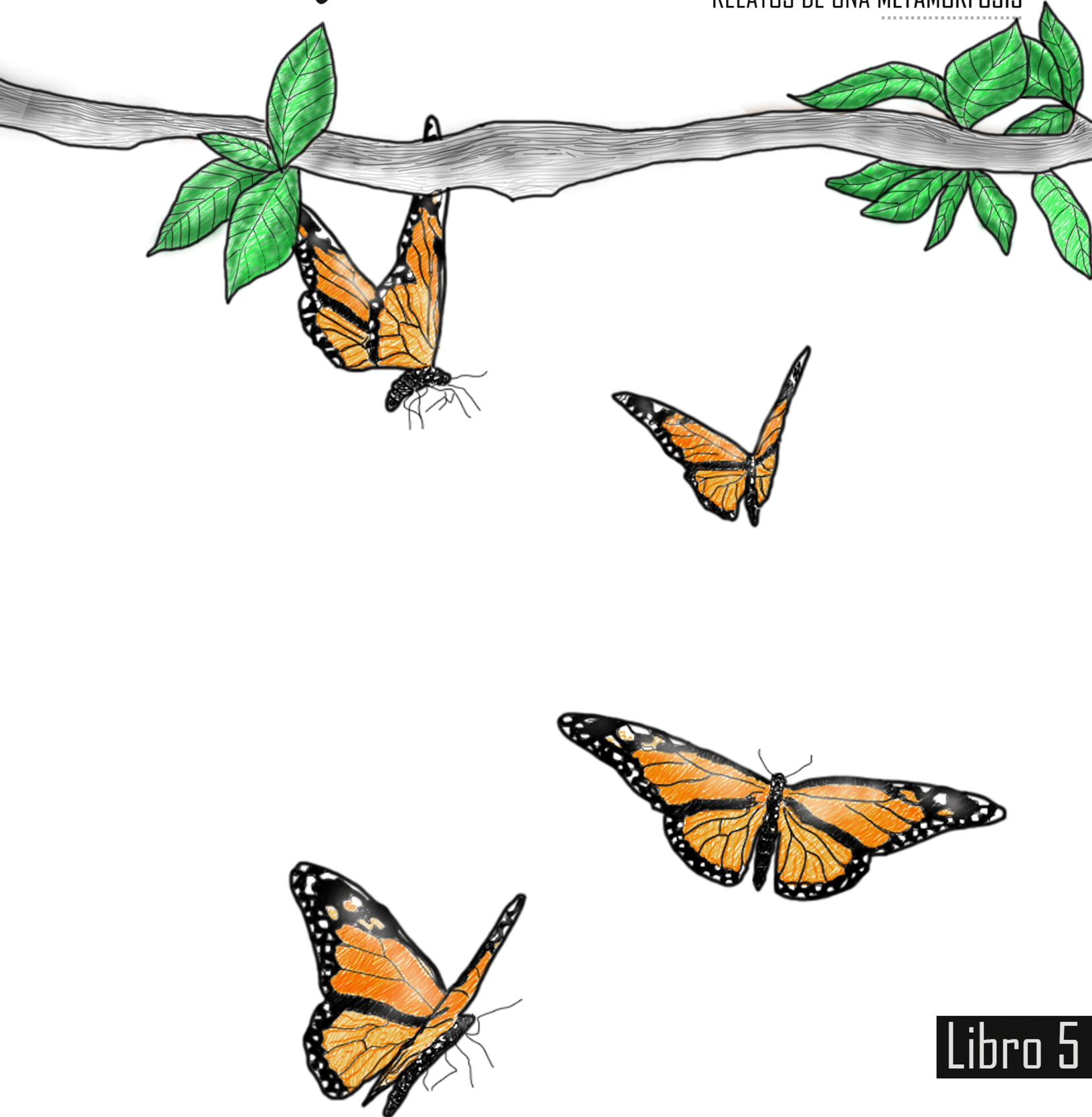


Perspectivas Teóricas

RELATOS DE UNA METAMORFOSIS



Libro 5

Relatos de una
metamorfosis

Por:

Diana Aponte Tarazona

Cristian A. González Garzón

Relatos de una Metamorfosis

© Diana Aponte Tarazona - Cristian González Garzón, 2020

Diseño de portada: Jonathan Segura Flórez & Diana Aponte Tarazona

Diseño contraportada: Cristian González Garzón

Diagramación: Diana Aponte Tarazona

Brujulero: Dr. Giovanni Covelli Meek

Primera edición

Bogotá-Colombia 2020

Edición especial para la Universidad Pedagógica Nacional.

<https://relatosdeunamertam.wixsite.com/website/blog/>



CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS

PRÓLOGO 1

TEJERSE DESDE EL SUR 3

DEL PERSONAJE A LA IMAGO 15

LIBERAR LA AISTHESIS 23

APRECIACIONES GENERALES 32

EPÍLOGO 35

AGRADECIMIENTOS

A nuestras familias, amigos, amigas... nos gastaríamos hoja entera agradeciendo a cada una de las personas que han sido resonancia en este proceso, personas que de una u otra forma fueron tierra para las raíces de este fruto, y no quisiéramos dejar a ninguna por fuera del agradecer. Por eso gracias extendidas y totales para quienes se alegran con este trabajo, que sabrán que en la fuerza de su alegría esta la fuerza de nuestro cariño.

Pero queremos resaltar el tallo vivo de este proceso:

A nuestro brujulero **Giovanni Covelli Meek**,
por brindarnos el gusto al sentido investigativo,
por mirar y orientar hacia el Sur,
por construir en comunidad.

A **nuestrxs profes en comunidad**,
profes de la **LAE** y de **Opalas**,
profes en germinación y profes cosecheros,
profes que ven en la práctica comunitaria *Sur de sentidos*.

A las mujeres de **ContraVientos**,
por permitirnos habitar el barrio con ustedes,
por su tiempo, su compartir, su pensar, sentir y hacer,
por permitirse construir colectivamente,
a **Danna** y **Luz**, por ampliar en sí la construcción.

PRÓLOGO

Dayan Rozo Rojas

Profesora Licenciatura en Artes Escénicas

Universidad Pedagógica Nacional

Diana y Cristian me han invitado a escribir el prólogo de este libro, y empiezo por ahí porque el campo investigativo-creativo-formativo en el que se enmarca esta indagación nos permite nombrar, podemos hablar desde el yo y el nosotros, incluso el ellos y ellas, con nombres propios. Eso me indica que nos entendemos como sujetos corporeizados, contextualizados, particulares; lo que a su vez me indica que ya no nos vemos como esos sujetos abstractos, impersonales, incorpóreos, anónimos -sujetos, que, por demás, pueden ser entendidos como coloniales desde la perspectiva de nuestras autoras, sí, nuestras autoras-.

Diana y Cristian nombran a las alumnas... perdón, alumnas no, co-creadoras y co-investigadoras con las que compartieron y desarrollaron su práctica educativa en contextos comunitarios: ellas no son A1 (alumno 1) o S1 (sujeto 1), como se “nombrarían” en un proceso de investigación cuantitativa o cualitativa tradicional, en donde son más entendidas como datos que como seres senti-pensantes. Nombrarlas, nombrarse, nombrarnos hace parte fundamental del lugar de enunciación del trabajo investigativo-creativo-formativo de Diana y Cristian.

Diana, Cristian y yo tenemos en común el encuentro o interés por lo comunitario, por las artes en contextos comunitarios desde nuestros inicios en el teatro. Son experiencias por completo diferentes, opuestas, diría yo. Así como lo expongo en el libro *Quiproquo o las peripecias del formador de artes escénicas en la educación*, mi vivencia fue dolorosa y decepcionante: yo creía estar en un grupo de teatro comunitario, pero nunca conocía a los vecinos del barrio, nunca entendí el barrio como territorio, nunca conocí el barrio, nunca hicimos teatro con los vecinos del barrio ¿Qué, entonces, nos hacía ser “comunitarios”? ¿estar situados en un barrio popular? ¿montar zancos, ensayar en la calle o el parque, hacer comparsas?

Al reflexionar Diana y Cristian sobre su experiencia formativa y creativa en el barrio Molinos II, emergen palabras como territorio, horizontalidad, diálogo de saberes, mujer, subjetividad,

intersubjetividad, fundamentales todas para comprender, o acercarse a una lectura fenomenológica de la práctica educativa en contextos comunitarios en el marco de la Investigación · Creación/Formación y de la ruta metodológica IACA. Palabras que fungen como categorías que dan cuenta de la vivencia del barrio como territorio, del barrio como escenario, del barrio como expresión de lo íntimo y lo subjetivo en medio de un contexto eminentemente colectivo, del barrio desde la mirada de las mujeres que habitan ese territorio; en fin, la vivencia de unos cuerpos que se saben foráneos y que se preocupan por no intervenir el territorio -una palabra que yo asocio mucho con las intencionalidades burocráticas e institucionales-, por propiciar un espacio de diálogo que permita la expresión de los impulsos creativos de cada quien; prácticas artísticas, creativas e investigativas con una intensión decolonial, un impulso de emancipación ¿Hasta dónde llegan estas intenciones? ¿Cómo se reflejan estas intenciones en las acciones formativas, creativas e investigativas? Es difícil saberlo, aun cuando el análisis de Diana y Cristian es sesudo.

La práctica educativa en contextos comunitarios de Diana y Cristian, nos propone reflexiones muy interesantes sobre el otro, en este caso, la otra, no solo como participante de un proceso de formación-creación-investigación, sino como *otra* que desde su diferencia es inaprensible para cualquier mirada, la mirada de las profesoras en formación, y es justamente allí donde es posible hablar de diálogo de saberes: conversar desde la *otredad* irreductible; porque como dice Claudia Mónica Salazar en su texto *Dispositivos: máquinas de visibilidad*, debemos partir del “reconocimiento de la condición abismal de la intersubjetividad”, es así que “el reconocimiento del otro en su diferencia, es decir, del otro como radicalmente Otro, nos coloca frente al abismo irreductible que constituye al sujeto como sujeto singular, sujeto de una experiencia única e irrepetible y en alguna medida intransmisible”. Por eso, por fortuna, el tema es inagotable, nadie tiene una respuesta definitiva ni la última palabra. De alguna manera, Diana y Cristian han reconocido, percibido intuitivamente, ese abismo irreductible y desde ahí reflexionan sobre lo vivido.

Las reflexiones teóricas a continuación, recoge reflexiones hechas en los libros anteriores, que algunas se retoman y otras simplemente las trasladamos de allá aquí, para condensar en una reflexión referenciada que brinda reconocimiento.



TEJERSE DESDE EL SUR

El barrio como escenario del mundo

*Quisiera vestirme yo
Con traje de mariposa
Para dentrarme a mi jardín
Y poder cuidar mi rosa*
-Violeta Parra

Trozos de telas de distintas texturas, de diversos colores, entretejidas. El trozo de macramé y la seda zurcidas junto a otra cantidad de telas heterogéneas, pero una vez cocidas forman una única tela, una tela hecha de múltiples fragmentos: una colcha de retazos. Las hegemonías nos vuelven trapo de una sola tela. Las hegemonías nos alejan de ir zurciéndonos de distintos tejidos y de ir *Sur-siéndonos* en los distintos pensamientos.

La práctica comunitaria de la Licenciatura en Artes Escénicas (LAE), que procede a partir de la apuesta metodológica de la IACA¹, en Localidad Rafael Uribe Uribe, es un escenario importante para el **tejido social** dentro de la preparación en que actúan los formadores en formación de la LAE ¿Cómo se da la apropiación del territorio y el fortalecimiento comunitario en este espacio? Esa era el punto focal de nuestra hambre creativa, este era nuestro problema porque no éramos del territorio ni de la comunidad ¿Se puede ayudar a apropiarse el territorio donde no vives y fortalecer la comunidad de donde no perteneces desde el teatro? Preguntas orientadoras del proceso y a las que responderemos en este escrito.

El trabajo comunitario siempre nos interesó desde cada una de nuestras individualidades. En el caso de Diana trabajando con la Fundación Comunidades en Movimiento², fue tallerista de teatro y música; en los proyectos semilleros de vida y paz y Sembradores de Esperanza, que consistieron en formar a las niñas y niños como líderes sociales a partir del arte y cuidados del

¹ Investigación Acción – Creación Artística, nacida desde el semillero J (Investigación · Creación) / Formación = Φ y el Énfasis en Creación de la LAE en la Universidad Pedagógica Nacional.

² Fundación con enfoque artístico y de medio ambiente que lleva presente desde el 2015 en la localidad de Bosa.



medio ambiente; con La Agenda Interlocal BK³, donde se desarrollaban trabajos de varios colectivos que hacían intervenciones artísticas de embellecimiento a fachadas y trabajos ambientales en los barrios; Raíces y Cultura⁴, quienes hacían intervenciones artísticas enfocadas en la música folclórica en los barrios y Corredor de Convivencia⁵, se encargaban de hacer talleres e intervenciones a partir del arte en distintos barrios.

En el caso de Cristian trabajando con la organización política y social Tierra Libre, articulada al Coordinador Nacional Agrario (CNA)⁶ y Congreso de los Pueblos⁷, que trabaja en diferentes lugares del territorio nacional construyendo vida digna para la población urbana y rural, en ella estuvo en el colectivo Zepec (Zona de Encentro para la Educación y la Cultura) en Fusagasugá, participando de la Minga Juvenil realizada en Guaitarilla, Nariño (2014) y la Jornada Nacional de Vivencias Campesinas, Indígenas y Afrocolombianas en el Cauca (2015). Y en Bogotá un tiempo desde el colectivo el Trébol en el barrio Ciudad de Cali. Y ahora ambos nos sumábamos a la práctica comunitaria de la LAE.

A lo largo del proceso he comprobado que en esta práctica el compromiso del practicante no es con la academia es con la comunidad, la relación con la población se vuelve casi un motor para lo que se hace, es decir que el estudiante asume una responsabilidad directa con algo que va más allá de una institución, el estudiante asume una responsabilidad con personas, creo que entender eso fue muy importante para mí; entender esto no implicó que no se dieran errores en el proceso, por supuesto que los hubo, implica que yo ya no tenía en mi cabeza a la universidad sino a las personas del Polideportivo. (Rey, Modellbuch, 'Libro A'. 2019).⁸

Poder desarrollar trabajo comunitario desde la práctica efectiva⁹ en la Licenciatura, era la posibilidad de continuar respondiendo a nuestros intereses ligados a nuestra responsabilidad

³ Actualmente nombrada Agenda por el Desarrollo Territorial Bosa-Kennedy, es un proyecto local entre colectivos de las dos localidades, que hacen recuperación de territorios ambientales como humedales y trabajo social. Este proyecto es dinamizado por Fundación Grupo Social.

⁴Colectivo enfocado al arte en Bosa

⁵ Una red de colectivos artísticos con enfoque en medio ambiente en Bosa.

⁶ Como dicen en su sitio web, el CNA nace en "1997 como un proceso de coordinación colectiva, consulta, discusión y planteamiento de iniciativas agrarias apropiadas para el campo colombiano y que estas sean el reflejo de los intereses populares y de la condición de nuestra base social" (<https://www.cna-colombia.org/>).

⁷ Nacido en 2010 y como dicen en su sitio web, se estableció el "Congreso de los Pueblos, como el escenario donde se podrían encontrar tanto los espacios rurales como urbanos para confluir en una propuesta de país común (<https://www.congresodelospueblos.org/>).

⁸ Wendy Rey, compañera de la LAE, desarrollaba su trabajo comunitario con adultos mayores en el Polideportivo Molino II.

⁹ Denominada así en la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, porque las primeras prácticas son de observación para una futura acción efectiva.



social. Además, significaba para la misma universidad en su carácter público retribuirle a la sociedad. *Liderar proyectos de investigación y desarrollar procesos de intervención socioculturales que incidan en las comunidades*, como se busca en el perfil de egresados de la LAE. Pensarse desde la sociedad¹⁰ para aportarle a las transformaciones necesarias, es también restarle el carácter hegemónico en su actividad práctica. “Es así como el estudiante, a partir de los constructos desarrollados a lo largo de su carrera, se convierte en un agente de cambio comprometido con la acción social” (Covelli Meek, 2019, p. 2). Un paso hacia la universidad polifónica desde la práctica educativa.

Una universidad cuya voz comprometida no solo se compone de muchas voces, sino que, sobre todo, se compone de voces que se expresan de maneras tanto convencionales como no convencionales, en procesos de enseñanza orientados al diploma o no (de Sousa, 2019, p. 278).

La Universidad pública en Colombia debe lidiar con la desfinanciación, generando una defensiva¹¹, pero los procesos que se llevan a cabo en relación a la polifonía universitaria dan mayor fuerza para defenderla, empero como agrega de Sousa:

Lo considero principalmente como una estrategia ofensiva, como un modo de reinventar su lugar en la sociedad poniéndose del lado de aquellos que luchan contra el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado, a la vez que reclama la autonomía de su compromiso (de Sousa, 2019, p. 278).

Un compromiso que se edifica fuera de los muros universitarios esencialmente y que se potencia cuando se afirma desde una enunciación emancipadora. Puesto que la educación tiende a residir su mayor enfoque en el conocimiento-regulación, que sería el tránsito del caos al orden, olvidándose del conocimiento-emancipación, que sería el tránsito del colonialismo a la solidaridad (de Sousa, 2019). En medio del entretejer de nuestra hambre creativa dentro del Énfasis de Creación¹², el lugar del conocimiento-emancipación estuvo presente no sólo en nuestros intereses; sino, también en las dinámicas propias que construíamos con nuestras compañeras y compañeros de clase y el profesor. Cosas tan simples como cuestionar la dinámica de la nota nos llevaban a un asumir distinto nuestra propia educación.

¹⁰ Lo que implica la sociedad de pensamiento, asociar las ideas con la comunidad para la acción.

¹¹ Por ejemplo, como se refleja en el Paro que se registra en nuestros libros *Formación-Creación y Mujeres Sentipensantes del Modellbuch*.

¹² Espacio académico que sería el puente entre el semillero desde donde nace la IACA, para unir esta metodología a la práctica comunitaria.



El caos como desorden está determinado por lo que se considere debe ser su contra parte ¿Regular del caos al orden? ¿Cuál orden? Así pues, hay una tensión dialéctica entre estos dos lugares del conocimiento, uno que establece un orden y otro que lo cuestiona. El colonialismo se puede presentar como orden, como regulación y habría entonces una tensión con el conocimiento-emancipación. De ello, afirma Nilma Lino (2019, p. 15):

Como esas dos formas de conocimiento se encuentran en una tensión dialéctica es posible que el conocimiento-regulación abra espacios para la emancipación, así como que el conocimiento-emancipación pueda también actuar de forma regulatoria en la vida de los sujetos, de las conciencias y de los cuerpos.

Al barrio llegábamos desde una postura horizontal, promoviendo en los procesos creativos unos horizontes como guía sobre lo que la comunidad iba dialogando y queriendo poner en marcha a la hora de crear, dando un orden metodológico desde la IACA. La creación se volvía un lugar en que la comunidad investiga, comparte y se forma, construyendo conocimiento desde sí, validando sus experiencias prácticas a través de la reflexión creativa.

Podríamos decir así, que la relación de conocimiento desde donde nos parábamos era desde la regulación emancipadora para nuestros encuentros en el barrio. “La tensión dialéctica propone el diálogo de diferentes ideas para la construcción de un conocimiento concreto” (Huertas, Vanegas, 2018, p. 22), este conocimiento producto del diálogo de saberes en la comunidad¹³, emancipándonos desde el propio saber con la experiencia reflexionada.

La propuesta de la Investigación Acción es vincular una relación horizontal, sujeto-sujeto, reconocer que el grupo social posee unos conocimientos y a partir de la experiencia entabla diálogo con el investigador, por tanto, las dos partes aportan a la transformación de la problemática social (Huertas, Venegas, 2018, p. 22).

Y la problemática tuvo que ver con la emancipación de la mujer, lo que le daba todo el carácter decolonial a la práctica. Tanto su postura metodológica investigativa, como el problema que aborda. Como nos antecedían experiencias de trabajo comunitario, algunas de ellas antes de ingresar a la universidad, ya había tierra abonada para el encuentro con esas conciencias y esos

¹³ Que esos diálogos y saberes se concretan en el hambre sociocreativa, que es la intención que tiene la comunidad en sus intereses para desarrollar el trabajo investigativo-creativo.



cuerpos en el territorio. Un territorio en el que no vivíamos, pero que comenzamos a reconocer rápidamente porque allí había el sentido de lo organizativo y de lo colectivo que ya conocíamos, representado por Opalas¹⁴.

Las organizaciones sociales que se establecen como escenarios educativos, difieren en algunos aspectos con la enseñanza que se imparte en las instituciones de educación formal. Aquí el proceso de aprendizaje tiene tintes de mayor autonomía pues el sujeto se compromete con su proceso, con el de su comunidad y en concordancia con todo aquello que afecte a la misma (Gómez, Medina, 2020, p. 16).

Sumarnos al proceso educativo que se llevaba a cabo en Molinos II junto a Opalas, era ante todo sumarnos al compromiso que la organización desarrollo en este territorio a través de la convocatoria que hacíamos. Todos los practicantes de la Universidad Pedagógica Nacional de la Licenciatura en Artes Escénicas tenemos un recibimiento al territorio con una actividad práctica dirigida por Opalas, un recorrido por los lugares de trabajo en la localidad y el encuentro en la huerta Newén Mapu, donde asumimos este compromiso. En nuestro caso, por medio de un acto simbólico que fue recibir una semilla dentro de una cáscara de huevo. Una semilla que comenzaba a brotar como nuestros procesos, una colectividad que unía a la organización barrial con la institución universitaria.

Desde la metodología de la IACA, que tiene su base epistémica en las epistemologías del sur que nacen de la ecología y diálogo de saberes, el punto en el que se comienza a abrir la espiral investigativa es cuando precisamente dialogas con la comunidad. El pensamiento en espiral representa desde la imagen que evoca, que nuestra hambre creativa es un punto que se expande, pero al expandirse no se aleja del punto, sino que lo rodea. El hambre sociocreativa que nace del diálogo con la comunidad, de sus intereses, adquiere la resonancia del punto de partida y así la investigación termina respondiendo a los dos momentos metodológicos.

¹⁴ Organización Participativa De Actividades Lúdico Artísticas Para La Sociedad.





Figura 1. Gráfica que relaciona los momentos metodológicos en la espiral investigativa¹⁵.

Desde el primer encuentro con las personas que asistían a la convocatoria que realizamos, construimos junto a ellas el relato del barrio, el que ellas tenían, no solo desde el mapeo del presente, sino desde su origen y los deseos de realizar acciones en él. Transcurridos los encuentros alrededor del compartir teatral, el punto de partida de la espiral investigativa era el **territorio**, nuestra hambre creativa. Pero una vez realizada la cartografía expandida y diálogo de saberes, la espiral daba el giro hacia la **mujer**, nuestra hambre sociocreativa. Las primeras investigaciones y exploraciones creativas que realizaban Adriana, Tatiana, Valentina, Danna, Luz y Diana sobre sus mujeres referentes, eran las presentaciones biográficas que se hicieron por primera vez con vestuario en la huerta Newén Mapu.

Anteriormente sólo habíamos desarrollado los encuentros en el salón comunal del barrio, pero comenzábamos a habitar el territorio con ellas, desde la situación extra-cotidiana que presentaba

¹⁵ En ella podemos observar a través de los colores el relacionamiento con nuestro proceso y además el que tiene cada momento con el que lo precede, lo que hace la espiral es integrar todos los momentos metodológicos. **Investigamos, creamos y nos formamos a la vez.**

el teatro. Ese día en la huerta ellas recibieron la semilla dentro de la cáscara de huevo. Ese día la espiral daba un giro, porque la semilla ya no la teníamos solamente Diana y Cristian, sino todas. Estas semillas que nos unían, unían también el hambre creativa con el hambre sociocreativa, pues por iniciativa de ellas mismas ensayábamos después en la rivera de la quebrada Chigüaza¹⁶, para presentarnos posteriormente allí. Representar la mujer en el escenario abierto, actuar en el barrio.

Pero aún la espiral debía seguir abriéndose, debíamos profundizar en los hallazgos que nos daba el hambre sociocreativa. Después de un semestre de práctica continuamos otro semestre Junto a Luz Dary y Danna, porque las demás por diversas razones no pudieron continuar en el proceso. Pasábamos así las cuatro, Danna, Luz Dary, Diana y Cristian de las ramas a la raíz, a lo profundo, al último giro de nuestra espiral investigativa.

Al comenzar este ensayo anecdótico, a medida que nos pensábamos en medio de la experiencia teatral, nos hacíamos la pregunta si podíamos ayudar a apropiar el barrio donde no vivíamos y la comunidad de la que en un inicio no pertenecíamos. Y la respuesta es sí, por la dinámica que en un principio dio el teatro comunitario al congregarnos en un mismo escenario, actuar en un mismo territorio. Empero, es un rotundo sí por la dinámica en la que estuvo sujeta la última parte del proceso. Junto a Danna, al iniciar el proceso éramos recién llegados, pero contábamos con el tiempo habitado y la experiencia de Luz Dary.

Nuestros encuentros dejaron de ser en el salón comunal para trasladarnos a la huerta, ocasionalmente en el polideportivo y finalmente en la casa de Luz Dary. Allí, ya no desde el teatro sino las teatralidades¹⁷. Es la propia subjetividad la que le arranca a la mujer referente (“personaje”) su propia presencia y asume su lugar en el escenario. “Los tejidos de la presencia en los dispositivos representacionales también disparan problematizaciones sobre los retornos de lo real en el espacio del arte” (Diéguez, 2007, p. 7). Para representarse así mismas la textualidad es la realidad, Luz Dary contaba con una experiencia que transmitía desde su relato y las

¹⁶ En el cauce de la quebrada Chigüaza, su rivera atraviesa parte del costado oriental del barrio Molinos II y sobre ella está ubicada la huerta Newén Mapu. Así no solo exploraban las mujeres históricas a través del teatro, sino que habitaban desde esa creatividad el territorio.

¹⁷ Ese salto hizo que pasáramos de la representación de un personaje a la presencia de sí mismas en tensión con una referente, para ampliar la manera en que nos representamos: el metarrelato (se amplía en el siguiente capítulo del presente libro).



reflexiones en el presente, los relatos eran una enseñanza que forjábamos cada una desde el suyo. “Las teatralidades documentales y testimoniales hoy introducen directamente en la escena presencias de lo real” (Diéguez, 2007, p. 9). Tan real era la vida de Frida como la de Luz Dary, pero era la presencia de Luz Dary la que adquiría fuerza.

En estas enseñanzas que construíamos entre todas desde sí, donde se incluye a Cristian, Luz Dary era la profesora que más enseñaba y había vivido bastante en el barrio, el que ahora era su aula, su escenario y en el que se nos hacía común a través del saber creativo. Así la ICA permitió:

Validar y visibilizar el conocimiento, la experiencia y el saber de la comunidad, transformando el objeto (comunidad) de investigación en un sujeto activo, contextualizado, que aporta, participa y analiza en la investigación, dentro de un ejercicio investigativo, creativo democrático y participativo (...) Estas orientaciones y reflexiones vislumbran formas de ser y hacer relacionadas con el Rol docente, el rol de la comunidad, relaciones que se van tejiendo para pensar y construir -otros- modos de ver y enfrentarse al mundo, situados en el diálogo de construcción, crítica y análisis del hambre sociocreativa (Gómez, Medina, 2020, p. 26).

Desde un inicio Luz Dary nos aportaba a la apropiación del barrio como nuestra profesora. En el corto documental cuando se muestra el guion que ella realizó, ella misma dice después: “aparte de que era un ensayo, eso era una enseñanza”. Ella misma asumía que lo que compartía era para enseñarnos. Llevaba más tiempo en el territorio y tenía todo el saber acumulado de su vida, saber que reflexionaba con nosotras. “El lugar de lo formativo encuentra una fuerte resonancia con la experiencia reflexiva... si no hay reflexión, no hay experiencia donde el sujeto pueda agenciar su estar en el mundo con una crítica constante sobre sí mismo (Gómez, Medina, 2020, p. 16)”. Desde nuestra presencia nos actuábamos y el escenario era el barrio (salón comunal, huerta Newén Mapu, rivera de la quebrada Chigüaza, el polideportivo y la casa de Luz Dary).

Eso nos aportaba reflexiones propias sobre la experiencia ajena. Eran mujeres hablando de sí con la perspectiva de vida de otras mujeres históricas para analizar su propio presente y pasado, con las proyecciones que entre todas tejíamos para el futuro. “El Patriarcado es el sistema de todas las opresiones, todas las explotaciones, todas las violencias y discriminaciones que vive toda la humanidad (mujeres hombres y personas intersexuales) y la naturaleza, históricamente construidas sobre el cuerpo sexuado de las mujeres” (Paredes, Guzmán, 2014, p. 76). La peor colonización es la del pensamiento-cuerpo, nuestros territorios íntimos, de la cual el patriarcado es base, ser antipatriarcal es ser un cuerpo en resistencia.



Esta resistencia habitaba el barrio, unía nuestras hambres creativas (territorio) y sociocreativa (la mujer), como un brote de feminismo comunitario. “El tejido se hace con las manos, con la memoria, los símbolos, las presentaciones y representaciones, los hilos, la materialidad histórica de nuestros cuerpos, nuestras condiciones concretas, haciendo de la creatividad un instrumento de construcción y de lucha” (Paredes, Guzmán, 2014, p. 57). Las mujeres referentes no nos decían que hacer, nos hacían reflexionar y construir desde lo propio.

La descolonización para algunas feministas [se trata de una] posición política que atraviesa el pensamiento y la acción individual y colectiva; nuestros imaginarios, nuestros cuerpos, nuestras sexualidades, nuestras formas de actuar y de ser en el mundo y que crea una especie de ‘cimarronaje’ intelectual, de prácticas sociales y la construcción de pensamiento propio de acuerdo a experiencias concretas. (Curiel, 2014, p. 326)

Este diálogo intergeneracional, al ser Luz Dary mayor que nosotras, permitía generar nuevos lugares de pensamiento para cada una, porque era el diálogo de dos generaciones que tenía mucho que compartir desde los nuevos sentires y las pasadas experiencias. Además, también el lugar que Cristian como hombre participara con sus relatos y reflexiones en construcción de su nueva masculinidad. Validándose el conocimiento con la experiencia vivida a través de la expansión de la reflexión desde la creación, la teatralidad. “Evreinov planteó la teatralidad como una situación pre-estética determinada por el instinto de transfiguración capaz de crear un “ambiente” diferente al cotidiano, de subvertir y transformar la vida” (Diéguez, 2007, p. 13). Un conocimiento emancipador desde sí, para constituirnos desde él.

Todas las formas de conocimiento mantienen prácticas y constituyen sujetos. Todos los conocimientos son testimonios desde que lo que conocen como realidad (desde su dimensión activa) está siempre reflejado hacia atrás en lo que revelan acerca del sujeto de este conocimiento (su dimensión subjetiva) ... La ecología de saberes expande el carácter testimonial de los saberes para abrazar también las relaciones entre conocimiento científico y no científico, por lo tanto, expandir el rango de la intersubjetividad como interconocimiento es el correlato de intersubjetividad y viceversa (de Sousa, 2010, p. 54).

Nos comenzábamos a zurcir entre todas, entretejiendo nuestros relatos, construyendo posicionamientos políticos-sociales sobre lo que es el ser mujer desde nuestro propio cuerpo. El teatro se hacía un espejo para mirarse, como Luz Dary lo afirma en el corto documental. “Es en el espacio intersubjetivo y social donde se desmontan las representaciones y se exponen las presencias” (Diéguez, 2007, p. 5). Nuestra intersubjetividad era una colcha de retazos que



extendíamos sobre el barrio, no solo actuando y actuándonos en sus distintos escenarios, sino además compartiendo.

Nuestras referentes no eran feministas teóricas, solo otras mujeres¹⁸ que fueron históricas para ampliar nuestra visión del pasado, para ver las luchas que igual sostenían estas referentes, para reflexionar desde el rol de una mujer histórica de otra localidad el propio paso por nuestra historia íntima. Mencionábamos que es una especie de brote de feminismo comunitario por puntos de encuentro a la gran experiencia que hay en Bolivia, un feminismo además decolonial. De este proceso nos dicen Julieta Paredes y Adriana Guzmán:

Nosotras más bien planteamos construirnos como mujeres, a partir de las experiencias de nuestros cuerpos en relación a otros cuerpos como los nuestros, pero diferentes, otras culturas, otras costumbres, otros idiomas, en Bolivia somos como muchos pueblos originarios y en Abya Yala¹⁹ hay muchas mujeres de otros pueblos a quienes conocer. Y en el mundo mucho más. En esa construcción de nosotras, estamos todas las feministascomunitarias, recuperar la memoria de libertad de nuestros cuerpos, recrearnos y transformarnos a nosotras mismas, es nuestra tarea cotidiana. (Paredes, Guzmán, 2014, p. 71)

Cuando no estábamos en movimiento, nuestro lugar de condensación de ideas e intersubjetividad/interconocimiento era la mesa. Nosotras cuatro como cuatro patas de mesa sosteníamos esto que era nuestra *común unidad*²⁰, relatarnos de manera antipatriarcal desde lo vivido; la memoria. “La memoria se entiende aquí como desaprendizaje y reconstrucción que como sujetos hacemos del pasado para apropiarlo y a su vez resignificarlo, desnaturalizando la realidad como la conocemos hasta ese momento para dotarla de otras posibilidades” (Gómez, Medina, 2020, p. 14). Esto permitía analizar los roles y opresiones históricas que se le venían dando a la mujer aterrizados en los propios roles de la vida vivida, un pensamiento situado del ser mujer en clave de una epistemología del sur.

Descolonizar para las feministas latinoamericanas y caribeñas supondrá superar el binarismo entre teoría y práctica, [pues le potenciaría] para [poder] generar teorizaciones distintas, particulares que mucho pueden aportar para realmente descentrar el sujeto euronocéntrico

¹⁸ Excepto por Gertrude Belle Elion, todas eran latinoamericanas.

¹⁹ Nombre originario y, por tanto, decolonial de América.

²⁰ Entendiendo que en nuestras diversidades hay un común que nos unen.



y la subalternidad que el mismo feminismo latinoamericano reproduce en su interior. De no ocurrir esto, seguiremos analizando nuestras experiencias con los ojos imperiales, con la conciencia planetaria europea y [norteamericana] que definen al resto del mundo como lo Otro incivilizado y natural, irracional y no verdadero. (Curiel, 2014, p. 333)

Para concluir, el lugar de la epistemología del sur dentro de la Investigación Acción – Creación Artística, permite que la comunidad participe en la práctica educativa como profesores o profesoras, en la creación o validación de conocimiento y permitiendo que no sólo la formadora o formador en formación de la LAE detente el proceso de enseñanza, sino aprendan y construyan con personas que no necesariamente sean tituladas. La relación de horizontalidad de estos procesos investigativos son también los generadores de una práctica artística social y una educación emancipadora, nacida del intercambio de vivencias que se reflexionan y aportan a la construcción de las y los sujetos en lo que continúe de sus vidas. Este es un proceso que no solo aporta a la descolonización del saber, también a la descolonización del ser. Una educación artística que pretende en suma *reinventar el poder*.



Referencias

Covelli, G., (2019). Procesos de creación desde las artes escénicas I [Material de aula] Énfasis en creación, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.

Curiel, O., (2014). Hacia la construcción de un feminismo descolonizado. En *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala* (325 – 335) Editorial Universidad del Cauca, Popayán. Recuperado de: [http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/498EDAE050587536052580040076985F/\\$FILE/Tejiendo.pdf](http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/498EDAE050587536052580040076985F/$FILE/Tejiendo.pdf)

Diéguez, I., (2007). *De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido*. Recuperado de: <https://vidaacademicaenlinea.cenart.gob.mx/aulavirtual/archivos/26/docs/t2/CATARATAS,%20ILEANA%20DIEGUEZ%20DE%20MALESTARES%20VF.%20DIR%202019.pdf>

Gómez, P., Medina, D., (2020). *Sures de sentido* (Tesis de pregrado) Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Huertas, A., Venegas, L., (2018). *Investigación Acción - Creación Artística (LACA). Orientaciones metodológicas del arte para el diálogo con comunidades*. (Tesis de pregrado) Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia.

Paredes, J., Gúzman, A., (2014). *Tejiendo la rebeldía ¿Qué es feminismo comunitario?* Editorial comunidad Mujeres Creando comunidad, La Paz. Recuperado de: https://www.academia.edu/24294734/Julieta_Paredes_Adriana_Guzman_El_tejido_de_la_Rebeldia_Qu%C3%A9_es_el_feminismo_comunitario

Rey, W. (2019). 'Libro A' o libro de las reflexiones. Recuperado de archivo personal.

Sousa, B., (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Recuperado de: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Descolonizar%20el%20saber_final%20-%20C%C3%B3pia.pdf

Sosa, B., (2019). *Educación para otro mundo posible*. Recuperado: <https://cpalsocial.org/documentos/793.pdf>



Del personaje a la imago

El metarrelato en función del yo mujer

Todo partió de la carencia de referentes femeninos históricos que no ofrece de manera regular las instituciones educativas, pues la mayoría de las participantes del inicio del proceso ContraVientos estaban recientemente graduadas de la secundaria y reconocían no tenerlos, además criticaron el relato patriarcal de las instituciones educativas. Había pues que atender a la reestructuración de ese relato desde el propio.

Una vez cuando el proceso pasaba hacia una fase de creación con Danna y Luz Dary, nos preguntábamos ¿Cómo abordar la noción de personaje en un proceso en que la enunciación propia adquiere una importancia relevante? ¿Cómo generar un pensamiento reivindicativo de la mujer en la sociedad más allá de la representación? Es decir, cómo entender al personaje desde un yo constitutivo. Cuando entendemos al personaje como un otro, la distancia entre el ser subjetivo y el ser representado puede ser amplia. Si bien la IACA²¹ propone medios para acortar esta distancia, debíamos ahondar más en la comprensión de la relación subjetiva y la representación.

Durante el proceso de creación ya no nos interesaba la mera representación, necesitábamos corresponder a una subjetivación. A partir del hambre sociocreativa, producto del diálogo de saberes, nuestra materia de acción/creación era sobre el ser mujer en la sociedad y lo que eso significaba. A nosotras tampoco nos interesaba la idea de aprender un libreto, que por más que este tuviese ideas que nosotras mismas planteábamos, el hecho de memorizar generaba un tedio, que es entendible, pues al aprender un texto de memoria para representarlo ya no se sentía la propia voz²².

²¹ Siglas de la Investigación Acción – Creación Artística, ampliada en apartados anteriores a este ensayo.

²² La idea no se tornaría a que se sintiera propia una voz ajena, ya sea en ideas o palabras, sino generar nuevas posibilidades para enunciarse desde la voz propia. Lo que permite ahondar en las formulaciones subjetivas tan



El modo de plantear un “personaje” sin perder la voz propia fue a través de la *imago*. El concepto de imago lo tomamos prestado de Lacan, cuando habla sobre el estadio del espejo como formador de la función del yo, la imago es la imagen propia a la que se enfrenta el humano infante por vez primera ante el espejo, es el primer reconocimiento corporal total, pues antes se veía a sí mismo como un cuerpo fragmentado por el limitante de su mirada (Lacan, 1949). Antes la imposibilidad de verse el rostro y ahora frente a esta imagen de verse entero, en el humano infante comienza a construirse el yo desde su propio reflejo.

Aunque ya nacido, aún en estado de fetalización²³ el infante humano se anticipa desde su insuficiencia a la futura constitución de su cuerpo, la ortopédica total (Lacan, 1949). Es decir, reconoce su cuerpo en desarrollo y proyecta cómo será su futuro cuerpo maduro. La oruga será mariposa. Estos cuerpos inacabados que tenemos al nacer se precipitan en una forma primordial al reconocerse desde sí, antes de que su corporeidad esté condicionada por la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya culturalmente su función de sujeto/a (Lacan, 1949).

Nos parece pertinente comentar cómo esa ortopédica total, ese proyectarse en un cuerpo maduro, está altamente influenciada por la referencia de las formas del medio o la *Gestalt*²⁴: hay registros alrededor del mundo de niños salvajes que adoptaron las posturas físicas de la especie con que se criaron en estado salvaje, pues ante su insuficiencia de cuerpo aun en estado embrionario se anticipó en la ortopédica total, a ese cuerpo maduro, de otra especie (como el conocido personaje ficticio Tarzán, que proyectó su cuerpo en simio).

La *Gestalt*, esa forma del medio, deja de ser el principal determinante de la proyección de la ortopédica total, de la formación. Y esto es lo más interesante del estadio del espejo, ya que antes de que se produzca esa proyección en un otro, o en nuestro caso en una otra, el estadio del espejo permite asumirse como un ser total desde sí.

importantes en esta hambre sociocreativa, desde una motivación genuina al crear. Cosa que de cierto modo considera la IACA con el Metarrelato.

²³ Pues la mayoría de especies nacen con un gran desarrollo, mientras el humano no puede ni caminar, por ejemplo.

²⁴ La Gestalt, como termino psicológico, responde a las formas del medio que configuran la subjetividad, “es decir, en una exterioridad donde sin duda esa forma es más constituyente que constituida” (Lacan, 1949, p. 100)



La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la imago, que es establecer una relación del organismo con su realidad; o, como se ha dicho, del Innenwelt con el Umwelt²⁵ (Lacan, 1949).

Así, el humano infante no se debe a la proyección de su ortopedia o cuerpo total en el otro y el medio, sino desde su propio reflejo. En nuestro proceso es un reconocimiento del ser mujer total, para superar la imagen fragmentada por la limitante de una sociedad patriarcal. Hay un relato social sobre lo que debería ser la mujer a partir de los roles y dinámicas establecidos, que, aunque ya se está reconfigurando, sigue siendo un relato de dominio patriarcal. Estos relatos están presentes en nuestras familias que pretenden configurar nuestros cuerpos hacia la ortopédica que ellos consideran debe ser nuestra.

Todas las enseñanzas en mi casa para las mujeres partían del hecho de que el cuerpo de la mujer era muy diferente al del hombre y por ello la niña no podía hacer ciertas actividades que los niños realizaban, pues siempre se escuchaba repetir que la mujer debía ser esencialmente femenina y orgullosa de serlo, su educación y buenos modales ayudarían en la vida en familia y en la sociedad; que era importante aprender a sentarse derecha, a no estar jorobada, a mantener los hombros hacia abajo, el estómago apretado hacia dentro, el pecho elegante y la cabeza flotante (Ospina, 2011, p. 55).

Hablamos de un ser que se debe desarrollar y el cuerpo es un lugar importante, pues el territorio donde se configuran las relaciones, las subjetividades. Llegar a una ortopédica total del ser. Parte de mirarse a sí misma, porque claro, en el medio buscar una forma, una *Gestalt*, en que proyectarse para la formación del ser, implica tener cuidado para no proyectarse en el relato patriarcal.

Mi cuerpo es similar a un dibujo en el cual muchas manos han trazado sus propios detalles, algunos han dejado huellas físicas, otros han dejado marcas en mi memoria, otras marcas han quedado impregnadas en el subconsciente y en el comportamiento (Ospina, 2011, p. 52).

Por eso, si bien se trata de partir de sí mismas, la investigación prepara un medio, un relato del afuera: el nuevo lugar del personaje.

Para aclarar la transposición: Frida Kahlo, Mercedes Sosa y Violeta Parra colaboran a ir a ese *Umwelt*²⁶ a Luz, Danna y Diana respectivamente, como una *Gestalt* más que un personaje.

²⁵ Del mundo interno al medio externo*

²⁶ Medio externo.



“Buscar leerme ha implicado leer a otras mujeres” (Amaya, 2015, p. 34)²⁷. Pues reconocemos que se trata de un proceso de formación de personas ya maduras que estamos atravesadas por prácticas machistas.

La representación social de lo femenino está asociada a una serie de concepciones, signos y valoraciones que han sido asignadas a las mujeres, las nuevas mujeres y a lo femenino. Estos códigos son transmitidos a través de los intercambios sociales y se aprenden y refuerzan a través de las prácticas sociales convirtiéndose en habitus (Amaya, 2015, p. 39).

Pero lo potente es que la imago es la primera referencia; por consiguiente, construirse a sí misma desde su propio reflejo, poniéndose en tensión dialéctica²⁸ con la *Gestalt* que ahora sería el personaje para cuestionar sus propios esquemas de sentir, pensar y hacer adquiridos por la disposición social, que sería el habitus.

Esta tensión dialéctica posibilita la construcción de un Metarrealto.

Los metarrelatos generan procesos de reflexión profunda y postura crítica por ser una mirada narrativa que amplifica el relato original, las intenciones son crear mundos ficcionales que interrelacionan los relatos, es el campo que pueden explorar como un medio para la creación (Huertas y Vanegas, 2018, p. 86).

Entonces el relato siempre habita el lugar del yo; sin embargo, como un medio más que mundo ficcional, que entre todas preparamos y fue la investigación sobre estas mujeres históricas referentes que, después de mirarnos a sí mismas, colaboran con la anticipación del ser mujer total, la mujer que busca un relato completo de sí para luchar en contra del relato patriarcal que nos fragmenta²⁹. Así como afirmaba de Beauvoir (1949, p. 109), “no se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana”. Solo ella misma se hace, por eso la importancia que adquiere este término transpuesto de imago en un proceso decolonial.

Esta transposición si bien nos permitía una apertura más amplia a la función subjetiva, algo necesario para nuestra hambre sociocreativa, también generaba toda una metamorfosis en el

²⁷ García estudia teórica y creativamente las representaciones sociales de mujer que han sido relevantes en su propia configuración como mujer.

²⁸ La tensión dialéctica propone el diálogo de diferentes ideas para la construcción de un conocimiento concreto (Huertas, Vanegas, 2018, p. 22), que en este caso sería un conocimiento que amplía el relato propio.

²⁹ Paola Ospina Florido presenta en *Cuerpos de cera* un interesante registro fotográfico fragmentario de su cuerpo, un cuerpo que estaba siendo intervenido por las ideas familiares que se ligan a ideas establecidas por nuestra cultura patriarcal. En tanto, asumir mi propio relato es buscar desfragmentarme.



proceso³⁰. Pasamos de generar encuentros alrededor de monólogos, utilizando textos co-creados y las orientaciones para la representación a generar encuentros alrededor del relato, utilizando el Metarrelato creado por cada una y las orientaciones para la improvisación.

Y no importaba quién hubiese elegido a cuál mujer referente, porque en el intercambio de conversaciones improvisadas, que también es un intercambio intergeneracional³¹, las latencias de las reflexiones producidas por el Metarrelato de cada una resonaba en la otra. Por eso ya no hay como tal personaje, sino una exploración de la subjetividad, para luego relacionarse críticamente con la realidad a través de cuerpos referentes: el ser y el medio, la imago y la *Gestalt*. Esa *Gestalt* que provocaban las mujeres referentes Frida Kahlo, Violeta Parra y Mercedes Sosa era particular, pues si bien eran mujeres históricas en el ámbito artístico y social, no dejaban de representar profundos dramas que permitían reflexionar sobre cosas cotidianas y fundamentales como el relacionamiento afectuoso y sano con el otro, complejizar el concepto de amor. Además de los cuestionamientos que se generaban en relación con la realidad social que vivieron las referentes históricas con la propia realidad de cada una. La referencia no era para una suerte de simple emulación, sino para crear tensión en el pensamiento, en el relato. “Desarrollar otro personaje dentro de mí sin perder la esencia” (Velásquez, 2019, p. 4)³².

El conocimiento es un proceso de creación, relación, interpretación y reflexión realizado entre un sujeto y un objeto. Según Fals Borda, en una comunidad, este proceso es participativo, lo cual permite la intersubjetividad, como una dinámica propia para la investigación creación y la creación colectiva; atribuyendo roles al observado como sujeto y al observador como objeto. Esto significa que todos los participantes son protagonistas en el proceso de enseñanza/aprendizaje (Camargo y Huertas, 2017, p. 538).

Aquí la sujeta observa la sujeta restableciendo estructuras narrativas de sí y la otra, permitiendo “la construcción de estructuras o roles a partir de la deconstrucción, reconstrucción y reflexión” (Camargo y Huertas, 2017, p. 539). Todas teníamos el rol de profesoras al enseñarnos a nosotras mismas y por ende de estudiantes, pero también podía ser profesora o estudiante de la otra, desde su propio rol ayuda a construir el rol de la otra. “En otras palabras, cada sujeto desempeña

³⁰ Estos cambios repentinos y consensuados concuerdan con la comunidad autopoietica (Emergencia o segundo reparto), contemplada en la investigación · creación / formación por Camargo y Huertas, véase siguiente página.

³¹ Al inicio del proceso Danna tenía diecisiete años, Diana veintiuno, Cristian veintitrés y Luz Dary cuarenta y ocho.

³² Citado de este mismo ModellBuch, Libro 4.



un rol y este permite que la comunidad construya y se transforme, en pro del bien común” (Camargo y Huertas, 2017, p. 538). Así, se construía una comunidad de mujeres autopoietica.

La creación es crearse; es decir, desde el acto estético-narrativo se llega a la noción subjetiva al pensarse y rehacerse en tensión con las mujeres referentes. Asistir a la obra donde eres creadora y materia creada, actriz y espectadora del acto metamórfico³³. La autopoiesis³⁴, que “significa literalmente autocreación, producirse a sí mismo, pues proviene de las palabras griegas autos (sí mismo) y poien (producir o crear)” (Méndez, 2018, p. 181), que tiene lugar no solo en el cuerpo biológico, sino además en el cuerpo mental.

Puede asegurarse entonces que el comportamiento está dictado por la estructura del sistema y que, desde el punto de vista de la teoría biológica del conocimiento, todo sistema estructuralmente acoplado al medio es un sistema que aprende. Vivir es conocer; mente y cognición son inherentes al vivir. Todo ser vivo es un ente cognoscente, dotado de mente (Méndez, 2018, p. 182).

Apelamos a la autoconstrucción consciente del sistema mental, sin desconocer el lugar en que se expresa, el territorio cuerpo. Es importante recalcar que estas autoconstrucciones se vieron configuradas en relación con los otros territorios que representan las otras, en una autopoiesis que se colectivizaba.

Este fue un proceso que se tornó intimista, las orugas prescindían de público en sus capullos.

Entonces viene la reflexión sobre el proceso y el resultado artístico. Si bien pasamos de la noción de personaje a la de imago, de la representación a la subjetivación, el material sensible que estábamos generando para un posible resultado artístico final terminaba siendo un resultado artístico en sí, que respondía a los intereses investigativos de nuestra hambre sociocreativa. Producir en clave de sentidos y pensamiento, generando la posibilidad de esa autopoiesis de ser femenino, todo desde una Estética Decolonial³⁵ (pero que se condensa en el corto documental como forma de memoria para todas y compartir hacia las afueras).

³³ Nótese como mientras su relato es un punto de fuga del vórtice, el Metarrelato con las mujeres referentes es el vórtice. La misma voz, pero ampliada con otros giros. La espiral en la investigación y en la creación.

³⁴ Término acuñado por Humberto Maturana en la biología.

³⁵ Como lo propone la IACA, asumimos la “Estética Decolonial como desobediencia estética y epistémica del arte; las reglas del hacer artístico ya no serán tomadas como únicas y verdaderas, es momento de la liberación de la Aisthesis, que consiste en desligarse del juicio de lo bello, o lo que responde al canon de valoración del arte y apropiarse del concepto en su forma original, el sentir” (Huertas y Vanegas, 2018, p. 34).



Cabe aclarar que parte de estas reflexiones se hicieron durante el proceso, empero se ahondaron una vez nuestro pensamiento daba un giro en la espiral y podíamos estar con una reflexión más amplia abrazando los giros del pasado.

Para concluir, las posibilidades que puede presentar el abordaje de la IACA desde estas perspectivas adquieren el lugar de transformador ontológico. Ya no sólo es el lugar de la acción en la escena, también realizarse en la acción interna. La metamorfosis del personaje a la imago, del libreto al espejo³⁶ y del representar al representarse; brinda la oportunidad de mirarse, reflexionarse y construirse. Todos los días uno construye algo de sí, pero aquí no es de manera circunstancial, hay todo un proceso investigativo-creativo. Si la mujer no nace, se hace: aquí nos estuvimos haciendo.

³⁶ El espejo entendido como todo aquello que nos permite vernos, ya sea desde el relato en el encuentro hasta el escribir en el Modellbuch o el mismo teatro como lo reconoce Luz Dary en el corto documental.



Referencias

Amaya, N., (2015). *Mujer se escribe en infinitivo, Un estudio sobre representaciones sociales de mujer incorporadas por mí misma y las mujeres de mi ámbito familiar cercano*. (Tesis de maestría). Universidad Francisco José de Caldas, Bogotá.

Beauvoir, S. (2000) *El Segundo sexo. Vol. I. Los hechos y los mitos*. Recuperado de: <https://femyso.files.wordpress.com/2017/01/el-segundo-sexo.pdf>

Camargo, C., Huertas, A., (2017) La Interlocución de las Metodologías y Roles en la Investigación-Creación/Formación: un Acercamiento a la Generación de Conocimiento en Educación Artística. *Congreso Internacional de Educación Artística Investigación e Interdisciplinariedad, 1* (1), 531 – 543 .
https://www.academia.edu/38354385/Revista_Memorias_Congreso_CIEA_LEA_pdf?source=swp_share

Huertas, A., Vanegas, V. (2018). *Investigación Acción - Creación Artística (IACA) Orientaciones metodológicas del arte para el diálogo con comunidades* (Tesis de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Méndez, I., (2019). *Teoría Biológica del Conocimiento*. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/332158496_Teoria_Biologica_del_Conocimiento

Lacan, J., (1949). *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. Recuperado de: https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/lacan_estadio_del_espejo.pdf

Ospina, P., (2011) *Cuerpo de cera*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.



Liberar la Aisthesis

Los problemas del arte y las formas de hacer arte están colonizados en las tres dimensiones (ser, pensar y sentir) la propuesta es la Estética Decolonial.

-Angie Huertas, Vanesa Vanegas

Acercaremos al lector en un primer momento a la opción decolonial desde las epistemologías del sur, para después ir comprendiendo como el planteamiento de las Estéticas Decoloniales permite validar y valorar la creación artística desde otras miradas. Lo que nos servirá para apreciar el proceso y resultado creativo de *Relatos de una Metamorfosis*.

La opción decolonial es el discurso desarrollado por el semiólogo y profesor argentino Walter Dignolo, quien plantea la transformación del pensamiento hegemónico. Este sienta sus bases, en lo que llama el autor la matriz colonial del poder, que se encargó de segregar y oprimir a partir de discursos. Conceptos como: racismo, mujer, religión, educación (de origen prusiano) no fueron más que excusas para dirigir y controlar a partir de la designación de roles a una gran parte de la población. Todas estas formas sociales han dejado un malestar en las comunidades sometidas, que han sentido las heridas de esta estructura social y han generado a través de la resistencia y las luchas “la necesidad de otro tipo de pensamiento, que busca una transformación política y allí hay varios Sures. El sur como una construcción y validación de conocimiento de las víctimas de las heridas causadas por el capitalismo y colonialismo” (De Sousa, 2014).

Por lo tanto, el pensamiento decolonial es una apuesta por orientar un nuevo sujeto latinoamericano que se enuncia desde su propia construcción histórica y cultural, que logre desvincularse de las prácticas de control coloniales que conviven en las sociedades latinoamericanas en relación a las clases sociales, la discriminación, el patriarcalismo entre otros. De acuerdo a lo anterior, las personas pertenecientes a estancias de valoración del arte se unen para encontrar una posibilidad distinta de pensar y hacer arte. (Huertas, Vanegas, 2018, p.33)

La Estética Decolonial como desobediencia estética y epistémica del arte. Las reglas del hacer artístico ya no son tomadas como únicas y verdaderas, se rompe con la mirada posicionada en



el juicio de lo bello y se rescatan las formas de hacer desde el sentir de las culturas o grupos que habían sido invalidadas en el campo del conocimiento, en donde incluimos el arte.

Un pensamiento cuyo objetivo es hacer justicia cognitiva global; un reclamo de nuevos procesos de producción, de valorización de conocimientos válidos, científicos y no científicos, un nuevo tipo de pensamiento Posabismal que concibe el aprendizaje en términos de iguales y reconoce la diversidad de conocimientos. (Huerta, Vanegas citando a De Sousa Santos, 2009, p 37).

Con el grupo de mujeres ContraVientos, pasamos de querer construir una obra de teatro que hablara del territorio, a realizar una puesta en escena sobre mujeres que aportaron a la historia en varios campos de conocimiento³⁷. Después ejercicios de micro monólogos e improvisaciones para la construcción de un cortometraje, que registrara el trabajo teatral del monólogo. Finalmente, después de todas las exploraciones mencionadas el resultado de creación fue un corto documental que respondía más que cualquier otra opción a nuestra hambre sociocreativa³⁸. Reunía todo lo que habíamos visto valioso: el trabajo con la otra, el proceso de reconocimiento del barrio a través de la escena, la intervención en el barrio y sobre todo la transformación de pensamientos que construíamos sobre el rol de la mujer. Gracias al trabajo de monólogos con las referentes, que fueron generando reflexiones bajo la forma de metarrelato.

En ese recorrido, parte de nuestro hacer era entender el pensamiento decolonial con el grupo de trabajo, para que la creación contuviera esos hallazgos. En el camino fuimos entendiendo que las estéticas decoloniales, más que un planteamiento estético de la obra, era un pensamiento que se construía en relación a la creación.

La obra de arte en función contextual genera tejidos con la realidad, propicia espacios para enunciar lo inexpresable, se trata en este sentido de crear posibilidades para comprometer al espectador no solo en el nivel contemplativo de una obra, sino que su actividad transite por los niveles interactivo, relacional y colaborativo. (Huertas, Vanegas, 2018, p. 38)

Nuestra creación no solo buscaba comprometer al espectador, también a quienes nos involucrábamos en la construcción de la misma, pues parte de “Las prácticas artísticas

³⁷ En el libro 3 del Modellbuch podemos ver de la página 4 a la 9 una corta galería quienes eran las mujeres referentes y cómo llegamos a esa decisión.

³⁸ Pulsaciones, intereses que impulsan al acto creativo colectivo, en el libro 2 del Modellbuch, Preludio se profundiza el concepto.



comunitarias son aquellas que se preocupan por generar, en contextos específicos, experiencias colaborativas y democráticas alrededor del arte” (Delgado, 2013, p. 57) y pensamiento crítico frente a un tema específico.

La decisión de la opción decolonial para nuestro trabajo, iba tomando más sentido cuando empezamos a construir los monólogos a partir de mujeres del pasado que habían aportado a la ciencia, arte, educación, política y demás campos de conocimiento, pero que después de muchos años aún no han sido reconocidas en su rol como personajes importantes. “Algunas personas elegimos esa opción porque hacemos consciencia de la matriz colonial del poder y vemos que estamos jerarquizados y dominados en esas jerarquías, entonces decidimos transformar lo que vemos que está mal”. (Mignolo,2011). En nuestro caso, habíamos hecho consciencia a través del acto creativo que aquello que estaba mal entre tantas situaciones de nuestra realidad era el patriarcado³⁹.

El patriarcado regula las relaciones sociales de género y también las preferencias sexuales y lo hace en relación a la autoridad y a la economía, pero también al conocimiento: qué se puede/debe conocer, quiénes pueden y deben saber. Mujeres, indios y Negros estaban excluidos del acceso a lo que se considera la cúpula del saber. (Mignolo,2014, p. 10)

Notamos que durante muchos años se nos asignaron roles que promovían la desigualdad y negación de nuestros derechos como mujeres. Sin embargo, no era nuestro objetivo llenarnos de rencores o radicalismos contra lo que creíamos ha estado mal por años, sino empezar a reconocer nuestro pasado y presente para ir transformando y sanando aquellas heridas que nos había causado el colonialismo, e ir generando nuevas miradas que resistieran al patrón social hegemónico.

El teatro en un principio fue nuestro medio, aunque para teóricos como Walter Mignolo y Boaventura de Sousa las disciplinas crean decadencia epistémica, al inicio nos acogimos a la disciplina y con el paso del tiempo la desobedecimos. Primero porque era en vía a resolver las necesidades de aprendizaje en el proceso y segundo porque las autoras mencionadas, Vanesa Vanegas y Angie Huertas, autoras de la metodología IACA⁴⁰, reafirmaban la desobediencia como

³⁹ En el libro 3 del Modellbuch, capítulo Mesa de trabajo, pág. 2. Mostramos como fue la transición entre territorio y mujer en el marco de pensarlos la creación como grupo.

⁴⁰ Investigación Acción- Creación Artística, metodología que transitábamos para el desarrollo de nuestro proceso investigativo.



opción decolonial. Era nuestro primer acto de descolonización en el arte para generar una articulación entre conocimientos de la academia y la comunidad con la que estábamos trabajando.

la opción estética decolonial no es una esfera reducida al arte y a su pequeño apartado en el mundo de lo sensible, como una disciplina particular; forma parte de la opción decolonial en general que involucra todos los campos de la experiencia humana: el pensar, el sentir, el hacer y el crear (...) Es por esto, que no se puede situar como un modelo o una fórmula a seguir, sino como una categoría que se rehace todo el tiempo en la búsqueda de diversas maneras de aprehender el mundo y donde, quizá estas maneras puedan convivir de manera horizontal (Gómez, Medina,2020,p.2)

Aquella desobediencia no fue un simple capricho de descolonizar el arte, fue un acto que brotó poco a poco en medio de la creación, como otros tantos. Hubo un momento de colapso en donde nada de lo que habíamos planeado como docentes resultaba. Nuestras compañeras nos expresaban directa e indirectamente su tedio a algunas técnicas tradicionales del teatro, como memorizar al pie de la letra el guion,⁴¹ pese a que ellas mismas lo habían construido. Ese momento de crisis, de no saber qué hacer como docentes para avivar de nuevo la llama que se estaba apagando, nos llevó a buscar soluciones para la creación/formación. Y sin saberlo, guiados por intuición seguimos una de las orientaciones de la metodología IACA, en donde la espiral⁴² era crucial para estos momentos de crisis. Un miércoles 25 de noviembre del 2019 después de un taller con una de nuestras compañeras⁴³, tuvimos una charla de colegas tomando un café, volvimos nuestra mirada a nuestra experiencia, revisamos como estaba nuestro proyecto, buscamos en nuestras memorias, que muchas veces se materializaban en los Modellsbuch o bitácoras de estudio y fuimos re-encontrando las respuestas. Entre lo que ya habíamos aplicado, pero no profundizado. Las teatralidades, la improvisación, el metarrelato, la tertulia, el chisme, eran formas que desobedecían a la disciplina y posiblemente nos aportarían más a la creación⁴⁴.

⁴¹ En el libro 3 del Modellsbuch capítulo Creación pág. 13, se narra ampliamente esta situación.

⁴² IACA pág. 24 describe varias formas de ver la espiral, una es desde Dr. Joao Bosco Pinto, en donde la mirada se centra en las etapas de investigación con comunidades y la otra forma es en cuanto al aprendizaje.

⁴³ A ese taller solo llegó Luz Dary, quien, con su sinceridad, generó en nosotros reflexiones y decisiones en como llevábamos el proyecto.

⁴⁴ En esta etapa de la creación solo participábamos cuatro personas, Danna, Luz Dary, Diana y Cristian.



La Investigación · Creación / Formación no pretende ser una forma de enseñanza, entiende que enseñar modo diferente de sujeto a sujeto y es un acto comunicativo e intrínseco al ser humano social (Covelli Meek, 2017) por consiguiente, no se encuentra una estructura lineal que enseñe a crear, más bien, se expone una serie de estrategias que invitan al estudiante, al docente, investigador y creador a la construcción de su proceso creativo. (Huertas, Vanegas 2018, p.41)

Dicha rebeldía a la que nos llevaron nuestras compañeras, nos había encaminado de nuevo al deleite de la creación como un acto casi orgánico. Retomamos el camino e hicimos un recorrido de reconocimiento de nuestras feminidades, en relación a lo que íbamos hallando de nuestros personajes referentes⁴⁵. Aquello sucedía en procesos de improvisación, que no obedecían a las técnicas teatrales de la improvisación que muchas veces se utilizan. En un primer momento se trató de una reunión espontánea, en lo que sería la escena principal de la obra artística; una cantina, poníamos un celular a grabar la voz para sentirnos más naturales y tranquilas y seguíamos la consigna, sentarnos en una mesa alrededor de una cerveza y hablar de un tema que ya habíamos escogido previamente al encuentro. Por ejemplo, uno de los temas fue: gustos peculiares que ante otros podían ser extraños, revisábamos referentes previamente al encuentro. Uno de ellos, la película *Amélie* de Jean Pierre Jeunet en la cual se muestra en una escena, los gustos particulares de cada personaje, y basados en ello comenzamos nuestras charlas.

Ya con las ideas construidas, desarrollábamos los temas entre conversaciones y acciones a partir de nuestros personajes o de nuestras vidas propias. Poco a poco, explorábamos más modos de llegar a la creación entre la disciplina y la indisciplina. Una vez retomado el monólogo con estos laboratorios enunciamos nuestra voz propia y dimos una voz fuerte a los personajes que habíamos decidido reivindicar desde el campo del conocimiento decolonial. Teníamos la forma de hacer, ahora lo que creíamos que nos faltaba era la forma de mostrar ese hacer; la estética.

La creación artística dentro de la investigación – creación, es concebida como un proceso en donde no sólo la obra de arte resultante es importante, sino también el proceso de transformación de los sucesos que se presentan en la investigación (González citando a Daza, 2009, p. 45).

Debemos decir que fue inevitable como docentes en formación, pensar en lograr una armonía visual desde todo lo que concebíamos como estético, bello y presentable, ya que veníamos de

⁴⁵ Mercedes Sosa cantante argentina, Frida Kahlo pintora mexicana y Violeta Parra cantante chilena.



una carrera profesional, que nos había inculcado una forma de hacer, ver y sentir el arte. Situación que nos ponía de nuevo en conflicto, pues pese a que ya entendíamos que la opción de las estéticas decoloniales iba más allá de lo bello de la obra, tendríamos la presión de las miradas académicas en nuestra creación. Sin embargo, era también la oportunidad de reafirmar el sentido de nuestro proceso y la metodología que aplicamos.

La matriz colonial de poder es un tipo de control que está basado sobre la percepción, y la percepción de todos los sentidos es aquel que occidente privilegió. Occidente privilegió el ojo sobre todos los sentidos por eso la representación para nosotros es tan importante, la denotación es tan importante y por eso es tan difícil para nosotros entender el sentir, la sensación de un aymara o un quechua que no tiene el ojo como punto de referencia, sino que tiene otros sentires en relación al mundo que habita (...) cuando hablamos de Aisthesis, hablamos de sensaciones de sentires. (Mignolo 2011)

Es así que cuando hablamos de descolonizar la estética, hablamos de descolonizar el ojo frente a la obra y para ello debemos liberar la Aisthesis. El sentir, pensar y hacer. El hecho de haber tenido una larga transición de ser un grupo de quince personas aproximadamente, entre ellos mujeres y hombres, a ser cuatro personas, tres mujeres y un hombre, le dio un gran giro a nuestro acto creativo, pues ya no era prioridad mostrar una gran obra a la comunidad que hablara del territorio o de la mujer. Habíamos entrado en una etapa de intimismo sobre el rol de la mujer, ya no pensábamos en un espacio grande en el barrio, sino en un espacio pequeño en donde saliera libremente a flote cada reflexión y hallazgo sobre el tema que nos congregaba, esa especie de intimidad se entremezclaba con la disciplina y la indisciplina.

Estábamos liberándonos de la presión del ojo, de lo que debía mostrarse y le dábamos paso a lo que pensábamos y sentíamos como mujeres, desde la teatralidad⁴⁶. Otra forma no disciplinar pues “no es sinónimo de teatro, teatralidad es la re-configuración de las prácticas escénicas inmersas en un contexto social, que permite re-significar mundos y transformar realidades sociales existentes” (Ramírez, 2016, p. 18). Crecían los frutos de un conocimiento sensible que estaba tomando su forma artística habitando las fronteras de la disciplina y lo indisciplinado.⁴⁷

Bajo el concepto de teatralidad definido por Diéguez (2008) las creaciones artísticas son una práctica que va más allá del resultado artístico, son tomadas como una ruptura en el orden

⁴⁶ El corto documental recoge el proceso, desde las grabaciones de los momentos de improvisación indisciplinada hasta los de improvisación con nociones disciplinares que sumaban al acto artístico. El cual siempre estuvo en los encuentros, en tanto que el hecho artístico se convirtió en ampliarnos a través del metarrelato.

⁴⁷ Así que las artes creadoras, tal como argumenta Pedro Gómez, desde la disciplinabilidad constituida en la modernidad, entablan un dialogo horizontal con los conocimientos no académicos que emergen desde comunidades indisciplinadas. (González,2017, p.67)



social establecido, son apuestas que, desde lo estético tienen por finalidad reconfigurar la realidad inmediata de los creadores, quienes desde el reconocimiento de su contexto y la realidad cotidiana que los contiene, reconocen la necesidad de modificar y transformar los imaginarios colectivos y a través de la creación, dinamitar las ideas del mundo conocido y reconocido, para así, abrir la posibilidad a la construcción de nuevas subjetividades. (Ramírez,2016, p. 19)

Llegado el momento de la construcción de la obra artística, que ya no consistía en mostrar una representación como punto focal. Se nos presentó el inconveniente de no poder encontrarnos para hacer las tomas del corto documental, pues llegó un virus llamado Covid 19⁴⁸. Sin embargo, para nuestra fortuna teníamos documentados varios momentos de nuestro proceso. Filmaciones y fotografías de un estilo familiar más que profesional, como cuando nos encontramos con nuestras familias y se graban o toman fotos, para congelar los momentos que queremos recordar. Esos materiales nos permitieron crear una línea narrativa de lo que queríamos mostrar al espectador, que era el proceso y las reflexiones. Como dice el dicho, ¡por algo pasan las cosas! Esta renombrada frase cobraba sentido para nosotros durante la construcción del corto documental, pues en medio del distanciamiento social manteníamos un contacto virtual, que nos permitió revisar los archivos cuidadosamente, recordar, seleccionar y complementar los momentos registrados para terminar la obra artística. Un resultado final que fue más real y valioso, que quizás con unas tomas hechas desde intenciones profesionales como lo habíamos pensado. Una vez más aprendíamos el valor de la opción decolonial.

Finalmente, al tener la obra decidimos socializar el corto documental en eventos académicos enfocados al arte, género y la comunidad⁴⁹, como parte de la devolución, dichas socializaciones nos llevaron a fortalecer y finalizar definitivamente la obra que habíamos construido y a darle lugar a nuestras compañeras para poder ofrecer su voz, como una voz de conocimiento.

El proceso, no se refiere a que deba ser infinito, pero cada nuevo cuestionamiento, cada transformación de los sujetos, cada aprendizaje en la exploración, perdurará y se replicará en nuevos proyectos, el docente investigador creador ha cambiado y aprendido, al igual que la comunidad, siempre que haya un aprendizaje en los sujetos los modos de ver, actuar y ser en el mundo se transformarán (Huertas, Vanegas,2018, p. 91).

⁴⁸ En el libro 3 del Modelbuch pág. 16 se hace contexto de las circunstancias.

⁴⁹ Congreso Internacional de Educación Artística, “Investigación e Interdisciplinariedad 2019”, III Coloquio Internacional Escuelas de Teatro “tendencias y perspectivas de la investigación teatral 2020”, II Encuentro Internacional Investigación Creación “Actos Inmanentes 2020” II Festival al derecho con mis derechos 2020 “Mujer Territorio y Relato”.



Al iniciar el proyecto, el fin no era la creación, el fin era la comunidad. Pero en medio de ese largo recorrido entendimos el equilibrio entre arte, comunidad, formación e investigación que proponían nuestras compañeras en la metodología IACA. Todo tomó un lugar valioso. Sin embargo, nos dimos cuenta que la creación fue un importante pilar que nos permitió dialogar, enseñar y aprender.

“Es de suma importancia mostrar el trabajo artístico dado que evidencia aquellas estéticas no contadas desde la epistemología del sur; por otro lado, se observa un proceso de co-creación artístico dado que los investigadores utilizan el Modellbuch para reflexionar acerca de las transformaciones de la investigación y a la vez los participantes registran sus propios pensamientos desde una perspectiva subjetiva; por esta razón, estas puestas en escena dignifican el trabajo artístico y comunitario”. (Flórez, 2020, p.12)⁵⁰

Para concluir, transitar la IACA en colectivo nos permitió fortalecer nuestro hacer como docentes artistas, ampliar y profundizar nuestras posturas desde la opción decolonial, tener una atención plena en los pasos que dábamos, los cuales estuvieron dotados de aciertos y desaciertos. Pensarnos, observarnos mutuamente y aconsejarnos en nuestro proceder. Liberar la Aisthesis es de vez en cuando desacomodarnos de nuestro rol jerárquico, como dice Luz Dary: “quitarnos las máscaras”, para tomarnos un chocolate con pan en charlas cotidianas con la otra, permitirnos reír con la otra de cosas que parecen inapropiadas, aceptar las prácticas de diálogo que propone la comunidad como tomarnos una cerveza, ¡eso sí con respeto! Pensar y hacer acción la posibilidad de resistir al patriarcado. Liberar la Aisthesis es no tener miedo⁵¹ a articular el saber popular con la academia, ser rebeldes competentes que se permiten sentir, pensar y ser.

⁵⁰ Valoración realizada al corto documental “*Relatos de una Metamorfosis*” por nuestro par evaluadora Helia Milena Flórez Londoño, Docente, Artista e investigadora colombiana. En el II Encuentro Internacional de Investigación Creación, donde participamos en la categoría de obra artística, Intercambio de conocimiento entre comunidades.

⁵¹ Habitamos en un mundo gobernado por el miedo, el miedo manda, el poder come miedo ¿Qué sería del poder sin el miedo? Sin el miedo que el propio poder genera para perpetuarse – Eduardo Galeano

Referencias

Sousa, B (2014). Descolonización del pensamiento crítico. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=ZnMYIDNOJFo&t=998s&ab_channel=ProyectoECOS

Delgado, D. (2013). La investigación narrativa y las prácticas artísticas comunitarias: algunas posibilidades, encuentros y desencuentros. Calle 14, 61-73. Recuperado de: file:///C:/Users/usuario/Downloads/La_investigacion_narrativa_y_las_practicas_artisti.pdf

Gómez, P., Medina, D., (2020). *Sures de sentido*, Prácticas comunitarias desde sus perspectivas éticas, estéticas, políticas y formativas. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia. Recuperado de: <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/11621>

Gonzales, A. (2017) estado del arte de la investigación - creación (2010 - 2016) en las instituciones de educación superior con programas en educación artística y artes escénicas de Bogotá, Colombia. Recuperado de: <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1304>

Huertas, A. Vanegas, V. (2018) *Investigación Acción -Creación Artística*. Recuperado de: <http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/9387/TE-20224.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Mignolo, W. (2014) *estéticas y opción decolonial*. Bogotá: editorial UD

Mignolo, W. (2014) Introducción, Género y Descolonialidad: http://www.lrmcidii.org/wp-content/uploads/2015/05/Genero_y_Descolonialidad.pdf

Mignolo, W. (2011) Estéticas decoloniales. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=mqtqtRj5vDA&t=366s&ab_channel=PedroPabloG%C3%B3mezMoreno

Ramírez, V. (2016) *análisis de los procesos y metodologías de la investigación – creación / formación, a través de la sistematización de experiencias del énfasis de creación i de la licenciatura en artes escénicas de la universidad pedagógica nacional en el 2015-ii* pág. (14)(29). Recuperado de: <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1304>

Flórez, H. (2020) *valoración de Relatos de una Metamorfosis*. En <https://redinvestigacioncr.wixsite.com/misitio/perfiles>.

APRECIACIONES GENERALES

Lo que me sorprende es el hecho de que en nuestra sociedad el arte se haya convertido en algo que no concierne más que a la materia, no a los individuos ni a la vida, que el arte sea una especialidad hecha sólo para los expertos, por los artistas. ¿Por qué no podría cada uno hacer de su vida una obra de arte? ¿Por qué esta lámpara o esta casa puede ser un objeto de arte, pero mi vida no?

-Michel Foucault

La importancia de estos proyectos, orientados por estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional desde su compromiso con la educación artística desde la Licenciatura en Artes Escénicas, es la es rigurosidad reflexiva en procesos que se extienden a lo largo y ancho del territorio nacional: los artísticos populares y comunitarios. Un buen número de admitidos en la Licenciatura en Artes Escénicas provienen de procesos artísticos populares, ya sea como participantes o integrantes de un colectivo, igual que los integrantes de un colectivo muchas veces comenzaron como participantes. Esto nos sugiere que los procesos comunitarios son el lugar donde más se están formando lo que consideramos es la democratización de arte no en su consumo, sino en su hacer. Además de crear el sentido de lo colectivo, donde las personas que llegan a un espacio creativo generan entre cada integrante con el tiempo una comunicación para llegar a consensos, donde unifican en una mirada desde la pluralidad de ojos, se ponen en común unidad y la Universidad Pública debe ser una resonancia que amplíen dichos procesos.

Los espacios de arte comunitario en Colombia, ha implicado un arte para la vida y la dignidad donde el relato de historias del barrio o rurales y la enunciación de sus problemas, colaboran a crear una movilización entorno a una ciudadanía crítica, ya que el arte comunitario representa un espejo para que nos podamos mirar como localidad, como sujeto o sujeta de un territorio en que recreamos nuestra vida. Asumirnos como las actrices y actores de este escenario donde día a día nos luchamos nuestra propia representación.

La IACA más que ruta, pues la espiral es flexible e intuitiva, es distintos espejitos donde podemos vernos desde los procesos creativos en diálogo con la comunidad, para reflexionar y construir conocimiento. Lo cual permite sintetizar los hallazgos para su divulgación, en cuanto esta pretender darle reconocimiento dentro de la esfera de lo epistemológico y lo estético,

volviéndose en un insumo para procesos que quieran replicar la experiencia⁵², guardando las proporciones de su propio contexto⁵³. Si bien cada proceso que se haga será importante, debemos compartir esa importancia. La IACA es un resonador que, como profes de la Pedagógica, brindamos a toda aquella persona que quiera propiciar procesos artísticos populares comunitarios.

Nuestro proceso en particular permitía no solo una investigación acción desde un ámbito externo, como es el asunto del patriarcado, sino la posibilidad de una investigación acción desde un ámbito interno: verse a sí mismas y así mismo dentro de ese problema. El arte es un espejo para vernos y recrearnos. Acaso, ¿nuestra vida no es la obra más importante? Saltar hacia la estética de nuestra existencia, no permitir que nadie más determine la poética de mi actuar; es decir, el pensamiento de mi accionar. Allí, momentos que parecieran insignificantes para un observador externo incauto, adquieren una relevancia al entenderse como una forma de conocer y construirse al hacer una transposición de nuestro saber vivencial con el conocimiento teórico. Ahí también radica la ecología de saberes, mostrar la importancia de las epistemologías del sur usando referencias del conocimiento hegemónico que las validan y dan estatus de *existentes*. Lograr el disfrute de una estética decolonial porque vemos las raíces detrás de cada hoja: la belleza del proceso.

Colombia tiene la vergüenza de estar entre los países más desiguales del mundo⁵⁴. Una de las mejores formas de derrotar la desigualdad, es con educación gratuita y de excelencia. No porque estudiar sea el acceso al dinero, sino que es el acceso a un lugar en el que aprendes y construyes con alguien, en el que te construyes a ti mismo en resonancia con quienes te rodean en el intercambio de ideas, donde se forma en ese diálogo conjunto la ciudadanía. Una persona que forma su ciudadanía sabe que hacer por la comunidad y sabrá elegir lo mejor para ella, este entenderse solidario es base para la construcción de un futuro colectivo que, en suma, es la construcción de país. Al país lo tenemos que hacer todos. La práctica comunitaria en la Licenciatura en Artes Escénicas es fundamental, porque cumple esta importante función de la educación pública; para el público. La educación entendida como el acto de aprender a habitar

⁵² Considerando que es entender la metodología por medio de su aplicación en una experiencia, al estar esta reflexionada y expuesta en el Modellsbuch o partir de nuestra hambre sociocreativa y su tratamiento como hambre creativa, pues los procesos siempre van estar determinados por la comunidad.

⁵³ Lo que nos lleva a la misma intención que tenía Brecht en sus registros en el Modellsbuch.

⁵⁴ Según un informe del Índice de Desarrollo Regional para Latinoamérica, del que participó en su realización la Universidad de los Andes, expone que, en esta región, Colombia es el país con mayores desigualdades entre sus territorios. (Forbes,2020).

desde lo íntimo a lo social, como una espiral que se abre más allá de una disciplina, hacia el arte de vivir. Quizás la ciencia quiera explicar la vida, pero el arte dotarla de sentido; entendernos.

No todos tienen la posibilidad de acceder a la universidad, todavía sigue siendo un privilegio aquello que debiese ser un derecho, pero la universidad igual representa un sistema educativo colonial. Por eso estos procesos investigativos desde posturas educativas y creativas críticas, permiten ayudar a descolonizar la educación para que sea una educación emancipadora, para que podamos aprender a leer la realidad social y nuestra propia realidad, algo que ya vienen logrando los procesos populares artísticos. Las organizaciones sociales llaman a esto trabajo de base, que en suma es hacer entender que somos el piso donde se debe parar el país, que sostengamos el país. Estas son apuestas para una educación artística horizontal, crítica y emancipadora, nacida en los terrenos de pensamiento y práctica de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, abonada por Opalas y germinada por las mujeres de ContraVientos. Estas son apuestas investigativas para un conocimiento colectivo, colaborativo y decolonial, nacido de la inquietud de profes de la LAE, abonado por la práctica de sus estudiantes y germinado por las personas con quienes trabajamos.

EPÍLOGO

Giovanni Covelli Meek
Docente Licenciatura en Artes Escénicas
Universidad Pedagógica Nacional

He tenido la fortuna de acompañar este proceso investigativo de Diana y Cristian desde diferentes lugares, como profesor del Énfasis, como profesor de la Práctica pedagógica en el barrio de Molinos II y como brujulero de la investigación.

Atendiendo al llamado de los investigadores en formación por prestar mi voz para este epílogo, recurro al recuerdo y al lugar de profesor acompañante de Práctica que, junto a Dayan Rozo, el equipo de profesores en formación, la organización Opalas y las comunidades residentes en el barrio Molinos II, vivenciamos una experiencia educativa que nos interpeló, nos cuestionó y nos hizo cambiar nuestras perspectivas de lo que entendíamos sobre la didáctica de las artes escénicas en distintos contextos y escenarios.

Durante los casi veinte años de historia que tiene la Licenciatura en Artes Escénicas, en diferentes oportunidades se han promovido escenarios de práctica que están relacionados con el trabajo territorial junto a comunidades específicas de diferente índole; procesos barriales, comunidades LGBTI, procesos en cárceles, con poblaciones víctimas del conflicto armado, entre otras.

En particular, el proceso de práctica comunitaria en Opalas que dio origen al grupo Contra Vientos, derivó de un largo trabajo llevado adelante por los estudiantes pertenecientes al semillero $\int(\text{Investigación} \cdot \text{Creación}) / \text{Formación} = \Phi$ y aquellos inscritos al Énfasis de creación. Estudiantes que tuvieron que inventar un nuevo modo para abordar una posible Práctica pedagógica, que emergía desde los hallazgos del Énfasis y, por ende, apropiaba el andamiaje epistemológico construido alrededor de la Investigación · Creación / Formación y, las apuestas metodológicas de la Investigación Acción – Creación Artística (IACA), que se presentan en un Modellbuch como este.

En ese proceso de reinenciones de escenarios de práctica, de errores y aciertos, pasamos por diferentes tipos de poblaciones; las familias de los estudiantes, jóvenes en alto grado de vulnerabilidad, niños beneficiarios de procesos barriales, entre otros. Lo importante es que al llegar a Molinos II habíamos recorrido un camino y nos habíamos dejado permear por lo que ocurre en una comunidad.

Recuerdo mucho las largas charlas con la profesora Rozo mientras que íbamos de un lugar a otro, mientras subíamos y bajábamos colinas, mientras comíamos pan con chocolate. En esos recorridos físicos y gastronómicos dialogábamos sobre las rarezas y particularidades de esta práctica. Nos cuestionábamos si era posible que al echar pala se pudieran circular contenidos disciplinares de las artes escénicas, sobre la formación social que deriva del diálogo de saberes

alrededor de las plantas y sus preparaciones, sobre los diálogos generacionales, sobre la olla comunitaria y las lunadas.

En este escenario Danna, Cristian, Luz Dary, Dayan, Diana, Verónica, Wendy, Alejandra, Giovanni, Angie, Gildardo, Diana, Yenny, Andrés, Sol, Jonathan, Keiko, Angie ... fuimos maestros y estudiantes, juntos nos permitimos construir un “nosotros” en comunidad.

Creo que ContraVientos y sus metamorfosis son una apuesta por reflexionar sobre estas anécdotas, una forma de aterrizar lo intangible y establecer encuentros entre la teoría y la práctica.