la dramaturgia del actor y no en la dramaturgia del texto, como sucede, por ejemplo, en las obras de Lola Arias o Vivi Tellas quien, según Larraín (2013), es la primera autora en referenciar el género del Biodrama como:

rama de la representación teatral, caracterizada por trabajar con las historias biográficas (como materiales dramáticos) de las personas que se instalan sobre el escenario, quienes construyen escénicamente los hechos de sus vidas, en una mezcla de ficción y realidad, difuminando los pliegues de lo público y lo privado (pág. 81).

Así pues, teóricas como Brownell (2013) reconocen el Biodrama de Tellas como teatro testimonial, ya que mientras en la perspectiva anglosajona «el documentalista entrevista a los protagonistas y, luego, a partir de eso, elabora un texto que es llevado a escena por actores» (pág. 776), en Tellas ocurre una variación, dado que quienes están en escena son los protagonistas y sus relatos escénicos constituyen el material creativo del texto teatral.

Sin embargo, y dados los objetivos de esta investigación, teóricamente se hace necesario centrar la atención en la autorreferencialidad, en el contexto dramaturgico. En Trastoy, se pueden rastrear en los textos *Yo cuento mi vida...por lo tanto, el otro existe: notas sobre teatro autobiográfico* (2004) y *La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo* (2008), varias modalidades o formas de autorreferencialidad dentro de las que se encuentran los docudramas (basados en técnicas documentales), los autoperformances (en los que el dramaturgo es a la vez actor de su propia creación) y la autoficción.

1.1 Características de la dramaturgia autorreferencial

La dramaturgia autorreferencial se caracteriza por la utilización del monólogo/soliloquio autobiográfico como forma de elaboración del discurso verbal y se sirve en algunos casos de las nuevas tecnologías para la elaboración del discurso visual. Generalmente los personajes son mujeres y se encuentran en espacios cerrados, actuados en la mayoría de los casos por el mismo dramaturgo, es decir, lo que se conoce como autoperformance, y al que Trastoy (2004) se refiere como «espectáculo elaborado

sobre la base del relato de la vida propia» (pág. 649); ejemplo de ello son las obras *El dulce resplandor de las muchachas tristes*⁵ (2012) y *Mujeres en la Ventana* (2020) en donde cada una de las actrices⁴ donde la dramaturgia del texto con los que se compone cada puesta en escena, deviene de la dramaturgia de las actrices a partir de sus historias personales.

Este tipo de dramaturgia se caracteriza por especializarse en un solo personaje o un actor que hace todos los personajes, recurren a una gran variedad de temas, como las reflexiones sobre el género, la cultura popular, anécdotas de la vida, recuerdos familiares, experiencias sexuales, las experiencias de adicción, la militancia, y la rememoración de episodios traumáticos entre otros.

En el caso de nuestro proyecto dramático, el hilo que une a los personajes es la sensación de no pertenecer a ningún lugar, metaforizada en la situación del coroteo, y el tema escogido como eje central es el desarraigo. Se opta por este, ya que el concepto de desplazamiento forzado no abarca los aspectos que se abordan en la investigación para la creación de obra. Se considera, como Arboleda (2007), que «La noción de ‘desplazamiento’ -término que se le encaja el adjetivo forzado-, propia del lenguaje jurídico internacional de los derechos humanos, cumple la función, en el contexto de las ciencias sociales» (pág. 472) en la que se agrupan a personas que abandonan sus tierras por la fuerza y a quienes se les asigna por su condición el nombre de desplazados, condición válida por un lapso comprendido entre tres y seis meses. Por su parte:

El desarraigo se relaciona principalmente con la experiencia interna de un individuo, una familia, una comunidad, e incluso un pueblo que fue forzado a dejar su territorio por una causa generalmente involuntaria (la trata de seres humanos, desastres naturales, todas las formas de violencia, conflictos, megaproyectos de desarrollo, etc.) o al que le arrebataron su territorio y se encontró de un día para otro en un espacio ajeno y lleno de ajenidades en términos de cultura, formas de vida, etc. Es catapultado hacia el «no lugar». (Edson, 2016, pág. 48).

Y es literalmente el «no lugar» en el que los personajes de *Coroteo* se encuentran. Se quedan estáticos en medio de la noche, encerrados en el propio conflicto, en una especie de desarraigo impotente, en el que podremos mirar los desarraigos de cada una de las generaciones que se convocan a través de los personajes de la obra. Es por eso que en

este proyecto de investigación para la creación dramática se acoje el concepto de destierro como tema principal, que indica una condición histórica de larga duración.

Ahora bien, en la búsqueda de intersecciones entre la autorreferencialidad y el desarraigo en la dramaturgia colombiana encuentra que, dentro de las sinopsis o las entrevistas, e incluso dentro de las obras mismas, hay escasas referencias al desarraigo. Las alusiones más cercanas son al tema del desplazamiento forzado, el cual se convirtió en el criterio de selección para abarcar o tener un punto de referencia para el concepto de desarraigo. De manera subsiguiente, el criterio de selección de referentes para el término de autorreferencialidad fue la alusión pública al proceso de creación dramática, indicando alguna de las formas de autorreferencialidad, bien sea una alusión realizada por el propio autor o por un crítico. A continuación, se presentará una lista de colombianos y dos autores de otras nacionalidades que han abordado el desarraigo en el contexto colombiano. Sin embargo, en ninguna de las obras referenciadas hay declaración expresa de autorreferencialidad por parte de los dramaturgos pues, aunque algunas de ellas se sirvieron de estrategias creativas, como relatos de vida testimoniales y biografías de fuentes primarias o secundarias, en todo caso eran ajenas a las vidas de los dramaturgos. Lo que evidencia la abundancia de obras de teatro documental sobre el tema del desarraigo, mayor a la producción de obras autorreferenciales sobre el mismo tema; o bien una escasa publicación de documentos investigativos que den cuenta de los procesos de creación dramática autorreferencial sobre el desarraigo en Colombia.

En la lista se indica el nombre de la obra, el nombre del autor, el año de creación, la temática y las estrategias creativas que utilizan, acogiendo las tres categorías propuestas por Trastoy (testimonial, autobiográfica y biográfica).

1. *Kilele*. Una epopeya artesanal de Felipe Vergara (2004). Temática: Desplazados. Estrategia creativa: relato de vida testimonial de fuentes primarias.
2. *La Gallina y el otro* de Carolina Vivas (2005). Temática: Desplazados. Estrategia creativa: relato de vida testimonial de fuentes primarias.
3. *Rastros sin rostro* de Liliana Hurtado (2010). Temática: desplazamiento forzado en Colombia. Estrategia creativa: relato de vida testimonial de fuentes secundarias (documental y libro).

4. *Negro* de Diego Fernando Montoya Serna (2013). Temática: Desplazados. Estrategia creativa: relato de vida testimonial de fuentes secundarias (noticia).
5. *Huellas, mi cuerpo es mi casa* de Patricia Ariza (2013). Temática: Desplazados. Estrategia creativa: relato de vida testimonial de fuentes primarias.
6. *Pequeños territorios en construcción* de Noé Morales (2014). Temática: Desplazados. Estrategia creativa: relato de vida testimonial de fuentes primarias.
7. *Los hijos de las flores* de Ricardo Luis Muñoz Caravaca (2015). Temática: Desplazados. Estrategia creativa: relato de vida testimonial de fuentes secundarias.
8. *Malevolence, diferentes formas* de salvarse a sí mismo de Sandra Milena Gómez (2017), Temática: Desplazados. Estrategia creativa: relato de vida testimonial de fuentes primarias.

Esta gama de referencias es seguramente una mínima muestra de las intersecciones sobre cómo se ha abordado el tema del desarraigo y sus afines desde la autorreferencialidad en la dramaturgia colombiana. El corpus seleccionado acoge textos que como ya se ha dicho abordan el tema del desplazamiento forzado, como temática colindante al desarraigo, sin embargo, es necesario aclarar aquí que, aunque la mayoría de obras referenciadas recurren al relato de vida testimonial, no son autorreferenciales, es decir, que sus dramaturgos no toman como referencia los relatos de vida testimoniales de su propia vida, sino de las vidas de personas ajenas, inscribiéndose más en el teatro testimonial y/o documental. Sin embargo, como se puede ver más adelante algunas de ellas se toman como punto de referencia para comparar aspectos discursivos o temáticos específicos.

De allí que esta investigación encuentre una amplia oportunidad de indagación, frente a la escasa difusión de los procesos creativos escriturales autorreferenciales, lo cual por un lado dificulta la búsqueda, pero por otro, reta a seguir averiguando por distintas vías y por tanto generar nuevas posibilidades investigativas.

2. METODOLOGÍA

En la metodología planteada para el proceso de escritura, y siendo acorde con el ejercicio de la autorreferencialidad, se utilizará el relato como forma de crear los textos materiales iniciales. El relato es un tipo de registro biográfico, que está catalogado como una herramienta de investigación de las ciencias sociales, en el cual un individuo da a conocer su vida en totalidad o fragmentos, de manera directa o indirecta. Dentro de investigación social se conocen dos tipos de documentos personales:

1. Los no motivados por el investigador, entre los cuales se encuentran las autobiografías, los diarios personales, la correspondencia, el material iconográfico y los objetos personales.
2. Los obtenidos por motivación del investigador, dentro de los que se encuentran las historias de vida (relato único, relato cruzado y relatos paralelos), relatos de vida y biogramas.

Este proyecto de creación es una apuesta por la dramaturgia autobiográfica, documentos personales obtenidos por motivación del investigador, por tanto, el instrumento elegido es el *Biograma*, para la construcción de los relatos iniciales de este proyecto dramatúrgico, que consiste es «una presentación esquemática de los principales acontecimientos de la vida de los sujetos» (Scribano, 2007, pág. 101). En este caso se realizará un biograma por cada uno de las cuatro integrantes de mi familia elegidos para este proyecto de escritura: abuela, madre, hermana y sobrino, que se ficcionan al pasar a personajes. Para la construcción de dichos biogramas se utilizan entrevistas abiertas a tres de las cuatro integrantes que hacen parte de la muestra, ya que la abuela no vive, además de los recuerdos que yo tengo de cada integrante de la muestra frente al acontecimiento del coroteo (distintos coroteos vividos por cada persona).

El biograma creativo «es una forma de análisis y de ordenación de datos en forma de mapa de vida, que permite relacionar diferentes elementos y aspectos de la historia de vida en una base cronológica» (García, 2007, p.pág. 2), es una propuesta de modelo de investigación (la metodología biográfico narrativa) presentada por el docente Xavier Mas García de la Universidad Oberta de Catalunya. La propuesta incluye un corpus teórico desde las perspectivas de la Transdisciplinar y

Creativa, utilizado particularmente en los ámbitos de la educación y las ciencias sociales en general.

La siguiente tabla muestra la información que se ha tenido en cuenta para la elaboración de los biogramas. Esquema al que se le realizan modificaciones en la columna de hechos y se agrega por la especificidad de esta investigación una séptima columna denominada posibles diálogos:

Tabla 1. Ejemplo de Biograma Creativo modificado

CRONOLOGÍA	HECHOS	CONTEXTO	EMOCIONES	SENSACIONES	ASOCIACIONES Y METÁFORAS	POSIBLES DIÁLOGOS
Período temporal.	Transcripción de los acontecimientos, decisiones o acciones, relatados por quienes participan en las entrevistas coestructuradas semiabiertas.	Relaciones entre acontecimientos entre el medio más inmediato al sujeto y los acontecimientos del ámbito sociocultural al que pertenece (departamental, regional, nacional).	Selección de las emociones asociadas relatadas por quienes participan, independientemente de si inducen, son consecuencia o son limítrofes a los hechos. Intuiciones y premoniciones.	Selección de experiencias o asociaciones de tipo sensorial (cinco sentidos y otras sensaciones corporales en un sentido amplio).	Objetos asociados presentes o no, reales o irreales. Arquetipos, lugares, fábulas y otras metáforas.	Selección de fragmentos de los relatos de vida, en forma de monólogos, soliloquios o diálogos, que pueden ser incluidos en la dramaturgia de la obra de manera literal.

Fuente: elaboración propia a partir de García (2007, pág. 3)

En cuanto a la implementación de este diseño de investigación, las fases son: 1.) elaboración del biograma creativo, 2.) análisis e interpretación conjunta de los datos y, finalmente, 3.) análisis del proceso e interpretación, tal y como puede observarse en el siguiente esquema:



Ilustración 2. Diagrama general del proceso de investigación mediante la metodología biográfico narrativa. Fuente: García (2007, pág. 5)

3. RESULTADOS

El procedimiento del proceso en esta investigación cambió con respecto al orden presentado en el esquema anterior (Ilustración 2), ya que las fases se ordenaron así: **fase 1** Entrevistas coestructuradas semiabiertas, creación de los biogramas creativos e identificación de los núcleos significativos; **fase 2** análisis del proceso e interpretación de la información; **fase 3** elaboración del informe de investigación. En este apartado, se describen los resultados de las actividades correspondientes a la fase 1 del proceso de investigación.

Para la documentación de los coroteos se le pidió a cada participante realizar una lista en orden cronológico de los coroteos que recordara a

lo largo de su vida, utilizando palabras clave para anclar los recuerdos. Luego, al iniciar cada entrevista, se preguntó a cada participante cuántos coroteos había logrado recordar; durante las entrevistas se les sugirió hablar solo de aquellos coroteos que quisieran compartir, sin tener en cuenta el orden cronológico de las narraciones. Al finalizar cada entrevista se puntualizó en preguntas como ¿existió algún lugar del que nunca quisiste irte? ¿algunos de esos coroteos se realizaron por amenazas o para proteger tu vida y la vida de tu familia? De estos procesos surgieron los siguientes resultados:

Tabla 2. Resultados cuantitativos de las entrevistas coestructuradas semiabiertas.

PARTICIPANTES	1	2	3	4
EDAD	82	65	34	17
CANTIDAD DE COROTEOS REALIZADOS	N/A	29	29	22
CANTIDAD DE COROTEOS DOCUMENTADOS	10	25	15	22
CRONOLOGÍA DE COROTEOS DOCUMENTADOS	1961-1993	1956-2005	1991-2018	2004-2018

Fuente: elaboración propia

De la primera participante (abuela), fallecida a los 82 años, se lograron documentar 10 coroteos entre 1961 y 1993; de la segunda participante (madre) de 65 años de edad se registraron 29 coroteos, de los cuales se documentaron 15; de la tercera participante (hermana) de 34 años de edad se registraron 29 coroteos, de los cuales solo se documentaron 15; y del cuarto y último participante (sobrino) de 17 años de edad se registraron 22 coroteos, que lograron ser documentados en su totalidad. Después de cada entrevista coestructurada semiabierta se realizó un biograma creativo por cada participante, cuyos resultados generales se expresan en la siguiente tabla:

Tabla 2. Resumen de los cuatro biogramas creativos.

PARTICIPANTES	1	2	3	4
CRONOLOGÍA DE LOS HECHOS RELATADOS	1961-1993	1956-2005	1991-2018	2004-2018
HECHOS DOCUMENTADOS	10 coroteos	25 coroteos	15 coroteos	22 coroteos
CONTEXTO	Llegada del hombre a la luna. ⁹La 'Restauración Conservadora' (1946-1953) ⁹Gobierno de Mariano Ospina Pérez y 'El Bogotazo' (1946-1950) ⁹El Bogotazo ⁹Guerra civil no declarada ⁹Gobierno de Laureano Gómez (1950-1953).	⁹Dictadura de Rojas Pinilla (1953-1957) ⁹Amnistía a las guerrillas liberales ⁹Guerra de Villarrica ⁹Reconfiguración de guerrillas ⁹Surgimiento del Frente Nacional ⁹Conflicto armado interno en Colombia.	⁹Conflicto armado interno de Colombia entre 1974-1990 ⁹⁹Gobierno de Belisario Betancur (1982-1986) ⁹⁹Gobierno de Virgilio Barco (1986-1990) ⁹Conflicto armado interno entre 1990 y 2002 ⁹⁹Gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) ⁹⁹Proceso de paz con las AUC y surgimiento de las Bacrim. ⁹Recrudescimiento del conflicto armado.	⁹Conflicto armado interno entre 1990 y 2002 ⁹⁹Gobierno Juan Manuel Santos (2010-2018) ⁹⁹Proceso de paz con las FARC-EP, plebiscito, renegociación y desmovilización ⁹⁹Diálogos con el ELN y Guerra contra los Grupos Armados Organizados ⁹⁹Gobierno de Iván Duque (2018-2022) ⁹⁹Víctimas y efectos del conflicto.
EMOCIONES	Relacionadas con la tristeza profunda, la impotencia, la enfermedad y el silencio.	Impotencia y rabia por tener que asumir el rol de adulta a temprana edad (empleo infantil). Lealtad por la familia. No ser amada. Soledad.	Alegría frente a los espacios agradables y seguros e impotencia antes las condiciones de inestabilidad e informalidad laboral.	De alegría, esperanza, gusto por lo desconocido, por la aventura y las experiencias de aprendizaje al conocer nuevos lugares.
SENSACIONES	Asociadas a los sabores fuertes: cigarrillo y café cargado.	Asociadas al tacto a las sensaciones de animales sobre la piel.	Asociada al sonido y todo lo relacionado con escuchar historias y canciones.	Asociadas a las texturas y colores de las plantas y los animales. Y asociadas a los sabores de las frutas.

PARTICIPANTES	1	2	3	4
ASOCIACIONES Y METÁFORAS	El silencio asociado a la tristeza.	Cambio/vivienda o tipos de viviendas.	Cambio/trabajo	Cambio/Aprendizaje situado.

Fuente: elaboración propia

Los biogramas creativos arrojaron resultados como características de los personajes, situaciones internas y externas del desarrollo de la trama, diálogos, elementos de escenografía, vestuario y utilería. Sin embargo, y para efectos de este artículo de investigación, se presentan específicamente los resultados correspondientes a los núcleos significativos, es decir, aquellos aspectos de más relevancia que ofrecen información narrativa y elementos creativos asociados al desarrollo discursivo de la dramaturgia.

4. DISCUSIÓN

El resultado de este proceso de investigación permitió develar los cuatro núcleos significativos del desarraigo presentes en los cuatro integrantes de la familia Muñoz Salazar, utilizados para la construcción de la obra dramática *Coroteo*, a saber: silencio autoimpuesto, vivienda, empleo y aprendizaje situado o resiliencia. El propósito del presente apartado, más que mostrar una comparación de los resultados con otras investigaciones, es presentar cada uno de los núcleos significativos y el tratamiento como material creativo, haciendo ocasionales comparaciones o búsqueda de relaciones posibles con otros referentes conceptuales o creativos, utilizados en obras de similar tema y modo de abordaje, en este caso el desarraigo y la autorreferencialidad. Teniendo en cuenta, además, que esta investigación no fijó categorías de análisis a priori, abriendo paso no solo a un análisis complejo, sino también respetando el lugar de la complejidad misma en la creación, al articular datos que no son necesariamente teatrales. Es decir, una discusión que tiende a lo transdisciplinar, que no refiere necesariamente el dominio de varias disciplinas sino, y tal y como lo defienden Freitas, Morin, & Nicolescu (1994), le apuesta a la apertura a disciplinas diversas, atravesándolas y

las trascendiéndolas. Un trayecto creativo que permite acoger el diálogo de saberes, también conocido como diálogo debate, al que hacen referencia Sotolongo y Delgado (2006). Dado este contexto, a continuación, se dialoga cada uno de los núcleos significativos que emergieron en las entrevistas coestructuradas.

4.1. El silencio autoimpuesto como estrategia de evasión

En cuanto a este núcleo significativo, los hallazgos de la investigación fijaron la atención en los conflictos emocionales frente a lo cual el silencio autoimpuesto surgió como una de las formas recurrentes y exacerbadas de evasión frente a los sucesos traumáticos. Cabe precisar que las características de la evasión en el trastorno de estrés postraumático son: rehusar pensamientos y conversaciones acerca del suceso traumático, así como también prescindir de lugares, actividades o personas que recuerden el acontecimiento, características que surgieron también a lo largo de la investigación y se incluyeron como material creativo. Sin embargo, esta investigación acoge el silencio autoimpuesto como estrategia discursiva para ser aplicado a uno de los personajes en la creación de la obra dramaturgica, como una manera de hacer hincapié en la salud mental, como un aspecto fundamental en torno al destierro dado que:

Los trastornos mentales son prevalentes en la población víctima del conflicto armado y contribuyen sustancialmente a la morbilidad, la discapacidad temporal y permanente, y la mortalidad prematura [...] lo que puede conducir a cuadros recurrentes o de evolución crónica, incapacidades severas, muertes por suicidio o sufrimiento prolongado del paciente y sus cuidadores. (Castaño y otros, 2018, pág. 262).

En *Coroteo*, el silencio funciona como una forma de comportamiento que comunica emociones, así pues, este se inscribe como una consecuencia del trauma que imposibilita en el personaje Pina la representación su dolor, frente a las situaciones violentas que vivió; el trauma se entiende aquí como lo plantea Martín (2018), en calidad de «herida [...] huella desfavorable para la vida de la persona» (pág. 135); y que puede ser clasificado a saber en: trauma psíquico, trauma social y trauma psicosocial. El personaje Pina, bisabuela, mujer siempre callada, nos permite asistir

a la evolución exasperada de la evasión, en ella yace la huella del trauma psicosocial al que se refiere Estébanez (2005) como la «cristalización en los individuos de unas relaciones sociales aberrantes y deshumanizadas. [...] más directamente afectados por el conflicto bélico, y/o más desprotegidos» (pág. 500). Por ejemplo, sobre esta mujer, uno de los personajes dice:

...Todos menos ellas sabían que al hijo varón Pina le había salido un tiro por la boca. Quedo con la barita de pescar en la mano -dijo alguien- ¿Quién pesca con el cuello apoyado en la escopeta? Se preguntó Pina cada día [...] Cuando el abuelo regreso de sepultar a su hijo parecía que su mente se hubiera quedado en otro lugar y se fue de arriero, de hombre solo, de vergüenza y tristeza que no le cabía en el corazón. Pina se quedó, tomo el taburete, lo arrastro hasta el final del corredor con un pucho, un pocillo con café y se sentó ahí a callarse para siempre. (Muñoz, 2020).

Cabe precisar aquí, que con respecto al destierro y el desplazamiento forzado en Colombia, los análisis posibles sobre el silencio recaban en interpretaciones que rebasan la interpretación aquí presentada, dada la diversidad de contextos, poblaciones y enfoques, tal como ocurre en investigaciones como las de Díaz y otros (2014) en la cual se indagó en los significados asignados a las pérdidas múltiples y el duelo en personas desplazadas, en donde el silencio adquirió la connotación de protección de la vida, huella de horror y recuperación del control, mientras que para Vega (2017) en la investigación realizada con niñas y niños víctimas del desplazamiento forzado en el sistema educativo colombiano, el silencio adquiere una connotación de carácter político.

Sin embargo, en la historia misma de Hispanoamérica, algunas investigaciones le siguen la pista al silencio anclado trauma psicosocial tanto en la vida de las víctimas, incluso a nivel inter y trans generacional, desde perspectivas múltiples como la literatura, la psicología y la sociología, en contextos de agitación política de las dictaduras militares de Argentina y Chile, y los procesos de paz en Colombia por mencionar solo algunos; ejemplos de ello son investigaciones como las de Faúndez y Hatibovic (2020) que con relación a el trauma psicosocial en las narrativas intergeneracionales frente a la dictadura cívico-militar chilena, lograron determinar algunas características distintivas de las memorias

del pasado traumático asociadas a las variables de generación y género, dentro de las cuales el silencio se instaló como una constante, en todas las generaciones participantes del estudio, las investigadoras concuerdan en señalar concordancia con investigaciones similares en el siguiente aspecto:

La dinámica de evitación y silencio en torno a la experiencia traumática caracteriza las relaciones en el seno de las familias de las víctimas, comprometiendo a las nuevas generaciones con la memoria familiar, situándolas históricamente, y generando la necesidad de elaborar las experiencias traumáticas. (Faúndez y Hatibovic, 2020, pág. 66).

Así pues, el trauma psicosocial implica una mirada global al contexto tanto social como familiar, parafraseando a Martín (1988), trauma psicosocial se caracteriza por: 1.) La herida varía dependiendo de cada individuo y contexto, y aunque la huella psíquica que deja es desfavorable, en algunas personas potencia el crecimiento humano, 2.) Las raíces de la herida no se encuentran en el individuo sino en la sociedad, y 3.) La herida se mantiene viva en la medida en que las raíces sigan presentes en la relación entre individuo y sociedad. Por tanto, el trauma adquiere una relevancia profunda en la memoria cultural y transhistórica, dentro de la cual el silencio se instala con elocuencia en el seno de las cuatro generaciones familiares que *Coroteo* convoca, y dicho de paso «El aspecto transgeneracional es un modo de colectivización transtemporal de las experiencias traumáticas hasta una sedimentación en la memoria cultural» (Spiller, Mahlke, y Reinstädler, 2020, pág. 9).

4.2. La vivienda como relato del destierro continuo

El espacio de la casa dentro del marco de referencia del destierro, se erige como el lugar donde se crea la identidad familiar e íntima de las personas. Un encuentro cercano con los colores, sabores y olores que fecundan el recuerdo y a partir del cual se funda una relación con el contexto. Y que contiene el acervo de representaciones más cercanas, que permite la comunicación y el encuentro con otros.

En el caso de esta investigación, la vivienda emerge como evidencia de movimiento, ya que en las entrevistas coestructuradas cada

participante narra los coroteos en orden cronológico, desarrollando un relato que comenzaba por descripciones detalladas de las casas a las cuales llegaron y haciendo comparaciones con viviendas anteriores. De tal manera que narrar las casas permite configurar la narración del paso del tiempo, de la sucesión de imágenes y sensaciones, ya que el desterrado se ve obligado a cambiar continuamente de vivienda:

por su vulnerabilidad, el desterrado es un ser en movimiento. Los desterrados tienen una vida móvil, no tanto, porque sean poseedores de un «equipaje», proveniente de la memoria individual y colectiva de las propias experiencias vividas en el destierro, y las de sus antecesores, sino por su capacidad para «moverse» del lugar de donde están, de construir de nuevo una vida propia. (Gaviria, 2012, pág.179).

Al igual que el núcleo temático anterior, la vivienda en el contexto creativo con respecto a la violencia en Colombia adquiere matices distintos: a veces como recuerdo y a veces como deseo de un lugar propio en el mundo; y, como ocurre por ejemplo en *Ladrillo Portante de Celda Circular* en el que se instala como un recuerdo que se repite continuamente cuando el personaje Mary en la búsqueda de los cuerpos de sus hijos desaparecidos tiene que narrar una y otra vez su historia diciendo «... Fue esta mi casa (señala el ladrillo): El Patio, la escalera, los corredores, las piezas, la cocina, el salón, el galpón, la cochera, el traspatio, la ventana, el huerto, la estaca de abroloco...» (Hurtado, 2019, pág. 147); otro ejemplo es la escultura *La Casa Desecha* en la que como bien lo explica Posada (2020) se expresa la «memoria de un territorio que ya no existe y que solo se puede evocar desde la errancia» (pág. 1).

En *Coroteo*, el material creativo de la vivienda se instala como evidencia no solo del paso arrollador del tiempo, sino también como un desarraigo continuo y ya naturalizado, despojado de la violencia misma que encarna. Así pues, en las más de cincuenta descripciones de viviendas realizadas por la familia participante, se extrae material creativo de algunos aspectos, como por ejemplo este recuerdo del personaje Mita:

Llegamos a una finca después de tres días de camino, la casa era ¡bonita! porque tenía techo de zinc y tenía corredor en redondo, en tabla, la casa era de tabla, forrada en tabla y piso de tabla, y la cocinita a un lado. (Muñoz, 2020).

Entonces la casa, el lugar donde existe la familia, más que el territorio geográfico, es una construcción cultural que refleja un lugar profundo de la existencia, de la afectividad hecha símbolos, un acostumbramiento a reconstruir la sensación de pertenencia en cada nueva casa, inscribiendo en los desterrados una asimilación continua al cambio, una normalización, en la que se evade la idea de que el cambio fue forzado por agentes externos, ajenos a su propia voluntad.

4.3. El empleo infantil e informal como forma de supervivencia

Abordar este núcleo significativo emergente implica, como en los anteriores, despojarse de la necesidad de hacer conexiones a nivel general con datos estadísticos, en este caso con los índices de pobreza y empleabilidad de las comunidades desterradas. Y, menos aún, poner la mirada en las responsabilidades estatales frente a este tema, aunque tenga una correlación directa. Sin embargo, cabe señalar que el mercado laboral al que se enfrenta el desterrado es variado, informal e inestable y se comporta distinto, bien sea el destierro del campo a la ciudad, en donde se centran la mayor parte de estudios, o del campo al campo.

En esta investigación hay dos aspectos relevantes con relación al empleo. Por un lado, la condición transgeneracional del empleo infantil para sufragar los gastos de supervivencia familiar; y por el otro la informalidad e inestabilidad laboral en el campo, frente a las cuales se evidenciaron, en las entrevistas coestructuradas, una serie de cambios permanentes frente a ocupaciones y formas de producción inusitadas, ejercidas en circunstancias no reguladas legalmente. Frente al empleo infantil el personaje Mita refiere a un recuerdo de su infancia diciendo:

Cuando mi hermano se murió, mi mamá se quedó callada, mi papá se entristeció y se fue. Entonces nosotras teníamos que trabajar pa poder⁵ comer, mi hermana y yo nos íbamos socolar⁶ o a coger arroz en otra finca. (Muñoz, 2020).

Ambos aspectos tienen como consecuencia, por un lado, la disminución de oportunidades vitales de formación, tales como jugar, ir a la

escuela y socializar con otros niños y niñas y, por el otro, la baja calidad de vida familiar, dado que:

La naturaleza rural del conflicto colombiano significa que casi todos los hogares desplazados provienen de áreas rurales y se dedican al trabajo agrícola. Su experiencia laboral inadecuada para las áreas urbanas resulta en altas tasas de desempleo y pocas alternativas de generación de ingresos. La alta pérdida de activos [...] condiciones económicas y de bienestar mucho peores que las de los pobres urbanos. (Sabogal & otros 2019, pág. 18).

Incluso, cuando el destierro se da de zona rural a zona rural, como ocurre en *Coroteco*, y aunque exista experiencia adecuada, las fuentes y condiciones de empleo se hacen cada vez más austeras. Frente a ello el panorama posible se abre hacia dos vías: una de ellas es el proceso de adaptación y flexibilización, que desdibuja y desvincula socialmente el rol del trabajador proveedor, lo cual sucede cuando «la inestabilidad se llega a aceptar como modo de vida» (Olivo, 2005, pág. 890) y la otra vía, corresponde a la posición pesimista de la inestabilidad laboral, en la cual se destacan los aspectos estructurales y restrictivos de dicha situación. Por cualquiera de estas vías, el desterrado está abocado a encontrar o idear soluciones posibles.

4.4. El aprendizaje situado como evidencia de resiliencia

Este cuarto y último núcleo significativo emergió del más joven de los participantes de la investigación, quien orientó el relato de sus coroteos guiado por la rememoración de los aprendizajes realizados en cada uno de los lugares habitados. Aunque el aprendizaje situado es un término del campo educativo, se hace útil su translación a la trama de esta investigación, dado que este aprendizaje se refiriere a las experiencias de vida en el contexto sociocultural, como dispositivo clave para la adquisición y desarrollo de habilidades y competencias auténticas, en donde hay una importante participación de la familia, buscando la solución de los retos diarios.

En el caso de *Coroteco*, el aprendizaje situado se toma como material creativo que evidencia la resiliencia, que parafraseando a Cyrułnik

(2020) se entiende como un proceso humano llevado a cabo con el objetivo de adaptarse y evolucionar frente a condiciones extremadamente adversas, y por tanto asegurar la sobrevivencia, mediante recursos y conductas que impulsan el cambio de la condición traumática. En la investigación realizada por Galvis (2008) se mencionan las siguientes cuatro características claves de la conducta de niños y niñas resilientes:

- a) Competencia social: vista como la capacidad para establecer relaciones y comunicarse con los demás.
- b) Autoestima, que se forja en el conocimiento de sí mismo para lograr la autoaceptación y el mejoramiento.
- c) Habilidades para resolver problemas.
- d) Y la autonomía y sentido que otorga a su vida futura, es decir, la visualización positiva de sí mismo en el futuro (pág. 32).

Características que salieron rápidamente a flote en la entrevista coestructurada antes mencionada y que se toman como material creativo para la construcción de personaje Teo, niño de 8 años, hiporresponsivo, cuyas características más visibles son: lo toca todo, tiene necesidad de vibración, le encantan los abrazos fuertes, busca constantemente movimiento, pasa mucho tiempo en el suelo. En una de las situaciones en las que Teo busca las cucharas para ponerlas en cruz y evitar la lluvia, se suscita el siguiente diálogo, que a pequeña escala ejemplifica el aprendizaje situado como evidencia de resiliencia:

Mita: No vendrá. No sé cómo es que aun creo en las cosas que me dices (*inicia una leve lluvia*).

Copera: Es el sonido del camión.

Teo: Si, si, ya viene por nosotros. Mita, tranquila que yo subo el colchón.

Mita: (*Sentándose en la mecedora.*) Nos devolvemos ya mismo, ¿caso no te das cuenta que son truenos? No sé en qué te vas a cargar los corotos, pero, así como los trajiste a este lugar, me los volvés a poner en el rancho.

Teo: ¿Ya les conté el sueño de mi tía con las vacas? (*Silencio.*) Las encontré. ¿Las pongo encima del armario o en el piso? (*Silencio.*) Ma, yo sí

creo que tu amigo vendrá por nosotros, también creo que si cruzamos las cucharas no lloverá. ¿En qué crees Mita? (*Silencio*). (Muñoz, 2020).

En los procesos de resiliencia, las conductas de cambio implican una acción constante para la transformación de la situación traumática, tener esperanza y buscar posibilidades de cambio incluso simbólicas son por ejemplo indicio de conductas resilientes; y en el transcurso de la obra es a través de Teo que se propicia la incorporación de este núcleo significativo desde diferentes ángulos creativos, ya que este personaje aborda las situaciones que se presentan, con un sentimiento de sí mismo alentador, que demuestra adquisición y dominio de factores protectores que articula con rapidez a las relaciones parentales, operando casi como el tutor de resiliencia del núcleo familiar; según Cyrulnik (2020) existen dos factores vitales en la consolidación del proceso de resiliencia:

1. El sostén afectivo preverbal tranquilizador.
2. La elaboración narrativa que da sentido a la situación y permite recuperar el dominio íntimo del individuo.

En *Corotco*, el personaje Teo fluye en un discurso genuino, en el que se fusionan ambos factores, propicia espacios para compartir las memorias e intentar integrarlas al relato colectivo familiar, lo que evidencia su resiliencia narrativa y complementa el silencio elocuente de su bisabuela Pina, aspectos que permiten llevar el trauma psicosocial de la familia a otro nivel, bien se sabe que «en la mayoría de los casos, es el silencio postraumático el que estropea la resiliencia. Después de las guerras, la sociedad tiende a negar el trauma para dejar de sentirse implicada» (Cyrulnik, 2020, pág. 40), Teo en cambio se toma las riendas narrativas de la obra y conduce a su familia a la reelaboración de la representación de sus heridas, las torna soportables y compartibles.

5. CONCLUSIONES

La búsqueda de respuestas en esta investigación ha partido sobre preguntas acerca de mí misma. Alguna vez hablando con alguien acerca de lo que uno es, me preguntó: -y tu abuela ¿Dónde está? - bueno, yo no tenía una respuesta, pero la pregunta impulsó mi búsqueda y me llevó a

encontrarme con una mujer que se quedó callada para siempre después de que su hijo mayor muriera en una extraña circunstancia en medio del monte. Había pasado gran tiempo de mi vida preguntándome por los otros, los de afuera, sin mirar ni siquiera a los míos. Quizá con miedo de mirarme a mí misma.

Preguntarse sobre sí mismo es a su vez preguntarse por el sistema familiar y como en una especie de refracción preguntarse por el entorno social; Álvarez (2010) plantea que «en estética, la autorreferencialidad es más que un recurso expresivo, manifiesta en todos los casos la dinámica de la subjetividad ante la crisis que hace posible la experiencia del «Arte»» (p.pág. 35) en esta expresión se recarga el significado de las vanguardias en el arte, esa urgencia de encontrarse que es, en últimas, la urgencia misma de existir.

En cuanto a la búsqueda de los referentes con respecto a las categorías de autorreferencialidad en el teatro colombiano, tienen una mayor difusión aquellos procesos de autorreferencialidad en la dramaturgia del actor, más que la autorreferencialidad en la dramaturgia del texto. En la dramaturgia del actor, específicamente desde el teatro documento, sigue siendo más ampliamente utilizado el relato de vida testimonial de fuentes primarias o secundarias, estrategia creativa característica de la dramaturgia colombiana contemporánea, que en el contexto de la violencia en Colombia se les reconoce según Pulecio (2012) como «Dramaturgias de la violencia, Dramaturgias de la resistencia o Dramaturgias de la memoria y otras similares, entre ellas Poéticas del horror» (Pulecio, 2012, pág. 17).

Estas reflexiones hacen que surja la pregunta de por qué en la dramaturgia escrita en Colombia la estrategia creativa de la autorreferencialidad es *mínimamente* investigada y difundida como herramienta de creación dramática. Quizá porque, como afirma Trastoy (2008) «La puesta en escena del relato de vida ha merecido hasta el momento muy poco interés por parte de los teatrólogos» (pág. 1), tanto que es sólo hasta la edición de 1980 el teatro autobiográfico se menciona por primera vez como un concepto teatral por Pavice en su *Diccionario del teatro*; o quizá porque en cada creación existe, consciente o inconscientemente, una alta dosis de autorreferencialidad, pero en términos generales resulta complejo verificar la relación entre autenticidad e invención en la dramaturgia autobiográfica más que en la testimonial y la biográfica. Sin embargo, en el teatro los parámetros autenticidad del relato

autobiográfico a los que se refiere Bruss (1991, citada por Trastoy, 2008) se resignifican de manera constante y no representan una camisa de fuerza.

Comparto la idea de que los dramaturgos colombianos en su valiosa y continua labor de dar testimonio de las barbaries del conflicto armado interno, han contribuido a la reparación simbólica «asegurando la preservación de la memoria histórica del conflicto» (Garcés, 2012, citado en Pulecio, 2012, pág. 11), yo misma como Licenciada en Artes Escénicas he intentado contribuir en mí quehacer a esa reparación en obras como *Carcava Comun* (2010) y *Parendeparir* (2018) y *Diente de Leon* (2019).

Pero hoy vengo con un interés distinto, traigo mi *Coroteo* para repararme a mí misma. Asumir la escritura autorreferencial ha sido para mí un reto creativo, que por un lado exige un profundo respeto para con mi familia y a la vez exige una alta dosis de creatividad que me permita no caer en la victimización. A nuestra casa nunca llegaron hombres armados a tocar la puerta en la madrugada, yo no los vi, no conozco sus caras, ni sus nombres, no se de quién son hijos, ni de qué color es su bandera, no recuerdo a nadie llorar, solo escuché cuchichear a mi padre y mi madre, y de pronto un coroteo y otro. Luego esta sensación de no pertenecer a ningún lugar, y como lo afirma Arendt (2016) en su ensayo *Novotras, los refugiados*: «Tener el título de doctor ya no nos colmaba, y aprendimos que para construir una nueva vida hace falta en primer lugar mejorar respecto de la anterior» (pág. 359).

6. OBRAS CITADAS

- Alvarez Falcón, L. (2010). La autorreferencialidad de la experiencia estética. *Estética y teoría*(9), 30-42. Obtenido de <https://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n9/alvarez.pdf>
- Arboleda Quiñonez, S. (2007). Conocimientos ancestrales amenazados y destierro prorrogado: la encrucijada de los afrocolombianos. *Universidad Nacional de Colombia*, 467-486. Obtenido de <http://bdigital.unal.edu.co/1237/18/17CAPI16.pdf>

- Arendt, H. (2016). Nosotros, los refugiados. En H. Arendt, *Escritos Judíos* (págs. 253-365). España: Paidós. Obtenido de <https://seminariopoliticayfilosofia.files.wordpress.com/2019/02/hannaharendt-nosotros-los-refugiados.pdf>
- Ariza, P. (2013). *Huellas, mi cuerpo es mi casa de Patricia Ariza (2013)*. Bogotá: Obra sin publicar.
- Brownell, P. (2013). La Escenificación de una Mirada y el Testimonio de los Cuerpos en el Teatro Documental de Vivi Tellas. *Revista Brasileira de Estudos Presença*, 5(3), 770-788. doi:<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266039202>
- Castaño Pérez, G. A., Sierra, G. M., Sánchez Acosta, D., Semenova Moratto, N., Salas Zapata, C., Buitrago Salazar, C., & Agudelo Martínez, M. A. (2018). *Salud mental en víctimas de desplazamiento forzado por la violencia en Colombia El caso de Bogotá, Medellín y Buenaventura*. Medellín: Universidad CES. Obtenido de <https://repository.ces.edu.co/bitstream/10946/3846/1/Salud-mental-en-v%C3%A1ctimas-de-desplazamiento-forzado-por-la-violencia-en-C....pdf>
- Cyrulnik, B. (2020). Trauma y resiliencia. En R. Spiller, K. Mahlke, & J. Reinstädler, *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España* (pág. 33-44). Berlin : Gruyter.
- Díaz Facio Lince, V. E., Molina Jaramillo, A. N., & Marín Domínguez, M. A. (2014). Significados, silencios y olvidos asociados a la experiencia del desplazamiento forzado. *Revista de Psicología Universidad de Antioquia*, 6(2), 9-26.
- Edson Loudior, W. (2016). *Articulaciones del desarraigo en América Latina : el drama de los sin hogar y sin mundo*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana Instituto Pensar.
- Estébanez, P. (2005). *Medicina humanitaria*. España: Ediciones Díaz de Santos .
- Faúndez Abarca, X., & Hatibovic Díaz, F. (2020). El trauma psicosocial en las narrativas intergeneracionales. *Tópicos del Seminario, Semiótica y posmemoria* 1(44), 62-83. Obtenido de <http://tematicasdelseminario.buap.pág.mx/index.php/topsem/article/view/701/623>
- Freitas, L., Morin, E., & Nicolescu, B. (1994). *Carta de la Transdisciplinariedad*. Portugal.

- Galvis Sepúlveda , D. I. (2008). *Jugando con la Incertidumbre, experiencia del grupo de teatro fantasía campesina. El juego dramático en el niño desplazado por la violencia en el campo*. Tuluá. Obtenido de <https://pedagogiateatralyaudiovisual.blogspot.com/2018/03/jugando-con-la-incertidumbre.html>
- García, X. M. (2007). Una mirada creativa hacia el método biográfico. *Encuentros multidisciplinares*(27), 1-6. Obtenido de <http://www.encuentros-multidisciplinares.org/Revistan%C2%BA27/Xavier%20Mas%20Garc%C3%ADa.pdf>
- Gaviria Londoño, M. B. (2012). *Pluralidad humana en el destierro tejido de la memoria singular de cuerpos vividos en*. Manizales: Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud alianza de la Universidad de. Obtenido de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20140617120518/MarthaGaviriaL.pdf>
- Gómez , S. M. (2017). *Malevolance, diferentes formas de salvarse a sí mismo* . Ciudad de México: Obra sin publicar .
- Hurtado Sáenz, L. (2010). Guion de la obra Rastros sin rostro (creación colectiva). En L. Hurtado Sáenz, C. J. Jaime, A. Vinasco Benavides , J. C. Molina Cruz, & D. C. Suarez Hincapié, *Rastros sin rostro: de la creación a la investigación* (pág. 90-150). Manizales: Ministerio de Cultura de Colombia. Obtenido de <https://www.mincultura.gov.co/areas/artes/publicaciones/Documentos/Rastros%20sin%20rostro%20V2.pdf>
- Hurtado Sáenz, L. (2019). Ladrillo portante de celda circular. En L. Hurtado Sáenz, *Siete dramas al borde del abismo* (pág. 141-161). Manizales: Proyecto Editorial la Esfinge .
- Larraín George, J. (2013). «Quiero saber de ti. Háblame de tus padres». Lola Arias y la experiencia performática del biodrama a través de 'Mi vida después' y 'El año en que nací'. En *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana* (pág. 79-86). Valparaíso: Edición Independiente. Obtenido de <https://www.researchgate.net/publication/331396641>
- López Jaramillo, O. L. (2005). La resiliencia de las familias afectadas por el desplazamiento forzado en Colombia. *Perspectivas sociales*, 1-28. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5018843>

- Martín Baró, I. (1988). La violencia política y la guerra como causas del trauma psicosocial en el Salvador. *Revista de Psicología del Salvador*, VII(28), 123-141. Obtenido de https://www.uca.edu.sv/coleccion-digital-IMB/wp-content/uploads/2015/11/1988-La-violencia-pol%c3%adtica-y-la-guerra-como-causas-del-trauma-RP1988-7-28-123_141.pdf
- Montoya Serna, D. F. (2013). *Negro*. Cali: Obra sin publicar.
- Morales, N. (2014). *Pequeños territorios en construcción*. Ciudad de México: Obra sin publicar.
- Muñoz Caravaca, R. L. (2015). *Los hijos de las flores*. Cartagena: Obra sin publicar.
- Muñoz Salazar, L. E. (2010). Cárcava Común. En S. d. Sidra, *La letra con sídra entra* (pág. 14-19). Cali: Ediciones Martínez Roca. Obtenido de <https://pedagogiateatralyaudiovisual.blogspot.com/2018/04/carcava-comun.html>
- Muñoz Salazar, L. E. (2018). Parendeparir. En S. Betancorrrth, *Dramaturgia Tulucñas* (p.pág. 64-73). Tuluá: Papeles Sancocho. Obtenido de <https://pedagogiateatralyaudiovisual.blogspot.com/2018/10/parendeparir.html>
- Muñoz Salazar, L. E. (2019). Diente de León. *ESCENA. Revista de las artes*, 78(2), 178-188. Obtenido de <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5611/561159400016/561159400016.pdf>
- Muñoz Salazar, L. E. (2020). Coroteo. *Material no publicado*. Cali.
- Olivo Pérez, M. Á. (2005). Trabajo y familia: posiciones optimistas y pesimistas en torno a la inestabilidad laboral. *Estudios Sociológicos del Colegio de México*, 23(69), 879-892. Obtenido de <https://estudiossociologicos.colmex.mx/index.php/es/article/view/403/403>
- Posada, G. M. (26 de Octubre de 2020). La Casa Desecha, un memorial sobre el desplazamiento. (D. Jiménez González, Entrevistador) Obtenido de <http://hacemosmemoria.org/2020/10/26/la-casa-desecha-un-memorial-sobre-el-desplazamiento/>
- Pulecio Mariño, E. (2012). *Luchando contra el olvido: investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Obtenido de <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/grupos/teatro-y-circo/documentos/Documents/Luchando%20contra%20el%20olvido.pdf>

- Sabogal Rodríguez , A. F., Fajardo Cosma, D. E., Ortegón Cañón, J. D., & Venegas Camargo, A. (2019). Inestabilidad laboral: el impacto del desplazamiento forzado en Colombia. *Punto De Vista*, 11(16), 1-27. doi:<https://doi.org/10.15765/pdv.v11i16.1418>
- Sabugal Paz, P. (2016). Teatro documental: Entre la realidad y la ficción. *Investigación Teatral*, 7(10-11), 111-129. Obtenido de <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2533/4415>
- Sotolongo Codina, P. L., & Delgado Díaz , C. J. (2006). Capítulo IV: La complejidad y el diálogo transdisciplinario de saberes. En P. Sotolongo Codina , & C. J. Delgado Díaz, *La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo* (pág. 65-77). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Obtenido de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/soto/Capitulo%20IV.pdf>
- Sotolongo Codina, P. L., & Delgado Díaz, C. (2006). Capítulo III: La epistemología hermenéutica del segundo orden. En P. PÁG. L. Sotolongo Codina , & C. J. Delgado Díaz, *La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo* (pág. 47-63). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Obtenido de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D1510.dir/soto2.pdf>
- Spiller, R., Mahlke, K., & Reinstädler, J. (2020). *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*. Berlin: Gruyter .
- Teatro, E. (2020). *Mujeres En La Ventana*. Fundación Escénica Cali Teatro, Cali. Obtenido de Fundación Escénica Cali Teatro: <https://caliteatro.com/teatro-online/mujeres-en-la-ventana/>
- Trastoy, B. (2004). Yo cuento mi vida...por tanto, el otro existe: notas sobre el teatro autobiográfico. En S. Grunwald, G. Nilsson, C. Hammerschmidt, & V. Heinen, *Pasajes - passages - Passagen* (p.pág. 649-656). Sevilla: Univerdidad de Cádiz /Universidad de Sevilla/Universität Zu Cöln.
- Trastoy, B. (2008). La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo. *Archivo Artea Artes Vivas- Artes Escénicas*, 1-19. Obtenido de <http://archivoartea.uclm.es/pdf/>

- Varley, J. (2007). *Piedras de agua: cuaderno de una actriz del Odín Teatret*. Lima Perú: Editorial San Marcos.
- Vega Blanco , E. (2017). *Desplazarse en silencio. Retos de la igualdad y la inclusión educativa de niñas y niños víctimas del desplazamiento forzado en Colombia*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Obtenido de https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/137274/DS_VegaBlanco%20desplazarse%20en%20silencio.pdf;jsessionid=F8A8C9FCD34A81B2C77A5F1866581827?sequence=1
- Vergara Lombana , F. (2004). *Kilele. Una epopeya artesanal* . Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Vivas Ferreira , C. (2005). *La Gallina y el otro* . Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

7. NOTAS

- ¹ Es un término coloquial que hace referencia a trasladarse de una vivienda a otra con los corotos, conjunto de objetos del hogar y de la vida doméstica.
- ² Representación gráfica de las relaciones familiares y la historia de vida de una persona, herramienta de uso tradicional en la psicología clínica y la terapia familiar sistémica.
- ³ De Donna Varón Botero y Diego Frenando Montoya Serna. Trabajo de grado realizado en el marco del Licenciatura en Arte Teatral, Bellas Artes, Cali.
- ⁴ Jessica Herrera, Viviana García, Julieth León Brito y Octavia Arcos, del Colectivo Expreso Teatro en Cali, Colombia.
- ⁵ Obedece a una decisión dramaturgica, que expresa una forma de lenguaje tradicional usada en Colombia.
- ⁶ Limpiar el monte, boliar machete para tumbar las ramas más bajas.