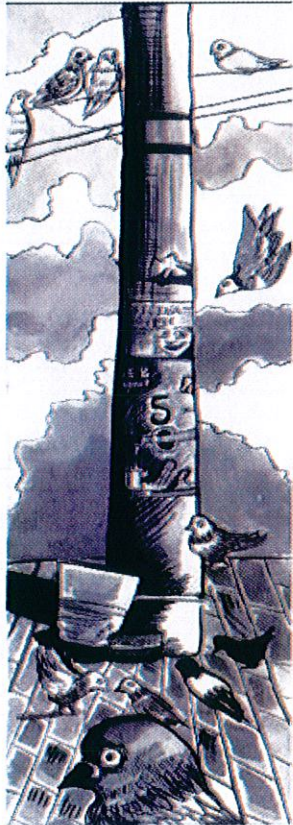
	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: 2014277008 - 2014277027	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 12-03-2020	Página 1 de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	El Rastro: periódico de acertijos, misterios, estratagemas, logogrifos, intrigas y arcanos.
Autor(es)	Angie Leseth Buitrago Cardozo Wendy Dayan Rey Pulido
Director	Ángela Valderrama
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional. 2020. 32 p. periódico.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Periódico, experiencia estética, <i>flaneur</i> , plazas fundacionales de Bosa y Suba. Investigación-creación.

2. Descripción	
	<p>El periódico El Rastro indaga sobre la experiencia estética que vive el investigador-creador en la producción poética a partir de los recorridos por las plazas fundacionales de Bosa y Suba en Bogotá. Se retoman fuentes teóricas de la perspectiva estética-pragmática de John Dewey; la relación estética y hermenéutica Hans-Georg Gadamer y las conciencias en la experiencia estética de Hans-Robert Jauss. Esta referencia teórica se entrelaza con la escritura de tipo narrativo, donde un personaje, Enrique Guzmán, vive una experiencia estética en una plaza fundacional “ficcional” de Bogotá. Las plazas fundacionales son contenedoras de la experiencia cotidiana, y a su vez, en esta investigación-creación, se manifiestan como propulsoras para la escritura narrativa. De este modo, se evidencia el recorrido por el cual las investigadoras transitan para hallar las huellas del espacio-lugar, la relación entre el espacio cotidiano y el espacio interior, los detalles como <i>flaneur</i> del espacio habitado, todo ello para su producción poética.</p> <p>El Rastro, por tanto, contiene tres ventanas que entablan un diálogo con el lector desde diferentes perspectivas: teórica, literaria y personal de la experiencia estética de las investigadoras. Este periódico es resultado de un proceso de escritura a cuatro manos y parte de la pregunta por el conocimiento que el arte puede generar tanto en el productor como en el receptor, ¿qué es aquello que se modifica en el ser humano en contacto con el arte?, ¿genera el arte algo distinto de lo que genera la experiencia cotidiana?, ¿existe un conocimiento específico del arte?</p>

3. Fuentes

- Bachelard, G. (2012) *La poética del espacio*. México. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Borgdorff, H. (2006) *El debate sobre la investigación en las artes*. Cairon: revista de ciencias de la danza.
- Calvino, I. (1999) *Las ciudades invisibles*. Barcelona. Editorial Millenium.
- De Certeau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana. Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente. México D.F. México.
- Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*. España. Editorial Paidós.
- Gadamer, H. (1996) *Estética y hermenéutica*. España. Editorial Tecnos.
- Hrabal, B. (1976) *Una soledad demasiado ruidosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Jauss, R. (2002) *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona. Editorial Paidós.
- Pérgolis, J. (2002) *La plaza, el centro de la ciudad*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.



4. Contenidos


Esta investigación-creación propone los siguientes objetivos:

- Analizar la experiencia estética por la que transita el productor-investigador-creador en un texto creativo que surge del recorrido por las plazas fundacionales de Bosa y Suba en Bogotá.
- Problematizar la experiencia genuina, la experiencia estética y el espacio cotidiano como base para la creación.
- Construir un producto creativo que materializa la experiencia estética del productor-investigador-creador a partir del recorrido por espacios interiores y cotidianos.

5. Metodología

Dado que esta investigación-creación crea su propia ruta metodológica, se exponen las fases por las cuales transita y, por tanto, definen su carácter productivo. Fase 1. Rastros: En este primer momento de la investigación se realizan los primeros acercamientos a la plaza de Bosa y Suba en Bogotá, a través del dibujo y la escritura ficcional se empiezan a captar los primeros elementos para la producción poética. Por otro lado, en esta primera fase se inicia una indagación acerca de la experiencia genuina a partir del texto *El arte como experiencia* de John Dewey.

Fase 2. Recorridos: En este segundo momento se dan algunos hallazgos acerca de cómo leer los espacios cotidianos, específicamente la plaza. A partir de la figura del *flâneur*, definida como una persona que adquiere un conocimiento por medio de caminar o vagar por la ciudad se inicia una serie de recorridos por las plazas fundacionales, teniendo como brújula conceptos como: mapa, lugar, recorridos, huellas intencionales, no intencionales y fugaces.

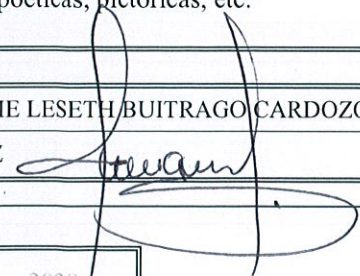
	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: 2014277008 - 2014277027	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 12-03-2020	Página 3 de 3	

Fase 3. Articulación: En esta fase se empiezan a generar conexiones entre los conceptos sobre la experiencia genuina, experiencia estética, estética de la recepción y los conceptos a partir de los cuales se estaba nombrando el espacio, mapa, lugar, recorridos, huellas intencionales, no intencionales y fugaces. De otro lado, se da una articulación entre la historia de Enrique Guzmán y la red conceptual. Aquí emerge la idea de que el receptor interactúe con la historia de Guzmán.

Fase 4. Materialización: En este momento de la investigación se genera un hallazgo de gran importancia. La idea de construir un periódico que cuente con tres ventanas en donde, por un lado, se describan y confronten diferentes conceptos acerca de la experiencia humana. En segunda medida se narre la historia de Enrique Guzmán, quien vive aquellos planteamientos teóricos que los autores plantean y a su vez, trata de resolver un crucigrama. En el proceso de dar materialidad al periódico surge la idea de que el receptor pueda interactuar con la historia misma de Guzmán a través de citas dispuestas a lo largo del texto narrativo y que serán utilizadas en un crucigrama que llenan tanto Guzmán como el receptor. Por último, se piensa al periódico como contenedor de la experiencia por la que transitan las investigadoras creadoras a lo largo del proceso.

6. Conclusiones

1. Se concluye de esta investigación que el arte por sí mismo es portador de sentido y posibilitador de conocimiento ya que permite al receptor y al creador generar un proceso de autoconocimiento e interpretación de la realidad, así como indagar por lugares posibles para la enunciación y la construcción de contenidos con múltiples formas de interpretación.
2. En segunda medida se puede afirmar que las investigadoras creadoras del periódico *El rastro* obtuvieron una experiencia de tipo genuino. Interactuaron, completaron, integraron y posteriormente nombraron una experiencia en la cual se generó una transformación de tipo cognitivo a través de la elaboración del periódico. Esta experiencia fue estética ya que las investigadoras comprendieron, interpretaron y generaron un objeto poético que comunicaba un sentido del mundo habitado y una postura crítica y poética acerca del acontecimiento del arte y la experiencia de ser un *flaneur* productor en Bogotá.
3. A medida que avanzaba la investigación y la creación se fue formulado la hipótesis de que las conciencias propuestas por Hans Robert Jauss, (Receptiva, productiva y comunicativa), no estaban separadas, sino que más bien, se relacionan en forma circular, es decir que se es receptor y al mismo tiempo productor. Por lo menos así ocurrió en nuestra investigación, mientras creábamos la historia de Guzmán éramos receptoras de obras literarias, poéticas, pictóricas, etc.

Elaborado por:	WENDY DAYAN REY PULIDO Y ANGIE LESETH BUITRAGO CARDOZO.
Revisado por:	ÁNGELA ROCÍO VALDERRAMA DÍAZ 

Documento oficial Universidad Pedagógica Nacional

Fecha de elaboración del Resumen:	13	03	2020
--	----	----	------



EL RASTRO

Octubre 21 2019

Edición No. 1

Periódico de acertijos, misterios, estratagemas, logogrifos, intrigas y arcanos.



Usted se encuentra aquí, justo en un periódico, exactamente en la palabra que está leyendo. Usted puede estar viajando en un tren o en un bus, puede estar en su cama, en una calle, en un café. Este aquí, poblado de palabras, es un lugar que requiere su atención. Posar los ojos en el lugar correcto, golpear cuantas puertas sean necesarias para llegar al detalle, elegir los tránsitos para recorrer este laberinto, ir, venir, divagar...



Theoretical fenestra

En esta ventana usted podrá conocer conceptos de diferentes autores que cuestionan la experiencia humana dialogando desde varias perspectivas: experiencia genuina, experiencia estética, espacio cotidiano, espacio interior.



Literary fenestra

Desde esta ventana, usted podrá acompañar a Enrique Guzmán en un día de su vida.

“... !Abominables, abyectos, andromines! A esta palabra le sobra un espacio. ¡El error no puede ser mío! Astrolabio en la vertical número 4, brújula en la horizontal número 1, recorrido en la vertical número 3....”



Certi facti fenestra

Una ventana en la cual usted podrá dialogar directamente con las editoras, investigadoras creadoras de este, su periódico El Rastro.

No olvide resolver el Crucigrama

Horizontal 2. Plural.

Espacio lineal que permite el tránsito de personas.

--	--	--	--	--	--

Y recorrer el "Mapa" de cada uno de los transeúntes, personajes, investigadores y creadores de **El rastro**.

“De una ciudad no disfrutas las siete o las setenta y siete maravillas, sino la respuesta que da a una pregunta tuya”.

I,C.



EDICIONES FLANEUR

Autoras: Wendy Dayan Rey Pulido 2014277027, Angie Leseth Buitrago Cardozo 2014277008.

Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes. Licenciatura en Artes Escénicas.

Asesora: Ángela Rocío Valderrama Díaz. **Iustradora:** Wendy Rey **Diagramación:** Sebastian González.

Bogotá - Colombia, 2019



Experiencia genuina

"No existe acción alguna de representar (y en consecuencia ninguna representación de acción) sin una actitud simultánea de ver y de conocer"

(Cormann, 2005)

El dramaturgo francés, Enzo Cormann, permite a través de esta cita, situar el problema al cual queremos referirnos en este apartado. Dirigiéndose específicamente a la representación teatral, Cormann, hace énfasis en la figura de un sujeto receptor como aquel que capta y extrae un conocimiento

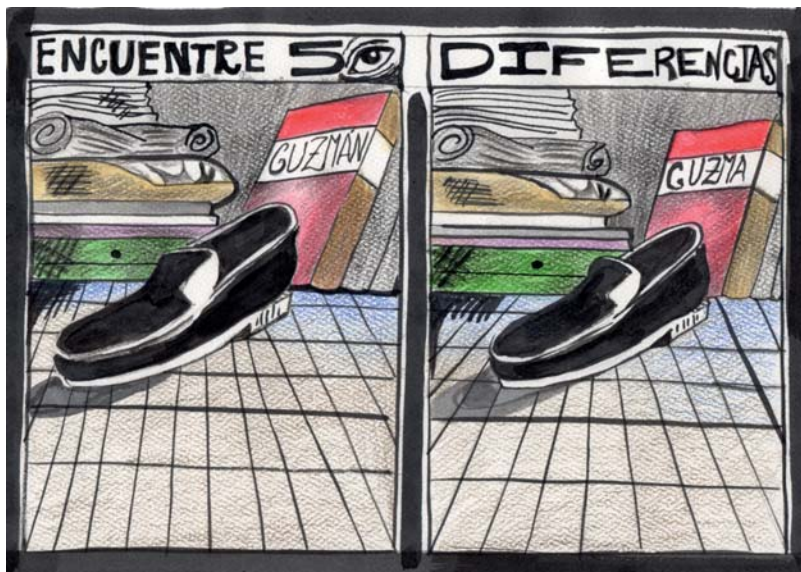
exista una representación es necesaria la existencia de actores, técnicos y directores y un conjunto de personas que producen mediante palabras, gestos, luces, sonidos, la obra teatral. Lo anterior permite visualizar la figura de sujetos productores como aquellos que dan forma a una obra de arte y expresan, por lo tanto, su lugar de enunciación.

¿Cómo se genera la experiencia de producir una obra de arte y qué conocimiento podemos obtener de dicho proceso? Se identifican dos figuras en la representación tea-

foque de la estética que explica la pertinencia del arte, en tanto se comprende a este como el resultado de interacciones humanas. En la búsqueda de lugares que permitan desarrollar dicho enfoque, se remite a la propuesta de tres filósofos, John Dewey, Hans Georg Gadamer y Hans Robert Jauss.

John Dewey (1859-1952), fue un filósofo estadounidense, cuya postura está relacionada con la corriente pragmática. Para este autor la importancia de la filosofía radica en la posibilidad de reflexionar acerca del problema educativo, entendido este, como la modificación constante que se genera en los seres humanos debido a la interacción con otros y con su medio, modificación que permite el aprendizaje de diferentes aspectos de la vida.

En el año de 1934, publican el libro *El arte como experiencia*¹ que da cuenta de la perspectiva estética moderna y sus prácticas artísticas en relación con la naturaleza y la cotidianidad. En el capítulo III, *Cómo se tiene una experiencia*, se encuentran cuatro cualidades para distinguir qué es una experiencia, entendiendo el término cualidad como los rasgos que permiten distinguir aquellos elementos esenciales de, en este caso, la experiencia "genuina o auténtica" y su relación con la experiencia estética. Dewey no las separa como



de aquello que se representa ante sus ojos. Pero ¿qué tipo de conocimiento es el que se puede obtener de la representación teatral o en un sentido más general, del arte? ¿cómo se genera la experiencia de ver y conocer algo a través de una obra de arte? Siguiendo a Cormann, la actitud receptiva es simultánea a la representación, es decir, que la recepción se da en el mismo tiempo y lugar en el que sucede lo representado. Desde el teatro tradicional, por ejemplo, para que

tral: receptor y productor. Pero ¿qué ocurre con la obra de arte (teatral) por sí misma? Alrededor de dicho objeto surgen otros interrogantes ¿qué es aquello que denominamos arte? ¿para que exista el arte debe existir el sujeto productor y receptor?

A partir del siglo XX se ha desarrollado un en-



cualidades ni las nombra como tal. Nosotras como editoras las denominamos de este modo para problematizar el concepto de experiencia en nuestra cotidianidad. Dichas cualidades son: interacción, completud, integración y emoción.

¹ Dewey, John. (2008) *El arte como experiencia*. España. Editorial Paidós.





I

10 de agosto 2018

9:00 am. He de confesarte que las sombras de mi cueva han empezado a tragarme. Mi casa se alarga, pero yo me reduzco cada vez más. Siento que vivo en islas. La primera de ellas, no lo crearás, es el espejo. Me tomarás por demente, pero he notado que mi silueta empieza a encogerse. No, no, espera. No arrojes tu sombra de incredulidad sobre mi rostro arrugado. He verificado día tras día este acontecimiento. Cuando el vapor asedia mi habitación, luego de un baño caliente, deslizo mi dedo en el espejo tratando de seguir



el rastro de mí mismo. ¿Y qué encuentro? ¡Mi cuerpo sobre mi cuerpo sin ser yo mismo! Trazos de tantos años dibu-

jando mi silueta que ahora se sobrepone a la de ayer y, a la de cuatro años atrás, y a la de doce años atrás, cuando dibujé la primera, alta y de trazo firme. Frágiles huellas de un mismo hombre sobre el espejo. ¿Cómo aceptar que me reduzco?

9:30 am. Pasó la hora de la confesión. Mi cita es a las 12:30. Una vez más el método de la noche previa funcionó.

Zapatos lustrados, pliegue del pantalón justo en el centro, broche del cinturón plateado como el reloj en mi muñeca, cuadros cafés y amarillos sobre mi camisa de despedidas, corbata café oscuro que, aunque roza mi piel irritada por la cuchilla, es perfecta para la ocasión; abrigo a la medida sin un solo pelo de² _____, al que le encanta subirse a mi espalda. Sombrero negro de copa.



Es un domingo cálido de agosto. Palomas revoloteando sobre Sie, fuente deteriorada; céfiro levantando las hojas secas haciéndolas confabular contra vitrinas, ventanas, rostros y abrigos.

Solo faltan tres horas para su llegada.

¡Abominables, abyectos, andróminas! A esta palabra le sobra un espacio. ¡El error no puede ser mío! **Astrolabio** en la vertical número 4, **brújula** en la horizontal número 1, **recorrido** en la vertical número 3. ¡Todo coincide! Indudablemente la palabra es atajo. Los editores del periódico El rastro con sus ojos torpes y acostumbrados a trabajar en masa, no se fijan, ni uno solo, en lo más elemental que posee un crucigrama ¡la palabra!



¡Acaso no es el detalle lo que constituye el misterio de la vida! ...Esa mujer, por ejemplo, desprende un aroma traído del trópico; su hombro desnudo, robusto y negro carga un enorme tazón lleno de frutas. Quién la viera diría que Atlas continúa soportando el peso del cielo y, ahora, pasea por³ _____ en las que apenas es un anónimo...

Y esos viejos, ¡muerden una y otra vez los mismos huesos que fueron for tuna en su paladar, hace tan solo segundos y ahora son simples cadáveres resbalando entre frágiles encías! ¿Por qué me miran? ¿Qué esperan de mí? ¿Una moneda?... ¡Goya, Goya... serían estos rostros inspiración suficiente para tus viejos!

10:00 am. Cada vez más cerca del encuentro. Mis zapatos siguen brillando. Dos horas y media serán suficientes para agotar todas las posibilidades del crucigrama. Supongamos que el error es mío. Astrolabio en la vertical número 4, brújula en la horizontal número 1, recorrido en la vertical número 3. Ésta, vertical número 2. Dice:

2. Diosa muisca del agua, construida en 1948 con motivo de la conferencia Panamericana en Bogotá.

¡Ah! Mi vieja amiga, tu nombre es la respuesta. ¿Cómo empezar el día sin una confesión que libere por



instantes las sombras que punzan mi mente? Tu silencio y mi disparate a las nueve de la mañana. Cuántas historias te he compartido y tú has sabido escuchar muy bien. Aunque no puedo negar tus gestos, tus miradas cuando te confieso lo que embulle al interior de mi alma. ¡yo, Ulises atravesando la isla de las sirenas mudas!

tu nombre...

s i e

10:22 am. Agrietada, invadida con manchas púrpuras, rojas, azules; papeles embutidos en los pliegues y rincones de tu cuerpo, olores repugnantes, restos de comida y excremento que crean una barrera que solo yo logro derrocar. Si supieran, miserables, la belleza que habita en la mujer hecha piedra.

10:32 am. ¿Y si yo fuera una estatua? Ojo de piedra, labios inmóviles, manos férreas. Enrique Guzmán sin hacer uso de las idílicas palabras. Enrique Guzmán sin entrometer sus dedos en el pelaje de su amado gato, sin deleitarse con los fragmentos de su memoria, sin ser arrastrado por la intensa melodía de Bach, su *Actus Tragicus* sería un magnífico séquito para mi metamorfosis. Ya rebotan en mis oídos las lúgubres notas. Mi cuerpo se fosiliza. El tiempo se suspende como el Ahorcado de Rimbaud...

*“ En la horca negra bailan,
amable manco,
bailan los paladines,
los descarnados
danzarines del diablo;
danzan que danzan sin fin
los esqueletos de Saladín”.*

2 Vertical 1. En latín, parte elevada desde la que se puede observar un lugar.

3 Horizontal 2. Plural. Espacio lineal que permite el tránsito de personas.

EL RASTRO

Edición No. 1

Soy una estatua.

Nadie nota mi inmovilidad como nadie nota tu presencia desde hace años.

Ahora seremos partícipes del lenguaje subterráneo y milenario de las estatuas. Desde los tiempos del primer emperador de China, los guerreros de Terracota se comunicaban a través de diminutas pérdidas. Cada 500 años se desprendía de sus cuerpos un grano de tierra cocida que, al chocar con el suelo, emitía una onda vibratoria que viajaba a los pies de los guerreros, causando un cosquilleo que era como una frase contenida en sus labios. Pero, los guerreros que quedaron descompuestos por la batalla,



En el fragmento anterior se puede visualizar la primera cualidad de la experiencia genuina: interacción. Ésta es entendida como la relación entre el sujeto y su entorno "la experiencia ocurre continuamente porque la interacción de la creatura viviente y las condiciones que la rodean está implicada en el proceso mismo de la vida" (Dewey, 2018). En ese sentido, la interacción es la base de toda experiencia, en cuanto participan los sentidos y la razón como aquello que el ser humano posee y a través de lo cual se modifica a sí mismo y su experiencia con el mundo.

Existe un intercambio consciente de información sensible, racional, física y emocional del sujeto con su entorno, los otros, la naturaleza, las ideas, que transforman constantemente su perspectiva vital. Dicho proceso de interacción puede ampliarse a través de la relación que establece Dewey entre *hacer* y *padecer*.



II

11:00 am. Suenan las campanas como depredadoras. Sigo el camino de ladrillos y veo como frágiles dientes de león se asoman a impedir mi paso porque soy incapaz de aplastarlas. Espaldas anchas y jorobadas se chocan como ciegas buscando la puerta de entrada. Filas de personas con sus ojos inoportunos picotean sobre mí como *hambrientas*⁴ _____, incapaces de reconocer las pequeñas desfiguraciones que nos rodean. Tres escalones de cemento que subo en dos pasos y la luz del día se apaga para que yo pueda contemplar al hombre de brazos abiertos y pies cruzados y clavados sobre la

rotos, quebrados, partidos, no volvieron a pronunciar una sola palabra.

¿Hace cuánto no hablas?... ¿Yo podría hacerte hablar? Quiero sentir ese cosquilleo en mis pies y descubrir tus palabras. Arroja un grano al suelo. ¿No quieres hablar conmigo? ¿Qué ocurre?

¡Ah... ahora entiendo...!

¡Espera!... Es posible que...en ese lugar... Va a empezar la misa de las once. Vuelvo en un momento.

Hacer es entendido como la *acción* del sujeto en su entorno: meterse a un río, cavar un agujero, escribir, etc. Padecer, implica que el hombre "sufre" la tibieza del agua, el peso de la tierra, la forma del lápiz, sufrir en este contexto significa percibir, captar la información exterior mediante los sentidos. Es después de hacer y padecer que el hombre toma una postura frente a lo experimentado, quizás, el agua estaba muy caliente, la tierra estaba mojada y demasiado compacta, el lápiz no era el apropiado para lo que deseaba hacer.

Por tanto, el sujeto traduce e interpreta la información del exterior para, posteriormente, desarrollar un proceso de adaptación con el objeto, es decir, que el hombre actúa en coherencia con la in-



formación extraída de su interacción con el mundo, logra graduar el agua, aflojar la tierra, conseguir otro instrumento para su escritura. En el proceso de interpretación y traducción de la información percibida, interviene la conciencia, entendida como aquello que regula, selecciona y organiza los materiales experimentados por el sujeto. De este modo, el sujeto amplía e interpreta la información percibida.

madera. Monedas estrellándose al fondo de un trapo sucio. Hileras de bocas entonando abrumadores coros. Pinceladas oscuras de un cuerpo que intenta arrastrar la cruz; almas que luchan por salir del cinerario; alaridos traspasando los confesionarios.

El brazo del cura adornado con una sotana morada me señala. Yo... nadie impedirá que salga sin...su dedo me sigue apuntando.

Cecilia: Hoy recibí su llamada y no reconocí mi voz

Hoy recibí una llamada y recordé el olor de su ropa y casi dejo caer el teléfono.

*¿Por qué aquí? ¡Qué asco tantas palomas! Las fachadas, los postes, incluso la fuente ¡todo está rayado! ¿por qué vine? Siempre decía antes de cenar, "un plato es un lienzo en blanco que se tiñe en el paladar"*²² ¡Qué tontería!

Llegué muy temprano. Este lugar está muy solo. ¡Camila!

II: 15 am. ¡Por fin su dedo señala a otros! Bien, empezamos. Virgen María, tus manos son anchas. Tu escultor

⁴ Horizontal 4. Plural. Especie de ave que suele habitar las plazas de Bogotá.



olvidó las uñas, no me sirve. Santa Isabel, eres muy vieja. Las exageradas venas de tus manos se funden con tus dedos y hacen que te descarte.

María Magdalena, una mano delgada y suspendida, dedos largos abrazando una rosa ya marchita. Trece centímetros en tu palma, color: blanco, forma: curva. Textura áspera. ¡Por fin!

Cecilia: *Es él... ¿Salió de la iglesia? Se ve tan viejo... ¡Qué calor! ¿Qué hacía en la iglesia? ¡Estas palomas! ¡Qué calor!*

11:30 am. Vuelve la luz del día. ¡Que se queden atrás los lamentos de la humanidad!

Tres pasos para tres escalones. Dientes amarillos esparcidos por el piso. ¡Ojos inútiles, de nuevo pisoteando los detalles!

¡Lo lograré Sie! Te he traído la ofrenda que me permitirá escucharte. María Magdalena te obsequia su índice blanco y alargado. ¡Tu cuerpo completo! ¿De este modo me hablarás? Cuántas confesiones tendrás por contarme y yo escucharé plácidamente.

... ¡Ahí está! Un grano.
... Dos granos de arena

¿Dónde están las palabras? ¿No soy digno de ellas? Te dije que soy una estatua ¡Ya estás completa!

Cecilia: *¿Está hablando con esa estatua? No es verdad. ¿Me está jugando una broma? ¿Por qué la gente no le dice nada? ¿Acaso nadie ve lo que está haciendo? No, no, no... ¡Ven, Camila!*



Ahora bien, si usted continuó con la narración pudo leer cómo Enrique Guzmán cerró la experiencia de completar el cuerpo de la fuente para intentar comunicarse con ella. Se hace uso de la metáfora de un cuerpo incompleto para hablar de la segunda cualidad referida a la completud. En la segunda cualidad, completud, la experiencia requiere de un desarrollo y un cumplimiento ya que, no todas las interacciones llegan a convertirse en experiencias. Esto se debe a que en la cotidianidad se presentan rupturas o quiebres en la interacción. Frecuentemente estamos sometidos a un comportamiento mecánico. Dicha mecanicidad puede relacionarse con el hecho de que nuestra atención está en constante distracción y dispersión. Hacemos cosas que no tienen una intención que las guíe o hacemos cosas de las cuales no extraemos aprendizaje alguno, estas interacciones quedan como ruedas sueltas.

La experiencia en un sentido "genuino o auténtico" es aquella que es desarrollada por el sujeto hasta su cumplimiento. "Una situación, ya sea la de comer, jugar una partida de ajedrez, llevar una conversación, escribir un libro, o tomar parte en una campaña política, queda de tal modo rematada, su fin es una consumación, no un cese" (Dewey, 2018). Lo anterior quiere decir que la experiencia "genuina" tiene como propósito llegar a una terminación. Sin embargo, ¿qué ocurre con la interacción inacabada? Según Dewey, es una experiencia, pero no genuina, porque no llega a desarrollarse al punto de integrarse en la conciencia de un sujeto.

La tercera cualidad, integración, (desde Enrique Guzmán se encuentra en el extracto del poemario. Usted podrá localizarlo en la última página del periódico) es el momento en el cual el sujeto hace parte de sí aquello que ha vivido y el aprendizaje que esto le ha generado. Dicha integración es resultado de un proceso de reelaboración, es decir,



que no se integra la experiencia tal como ha sucedido, sino que el sujeto la organiza de acuerdo con el sentido que le quiera asignar. "Al volver en la mente sobre una experiencia después de que ha sucedido, podemos encontrar que una propiedad más bien que otra fue dominante, de manera que caracteriza la experiencia como un todo" (Dewey, 2018). Esta caracterización de la experiencia como un todo, está relacionada con la forma en la que se nomina lo vivido. Según Dewey, la experiencia se "resume" de acuerdo con el nombre con el cual se recuerda posteriormente: *esa discusión, ese accidente, ese viaje*.

En el proceso de construir un nuevo orden de lo experimentado interviene la conciencia desde tres lugares. En primera medida se *regula* la información, es decir, posibilita establecer un orden o realizar ajustes de aquello que se ha percibido. En segunda medida, desde un acto consciente se selecciona, que hace alusión a la acción de elegir o escoger aquellos materiales significativos de nuestra experiencia y, en última medida, reorganiza, por tanto, concreta nuevas posiciones para la información extraída de su interacción. De este modo, el sujeto amplía e interpreta la información percibida.

La experiencia está compuesta por fases o micromomentos que son continuos. En la reelaboración, el sujeto resume la experiencia en un todo, es decir que aquello que fue más significativo para él será lo integrado.

Después de que usted lea el poema de Enrique Guzmán, observará cómo él integra su experiencia a través de versos en el que le da un nuevo orden a lo vivido. Enrique Guzmán toma elementos significativos de su experiencia y los transforma en metáforas. Enrique integra las experiencias de su cotidianidad por medio de la escritura que es su forma de reflexionar y es el lugar en el que puede hacer conexiones entre los micromomentos de su diario vivir.

Las maneras de integrar las experiencias

genuinas son variadas, depende de la forma en la cual cada sujeto aprende. Algunas personas hacen la integración a través del diálogo, otros utilizan expresiones artísticas, otros reelaboran la experiencia sin necesidad de enunciar.

Para finalizar, con la cuarta cualidad de la experiencia "genuina", usted debe comprender que está relacionada con las cualidades anteriormente descritas: interacción, completud e integración. Se trata de la emoción, descrita de la siguiente forma, "la emoción es la fuerza móvil y cimentadora; selecciona lo congruente y tiñe con su color lo seleccionado, dando unidad cualitativa a materiales exteriormente dispares y desemejantes. Proporciona, por lo tanto, unidad a las partes variadas de una experiencia" (Dewey, 2018). La cualidad de la emoción es el aglutinante o puente que permite la unión de lo que anteriormente se había denominado micromomentos o fases, es decir que permite pasar de una interacción cortada o mecánica a una experiencia "genuina". Para que se dé una emoción es necesario que las interacciones mecánicas o fragmentadas "se conviertan en partes incluidas en una situación duradera que implica ocuparse en los objetos y sus resultados." (Dewey, 2018). Lo anterior hace referencia a la reelaboración, entendida como la organización que el sujeto hace de su experiencia. Es justamente en este ordenar la experiencia donde se añaden las partes denominadas fases o micromomentos a través de la emoción.

Con Enrique Guzmán, se puede evidenciar una situación duradera ya que sus emociones estuvieron presentes en cada micromomento de la mañana del 10 de agosto. Son estas emociones aquellas que le permiten elegir los elementos para construir su poema que, a su vez, resume su experiencia. Se podría encontrar a una persona con características similares a las de Guzmán, realizando la misma acción de resolver el crucigrama, pero, si esa persona está intentando resolver el crucigrama de forma mecánica no transita por las cualidades de la experiencia genuina y, de este modo, sus emociones no hacen parte de una situación duradera, sino que quedan como una rueda suelta.

El concepto de lo estético en Dewey es propio de las experiencias "genuinas" y está relacionado con la cualidad de completud. La experiencia estética no está aún relacionada con la obra de arte, sino que más bien, es parte de la vida cotidiana, "lo estético no es una intrusión ajena a la experiencia (...) sino que es el desarrollo intenso y clarificado de los rasgos que pertenecen a toda experiencia completa y normal." (Dewey, 2018). En el artículo titulado *El componente estético en la experiencia* según John Dewey

de la investigadora Chantal Ronsegurt, se visualizan las relaciones entre la estética como cualidad de la experiencia "genuina" y la experiencia estética relacionada con la experiencia concreta que se genera en el encuentro con una obra de arte. En dicho artículo se puede entrever como Dewey refleja o aplica las cualidades de la experiencia "genuina" al objeto artístico, "si el que percibe se da cuenta de las costuras y juntas mecánicas en una obra de arte, es porque la sustancia no está gobernada por una cualidad que la impregna." (Ronsegurt, 2008). La cita vuelve a la cualidad completud, solo que ahora dicha cualidad está aplicada a una obra de arte.

Esta similitud entre experiencia genuina o completa y experiencia estética parece dejar muy borrosa la definición de lo estético en relación con la experiencia concreta de las artes. Así como el lugar de lo mecánico en la experiencia, ya que, si bien lo mecánico hace referencia a una acción que no tiene un sentido que la guíe, o una acción interrumpida por la distracción o dispersión, se cuestiona el funcionamiento de lo mecánico en el caso de, por ejemplo, un deportista, quien realiza un entrenamiento casi idéntico día tras día, en el cual es posible que existan momentos de distracción, y sin embargo, es a través de la repetición de ciertos ejercicios que el deportista comprende la forma en la cual debe correr para mejorar su tiempo. ¿cómo se aprende mediante la repetición? ¿cuál es la relación entre conciencia y mecanicidad? ¿qué sucede con las interacciones inacabadas? ¿por qué se ubica lo estético en relación con toda experiencia "genuina"? Quizás sea necesario distinguir los elementos que le son propios a los objetos del arte, para así poder hallar las diferencias que pueden surgir entre una experiencia "genuina" originada en la cotidianidad y una experiencia estética, posibilitada por el encuentro con una obra de arte.

Para quien camina en la ciudad...

Una plaza hace referencia, inicialmente, a las dos relaciones básicas que el individuo establece con su espacio: recorrido y permanencia. Estas dos formas de transitar el espacio están presentes en el trazado urbano en forma de plazas y calles. Las calles son definidas como los espacios lineales, pensados para el recorrido, es decir, para ir de un punto a otro de la ciudad y las plazas son definidas como un ámbito público, generalmente descubierto, pensado como un recinto que funciona como contenedor, cuyas funciones son albergar o congregarse. La existencia de la plaza depende directamente de la existencia de la ciudad o espacio social de una comunidad organizada territorialmente, la plaza no puede existir sin el poblado que la contenga (Pérgolis, 2002).





Experiencia estética

Leyendo y cuestionando la experiencia "genuina o auténtica" desde Dewey: su interacción con el entorno, la apropiación de una experiencia cerrada y por tanto, la integración de la misma con una unidad emocional, se da paso a la experiencia del arte desde la postura del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer. Este autor parte de la premisa de que todo aquello que se conoce es fruto de una interpretación, es decir, que las ideas que sostienen una sociedad son resultado del diálogo que el sujeto genera con otros y con su entorno a través del lenguaje, entendido al lenguaje como el sistema de signos con el cual se genera la comunicación. Dicho diálogo supone que el sujeto hace un ejercicio de comprensión del mensaje para, a su vez, transmitirlo a otros. Pero ¿cómo se da este ejercicio de interpretación y comprensión en el caso de los objetos artísticos?

Desde el texto *Estética y hermenéutica* (1964), Gadamer, expone la concepción de obra de arte y su vínculo con aquel que contempla, esto, con base en la hermenéutica y su relación con la experiencia del arte. En primera medida, la obra de arte tiene un presente intemporal, es decir que, aunque la obra posea un origen histórico, se amplía y está abierta a la posibilidad de ser interpretada en la actualidad. Esa huida de los límites temporales permite la actualización constante de la obra en cuanto es interpretada. Pero esta interpretación tiene una base histórico-hermenéutica que establece una pauta de su adecuada interpretación. Esta pauta hace alusión a su historicidad que, a su vez, se relaciona con toda tradición de la existencia humana. La tradición ha constituido la vida humana y, por tanto, ha establecido los modos en que las personas se relacionan con el mundo; se adoptan una serie de costumbres, se usan los objetos y herramientas de un modo, se consolidan creencias. Pero, ¿cuál es su relación con el arte?

El arte se comprende de una manera diferente por la forma en que se dirige a cada uno, pues las obras de arte, creadas por personas para personas, además de poseer un origen histórico, de pertenecer a un contexto, comunican algo por sí mismas. No se le observa únicamente como

un residuo que ayuda a imaginar el mundo del cual viene, sino que ella misma está impregnada de sentido; ella posee un lenguaje el cual busca ser descifrado. Es un objeto "extraño". La hermenéutica, por tanto, se define como el puente entre los sujetos que buscan comprender una obra de arte que, aunque parte de una historicidad, como se ha reiterado, transmite por medio de la interpretación la traducción de "una lengua desconocida" a otro y, por tanto, se genera la relación de estos dos lenguajes. Pero para ello, antes de traducir, se debe comprender el sentido de lo dicho para luego reconstruirlo en la otra lengua. Es necesario aclarar lo que significa interpretar. Para ello, se acude a otro texto de Gadamer, *Poetizar e interpretar*. Interpretar, desde el alemán *deuten* se define como señalar en una dirección. Este interpretar señala en una dirección hacia un espacio abierto que puede rellenarse de modos diversos (Gadamer, 1996). Gadamer plantea dos sentidos de interpretar. El primero entendido como un señalar algo: mostrar, enseñar. El segundo como interpretar algo: que se refiere a un signo que indica o señala desde sí; para concluir que, interpretar algo significa siempre interpretar un indicar. Pues bien, el "ente", la obra, posee un signo el cual debe descubrirse, aclararse por medio de un indicar-interpretar. "El arte requiere interpretación porque es de una multivocidad inagotable" (Gadamer, 1996). Lo multívoco quiere decir aquello cuyo sentido no está establecido, que es ambiguo. En contraposición, lo unívoco, que señala una sola dirección ya establecida, no requiere de interpretación porque todo está dicho. Es de aclarar, que esta interpretación se expresa lingüísticamente, aunque la obra no sea necesariamente lingüística. Hacemos uso del lenguaje para comunicar, para traducir lo comprendido y hacérselo saber a otros.

Entonces, interpretar, comprender y

traducir es aquello que compone el lenguaje del arte. En una obra de arte existe un exceso de sentido que es inagotable, "la obra de arte le dice algo a uno (...) como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo" (Gadamer, 1996). Esta simultaneidad acompaña la experiencia del arte y se da en múltiples ejes: entre los sujetos que se enfrentan a la obra de arte posibilitando la reconstrucción histórica del mundo en el cual tenía su significado original y su función; entre la percepción de aquello que nos dice la obra de arte, que requiere ir más allá de lo dicho, de lo que declara y, a su vez, nos dejamos decir porque ella, en sí misma, posee el exceso de sentido inagotable. Esta simultaneidad actualiza la obra porque existe una constante interpretación; se encuentra una riqueza de significados partes de *nosotros* mismos en obras creadas en otro tiempo. Dice Gadamer, que se genera una expectativa de sentido que ayuda a la comprensión y se satisface cuando *nos* sentimos alcanzados por el sentido de lo dicho. Ésta es la experiencia del arte, aquella que nos confronta con *nosotros* mismos, aquella que, en medio de su declaración, requiere de ser descubierta, comprendida. Y a la medida que la comprendemos nos comprendemos a *nosotros* mismos.

Sin embargo, esto trae consigo varios cuestionamientos, por ejemplo: ¿con todas las obras de arte existe dicha confrontación? ¿sólo el arte proporciona este tipo de confrontación? ¿la confrontación genera conocimiento en el arte? Algo que no se puede perder del radar de esta investigación creación es que se está intentando comprender cómo el arte genera conocimiento, pero a medida que avanza la investigación se detecta que la experiencia del arte no se distancia de la experiencia "genuina", de hecho, se complementan, se imbrican desde la interacción con el entorno, la historicidad



del objeto arte, la integración, la interpretación, la comprensión. Todos estos temas expuestos a lo largo del apartado hacen alusión a la experiencia humana. Incluso, Gadamer, finaliza exponiendo que la "la experiencia del arte es, en un sentido genuino, experiencia, y tiene que dominar cada vez la tarea que plantea la *experiencia*; integrarla en

el todo de la orientación propia del mundo y de la autocomprensión" (Gadamer, 1996). La experiencia ocurre en cada sujeto y su relación con el mundo. El sujeto va conociéndose a sí mismo en la medida en que descubre la obra, en que interpreta los

subtextos de aquel "ente" desconocido y todo esto, puede apropiarse desde su relación con la vida y con el mundo, desde su propia cotidianidad.

CRUCIGRAMA

Horizontales

1. Reúne Norte, Sur, Este y Oeste.
2. Plural. Espacio lineal que permite el tránsito de personas.
3. Latín monumentum, "recuerdo".
4. Plural. Especie de ave que suele habitar las plazas de Bogotá.
5. Conoce mientras camina.

Verticales

1. En latín, parte elevada desde la que se puede observar un lugar.
2. Diosa muisca del agua construida en 1948 con motivo de la conferencia Panamericana en Bogotá.
3. Pret. Pluscuamperfecto de recorrer.
4. Instrumento para medir las estrellas y la altura del sol.
5. No vayas por el camino más corto. Únete al grupo de personas.



Para quien camina en la ciudad...

El Ágora griega fue construida a partir de su ágora, es decir, que el trazado de calles se desarrolló a partir de esta centralidad. El ágora se pensó como el principal espacio público, cuya función era posibilitar el encuentro de los ciudadanos. Sin embargo, Aristóteles plantea una clasificación del ágora según su función e intencionalidad en las ciudades estado: a). Ágora de los hombres libres: este espacio tiene por objetivo el ocio, es un espacio para el encuentro y el debate de los hombres libres, aquellos que no pertenecían a nadie y podían ser propietarios de esclavos. En función de su riqueza se dividían en dos categorías: ciudadanos y no ciudadanos (emigrantes). b) Ágora para los comerciantes: espacio que permite la recepción de mercancías tanto por tierra como por mar, su intención es satisfacer las necesidades del comercio.



III

12:00 pm.

¡No pude con este crucigrama! Se suma a la isla de las cosas olvidadas. ¿Recuerdas que vivo en islas? Esta está construida de torres de periódicos y... libros que escribí y... no pude encontrarles un final.

Ayer, entre tantas hojas inconclusas, encontré una fotografía en la que aparezco y sonrío. Hoy tengo la misma camisa. ¿Ese día le llamé la camisa de despedidas? Hay una mujer a mi lado. No sé quién es.

Al girar la fotografía estaba escrito

Con el tiempo
todo pasa
4253783

Esa letra la he visto antes. ¿Esto está escrito para mí? ¿por qué estoy ahí? ¿cuándo la tomaron? ¿por qué no recuerdo nada de esto? Sie, sabes quién soy, soy Enrique Guzmán, Historiador y coleccionista de arte.

Decidí llamar.

Contestó una mujer.

Hoy. 12:30. Aquí. En este lugar...

12:15 pm. Reconozco esa letra...reconozco esa letra...Sie, necesito caminar.

Soy Enrique Guzmán ¿Qué hice en mi pasado? Coleccioné cuadros, construí islas, visité a Sie, pero algo olvidé. Esa letra ... Necesito empezar a narrar mi vida, no quiero olvidar más.

Tropiezo y mi esfero cae a un charco. Mi reflejo aparece. Me inclino para recoger el esfero y el sonido de unas suelas de madera golpean los ladrillos. Las palomas inician su aleteo asustadizo, tropiezan entre ellas buscando un refugio en la buhardilla de la iglesia. Una sombra extraña oscurece parte de los tejados, las fachadas y las copas de los árboles y aparecen arandelas blancas rodeando dos rígidas pantorrillas.

Escucho unos tornillos que rechinan como insectos atrapados en una caja musical y no dejo de observar los pliegues de un vestido rojo que se expanden como una enorme sombrilla.

La sombra extraña cubre por completo los tejados, las fachadas, las copas de los árboles y los ladrillos encajados en el suelo.

Elevo mi rostro hacia el cielo, ahora rojo. Siento que estoy en el centro de un huracán y que mis ropas no son suficientes para contener el cosquilleo que va de un lado a otro.

El frenético canto de los tornillos se hace cada vez más suave y así, sin más, el rostro de una niña me mira de frente. Un inocente rostro que me cubre pies a cabeza. Deslizo mis palmas extendidas sobre las tuestas y enormes mejillas, y mientras recorro las suaves hendiduras que visten el gesto de la niña, me topo con una masa viscosa que envuelve mi mano.

Hundo mis dedos en uno de los ojos.

Una puerta.

Oscuridad.

Acerco mi cabeza. La mitad de mi cuerpo dentro de su ojo. No puedo respirar. Estridulaciones, zumbidos, *el vuelo del moscardón* invaden mi rostro, se entrometen en mis oídos; avanzan entre las fosas de mi nariz, se trepan de los delgados y húmedos bellos que tiran de mi piel. Mis párpados se aprietan, mis pestañas se enroscan, mi nariz se eleva formando estalagmitas aplastadas; mi boca encarcacolada intenta huir con desespero, pero vuelve al mismo punto, una y otra vez, una y otra vez. Me siento como un insecto más retumbando al interior de la caja musical. Algo agarra mis piernas, ¿me va a hundir o me va a sacar? Diminutos insectos estallan hacia el exterior.

Mis pies aterrizan sobre los ladrillos.

Sacudo mi esfero mientras una mujer se inclina para tomar sus llaves que habían caído en el mismo charco. La niña que vi es solo un llavero que cuelga de las llaves de la mujer.

La mujer se levanta. Su rostro me observa como si estuviera buscando una palabra en mi boca. ¿por qué me mira así?

Cecilia: ¿Papá?



Producción

Como ustedes lo han notado, se ha tomado una perspectiva de la experiencia que no se distancia de la realidad, de un contexto, de las relaciones que se ejercen día a día con el entorno, del sentido que posee una obra por sí misma y, por lo tanto, de la apertura de interpretaciones y traducciones que se hacen de ella. La obra de arte parece acercarse cada vez más a los lugares que inundan la cotidianidad, aquellos que hacen parte de nosotros sea desde la tradición o los nuevos estremecimientos del acto de descubrir descubriéndonos a nosotros mismos. De ahí que nazca la pregunta por cómo elaborar, hacer, producir esos objetos arte que son intemporales y tienen una carga tan amplia de significado partiendo desde la cotidianidad. Hans Robert Jauss, (1921-1977) filósofo alemán, fue reconocido como una de las figuras clave en la estética de la recepción: propuesta filosófica que hace énfasis en la figura del lector o receptor de la obra de arte. Jauss propone tres momentos para analizar la experiencia estética, *Poiesis*, *Aisthesis* y *Catharsis*. Estos tres momentos se van a comprender dentro de una simultaneidad en el proceso de la producción.

Pensar en la producción en el campo del arte requiere de escarbar en varios planos. En primera medida, producción viene del latín *productio*, *productionis* que hace referencia a prolongar, alargar. Llevado al verbo, producir *producere* hace alusión a llevar algo hacia adelante y, en sentido figurado, hacer, crecer, criar. Por lo tanto, después del proceso de producción "sale a luz" un producto determinado. Estos productos en el campo del arte se pueden evidenciar desde diferentes planos y corrientes. La pintura, escultura, poesía, teatro, con el paso del tiempo han obtenido una catalogación que enmarca el modo de producir y el pensamiento de las sociedades en las cuales se han originado. Por ejemplo, las vanguardias del siglo XX

con rupturas de cánones establecidos desde una tradición, las nuevas alternativas y perspectivas del arte, se encajaban en una línea de pensamiento productiva. Desde luego, a partir de esos productos y con una revisión histórica se pueden situar las producciones en un espacio-tiempo real y generar las lecturas de un tiempo pasado en relación con el presente inmediato. No obstante, el arte no se queda en ese plano únicamente. Como se exponía anteriormente con Gadamer, la obra de arte tiene una intención comunicativa por sí misma. Pero ¿cómo producir un objeto arte? ¿tiene un objetivo concreto determinada producción? La producción en el arte no es un tema culminado, es decir, que no ha logrado cerrar su lugar de análisis y creación, pues, a medida que avanza el tiempo las dinámicas que encierran la cultura se transforman; el pensamiento y la manera de interpretar el mundo se modifica, se pueden retomar algunas estructuras de la tradición y releerlas en un contexto actual o a la inversa, para generar otras interacciones con el entorno y la historia.

La producción en el arte se ha desarrollado desde la existencia misma de la humanidad. Las personas han producido el mundo en el que viven: desde objetos para su uso diario, que tienen una utilidad específica en un contexto social hasta la producción poética, que usa los elementos de esa realidad y los traduce, desde su subjetividad, en metáforas, por tanto, va más allá de lo que ve, replantea la realidad. Para que se dé el acto de la producción debe haber un alguien que lo ejecute, el productor, que ha tenido un tránsito histórico desde su nominación: poeta⁵ en la antigua Grecia, genio⁶ en la ilustración. El productor de arte es quien se encarga de elaborar "pequeños mundos" con lógicas propias y se detiene solo por su voluntad y deseo. Podemos retomar a Dewey con una ejemplificación:

"el proceso del arte en la producción se relaciona orgánicamente con lo estético en la percepción, así como Dios en la creación revisó su obra y la encontró buena. Hasta que el artista queda satisfecho en la percepción, de lo que ha realizado, continúa modelan-

do y remodelando" (Dewey, 2008).

De este modo vamos introduciendo que el productor es un constante receptor de la realidad. La recepción tiene unas implicaciones de orden comunicativo y sensible. El productor es un contemplador activo que hace uso de su memoria, de su razón, de su emoción para comprender y reflexionar aspectos de la vida misma. El productor desarrolla entonces, una conexión con el objeto que produce, de tal modo que, es él quien se encarga de "culminar" el producto. Esto no quiere decir, que dicho objeto arte esté terminado, pues como lo mencionaba Gadamer, la obra es abierta y multívoca, tiene un gran rango de interpretación. Pero ¿cómo el productor crea la obra sin limitar la interpretación?, ¿cómo se genera la balanza entre quien produce el objeto arte y quien lo percibe e interpreta?

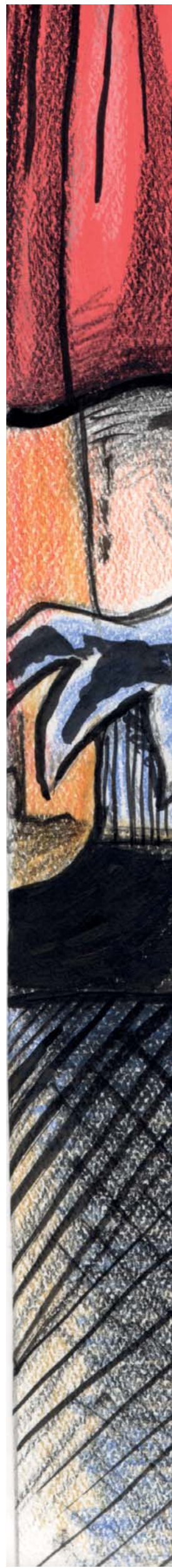
Como este productor de arte es un sujeto humano, sensible y razonable, está lleno de características mundanas, de peripecias cotidianas enmarcadas en un contexto real. No obstante, hay una característica que determina su hacer, su producir, su conciencia productiva. Entiéndase esta, como la equivalencia entre su ser sensible y su ser crítico. Se plantea entonces el diálogo entre diferencias y similitudes de posturas que abordan el tema de la conciencia. Para Dewey, la conciencia se basa en las relaciones que se ejercen con la naturaleza, con el entorno. Son estas relaciones las que permiten abordar la producción porque requiere de una regulación que se da por la conciencia:

La característica contribución del hombre es la conciencia de las relaciones descubiertas en la naturaleza. A través de la conciencia, convierte las relaciones causa y efecto, que se encuentran en la naturaleza, en relaciones de medio y consecuencia. Más bien, la conciencia misma es el medio de transformación." (Dewey, 2008)

Esta conciencia impulsa a la creación de nuevos vínculos entre aspectos que rodean a la "criatura viviente". Esta conciencia posee la facultad de recordar aspectos del pasado que pasan por una

⁵ Cada una de estas nominaciones responde a una época determinada y una manera de razonar frente al campo de la producción. Por ejemplo, la relación de diferencia entre Platón y Aristóteles, para Platón "los buenos poetas no recitan sus bellos poemas gracias a una *techne* o arte, sino por estar inspirados por un dios y por estar poseídos por él". Pero, Aristóteles, radica en el modelo de la *poiesis*, es decir la producción de una obra a partir de una *techne* (técnica) aprendidas de un maestro, el poeta.

⁶ Kant concibe al genio como aquel que posee una imaginación productiva, es decir, conocer a partir de ideas estéticas, "ideas representadas por la imaginación o intuiciones a las que no les corresponde ningún pensamiento acabado, ningún concepto".





fase de reconstrucción hasta la de apreciación en una mirada del presente. Por lo tanto, este sujeto, crítico y sensible, crea un objeto-arte con herramientas tomadas de la realidad a las cuales les da determinado tratamiento: transforma, reelabora, manipula, para, finalmente, efectuar el encuentro que genera la situación estética con el receptor, es decir, el encuentro simultáneo entre los "agentes" del convivio (encuentro) con la obra, productor y receptor.

La postura de Hans Robert Jauss permite ampliar este encuentro porque propone tres lugares desde los cuales se puede comprender la experiencia estética: *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis*⁷ definidos desde tres tipos de conciencia: productiva, receptiva y comunicativa. La conciencia productiva *poiesis*, se sustenta desde el acto del hacer, producir, crear, pero, en este proceso de producción debe haber una transformación de la materia al objeto poético; la conciencia receptiva *aisthesis*, refiere al encuentro entre el objeto arte y el receptor, donde este último, por medio de la contemplación activa, es decir, "capacidad de goce", y haciendo uso de sus sentidos y emocionalidades vive la experiencia estética; y la conciencia comunicativa *catharsis*, donde existe un acto dialógico que surge del objeto arte en relación con el receptor, este intenta comprender el valor del objeto desde su experiencia. Logra enunciarse desde un lugar específico.

Existe, por tanto, un cruce entre las conciencias que propone Jauss, pues, el productor antes de serlo, como tal, es un receptor que está apreciando objetos desde su ser sensible y crítico. Está en la búsqueda de lenguajes, es decir, de formas de comunicar y expresar a partir de diferentes fuentes del conocimiento y de la experiencia misma, que refiere a la incorporación de sentido, a la creación de su propia experiencia; se mantiene en estado de alerta por medio de la contemplación activa; luego, produce con los elementos recogidos, pero esta producción es vital en el sentido que le da un lugar desde el cual enunciarse, de comunicar una perspectiva del mundo que se entrelaza desde sí mismo en relación con un otro. Y es este, primero receptor, luego productor, quien proporciona el objeto arte que permitirá el encuentro con receptores que se enuncian desde la acción reflexiva.

"El hombre labra, graba, canta, baila, gesticula, modela, dibuja y pinta. El hacer o elaborar es artístico, cuando el resultado

percibido es de tal manera que sus cualidades como percibidas han controlado la producción. El acto de producir dirigido por el intento de producir algo que se goza en la experiencia inmediata de la percepción, posee cualidades que no tiene la actividad espontánea y sin control. El artista encarna en sí mismo, mientras trabaja, la actitud del que percibe" (Dewey, 2008). Aquel productor goza de la experiencia de crear. No abandona el ejercicio de la percepción de las relaciones con su entorno y con los detalles obtenidos de él, pero no solo es la relación que entre

"La producción en el arte se ha desarrollado desde la existencia misma de la humanidad. Las personas han producido el mundo en el que viven: desde objetos para su uso diario, que tienen una utilidad específica en un contexto social hasta la producción poética."

ellos puede haber sino también su conjunto como terminación donde actúan la imaginación y la observación como fuentes constantes en el proceso de producción. El encuentro entre el receptor externo, el productor y la obra, genera situaciones estéticas de sentido mutuo, ya que cada uno está exponiendo parte de sí y se está complementado con el otro. Es la apuesta de la producción del arte en la actualidad, basado en la necesidad comunicativa que requiere el contexto y sus agentes.

Ahora bien, después de comprender, en alguna medida, quien produce el objeto arte, se puede problematizar sobre qué se produce, desde qué lugar se enuncia. Jorge Dubatti, en *Teatro sabe*⁸, reúne once ensayos de teatro comparado entre los cuales se destaca el realizado por Mauricio Kartun⁹ donde expone su experiencia frente a la creación y producción e incluso, la creación de una poética propia:

"el fenómeno de la descomposición - nos señaló Kartun en una entrevista- (dice Dubatti). No se puede construir con lo compuesto. Lo que está compuesto, lo

que tiene un valor utilitario, pertenece al campo de lo profano, a la producción de lo cotidiano, y es muy difícil darle el carácter sagrado de lo poético, pasarlo para el otro campo. Lo único que puede ser pasado al otro campo es aquello que puede ser descompuesto. Descompuesto es dividido en sus partes, para tomar la parte que nos sirve. Porque si no, hay que tomar la totalidad. En la medida en que uno descompone un elemento, toma de ese elemento alguna de sus partes y por lo tanto puede producir el fenómeno poético" (Dubatti, 2005)

Esto es tan solo un ejemplo de cómo un autor creador-productor va encontrando su propia conciencia productiva. Kartun expone, "creo que la estética es el lugar donde de manera más obscena exhibimos los creadores los signos de nuestra identidad." En alguna medida, la producción del objeto arte permite, como bien lo nombraba Jauss, encontrarse en el mundo como en casa para obtener un saber. Cada productor busca las formas y los rituales para desencadenar su lugar de enunciación desde el objeto arte. Y más concretamente, Dewey, convoca el valor del arte, su significación y relación desde la vida misma porque es un acto que pasa por las vertientes de la existencia misma:

"la existencia del arte es la prueba concreta de lo que se ha afirmado abstractamente. Es la prueba de que el hombre usa los materiales y energías de la naturaleza con la intención de ensanchar su propia vida, y que lo hace de acuerdo con la estructura de su organismo, cerebro, órganos de los sentimientos y sistema muscular. El arte es la prueba viviente y concreta de que el hombre es capaz de restaurar conscientemente, en el plano de la significación, la unión de los sentidos, necesidades, impulsos y acciones características de la criatura viviente. La intervención de la conciencia añade regulación. Poder de selección y redistribución. Así el hombre produce infinitas variaciones en el arte. Pero su intervención también conduce a veces a la idea del arte como una idea consciente: la más grande conquista intelectual en la historia de la humanidad" (Dewey, 2008).

Ahora bien, es momento de pensar en la producción de un objeto arte, situado en un lugar cotidiano de Bogotá en donde se problematice, por un lado, la poética propia de las investigadoras y por el otro, la praxis estética y comunicativa con los receptores, que en este caso serán los habitantes del lugar.

⁷ Jauss, Hans Robert (2002) *Pequeña Apología de la experiencia Estética*. Barcelona: Editorial Paidós S. A.

⁸ Cap. 6 Mauricio Kartun: *Poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros*. Dubatti, Jorge (2005) *El teatro sabe*. Buenos Aires. Editorial Atuel.

⁹ Dramaturgo y director de teatro argentino. El fragmento hace alusión a su obra de teatro *El partener*.



Espacio cotidiano

Con este apartado se da inicio al siguiente tramo conceptual referente a los espacios y su relación con la experiencia humana. Para iniciar, el espacio se puede comprender desde varias interpretaciones que amplían la posibilidad creativa: el espacio cotidiano, entendido como los lugares físicos que se ocupan en la vida diaria; el espacio geográfico que contiene la representación de un espacio real a escala; el espacio cognitivo, haciendo alusión a la percepción espacial en relación con las funciones cognitivas y metacognitivas. En alguna medida, el espacio es aquello que *nos* rodea y está presente en cada una de las experiencias del diario vivir. ¿Solo en la medida en que interactuamos con el espacio podría afirmarse que éste existe? ¿Dónde empieza el espacio? ¿Cómo se complementan los espacios nombrados anteriormente? ¿Cuál es la relación entre la producción literaria y el espacio físico? Desde *Relatos del espacio*¹⁰, Michel De Certeau propone dos formas de organizar el espacio, mapas y recorridos. El mapa hace la descripción de un lugar a partir de los elementos visibles (puertas, ventanas, habitaciones); y, el recorrido, plantea el movimiento como posibilitador de la narración (doble a la derecha, gire a la izquierda). Estas dos perspectivas abordan el espacio físico y, en paralelo, abre la posibilidad de observar y comprender

la ciudad como el contenedor de vidas que se relacionan entre sí y mantienen un vínculo constante con el espacio habitado.

De Certeau, desarrolla dos conceptos base para comprender lo cotidiano: lugar, definido como “el orden según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia, que implica por lo tanto una indicación de estabilidad” (De Certeau, 2000). y, espacio como “un entrecruzamiento de movi­lidades, un lugar practicado”. Por lo tanto, relaciona dos formas de organizar el espacio, una estática y otra móvil. Por un lado, los mapas se configuran a partir de imágenes físicas, y el lugar se plantea como un rol instantáneo de estabilidad, mientras que el recorrido acude al movimiento para narrar el espacio, y el espacio se plantea como el cruce de movimientos. Tanto el mapa-lugar como el recorrido-espacio se mantienen en una relación recíproca constante, sin uno no puede existir el otro.

En el espacio cotidiano quedan algunos residuos que dan cuenta de las relaciones entre los transeúntes y su entorno. Walter Benjamín, comprende el residuo como una huella que “guarda, o al menos promete guardar, una historia, entendiendo “historia” tanto en el sentido histórico-temporal como en el sentido de la “narración”. Para comprender la huella indica dos maneras de

relacionarse con la historia, por un lado, las imágenes del recuerdo y por otra, las imágenes de la memoria. Estas son denominadas: *las huellas intencionales y las no intencionales*¹¹. En primera medida, las huellas intencionales “son configuraciones deliberadas que se prestan a ser conocidas, reproducidas y difundidas, puesto que llevan directamente a una historia concreta, descifrable y fácilmente transportable. A este tipo de huellas pertenecen los monumentos característicos de la ciudad que se encuentran reproducidos de manera aislada en incontables fotografías, postales y objetos de souvenir”. (Rabe, 2011).

Por otra parte, las huellas no intencionales son “una aparición que centellea, que promete y a la vez oculta. No se deja reproducir de manera aislada, puesto que abre un espacio no delimitado, en gran parte desconocido”. (Rabe, 2011)

Estas huellas se podrían relacionar con aquellas que deben ser atrapadas en el instante preciso, la huella fugaz.

“[Esta] huella no sólo despierta la atención y hace reparar en detalles o aspectos que antes no se habían visto, sino que lleva también a tejer historias a partir de esos detalles, ir en busca de descubrimientos, encontrar y producir conexiones inusuales. (Rabe, 2011).

Estos tipos de huellas posibilitan el relato desde diferentes perspectivas, las huellas intencionales permiten leer el espacio desde los elementos que se han conservado, conocer aspectos simbólicos y tradicionales de un lugar; las huellas no intencionales, no tienen la intención

que ejerció en el espacio exterior; y, el espacio exterior, las formas ya dadas por la naturaleza.

Gastón Bachelard, (1884-1954) fue un filósofo, poeta, físico, que desarrolló una serie de poéticas con base en la corriente fenomenológica, es decir, que hay un enfoque específico en el estudio de determinado fenómeno del ser y de



ESPACIO INTERIOR

Lectores, retomando la huella fugaz como aquella que detona unas conexiones creativas, imaginativas y productivas en el observador, y al observador, como un flaneur atento al detalle y, por tanto, con una forma particular de ver el mundo que lo rodea, tomaremos en cuenta el espacio interior del flaneur, el caminante, el transeúnte. Para empezar a situar el espacio interior se toma como punto de partida la interacción con el entorno que propone Dewey refiriéndose a aquello con lo cual se establece relaciones emocionales, racionales, físicas, que son fundamentales para comprender la transformación que se adquiere de sí mismo en la manera de percibir el mundo. Como

lo comenta Péric, vivimos en trozos de espacios y notamos que la mayoría de nuestras experiencias, por no decir todas, están situadas en un determinado espacio físico o temporal. El espacio es, por tanto, una de las características que, como un contenedor, permite la experiencia estética. No obstante, también se podría hablar de un espacio interior y uno exterior, siendo el primero, el espacio en el que la persona, desde su subjetividad organiza las interacciones

¹⁰ De Certeau, Michel. (2000) *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana. Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente. México D.F. México.

¹¹ Rabe, Ana María. *Huellas de la ciudad*. Reflexiones sobre la relación entre ciudad, monumento y fotografía a partir de Walter Benjamin. *Arbor*, [S.L.], v. 187, n. 747, p. 143-168, feb. 2011. ISSN 1988-303X. Disponible en: < <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1289/1298> >.



la consciencia. En su libro *La poética del espacio*¹², se instaura como punto de partida la imagen poética desde dos categorías retomadas del filósofo y psiquiatra Eugene Minkowsky: repercusión y resonancia.

"Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio del ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión" (Bachelard, 2012).

Esta duplicidad es aquella que permite instaurar la creación misma de una imagen poética, pues a medida que la resonancia se instala en el entorno habitado, en lo que rodea a los habitantes de un lugar, repercute en su ser invitando a profundizar en sí mismo. Una imagen poética es aquella que posee un ser propio, que no está condicionada por el pasado del poeta, sino que tiene una resonancia en sí misma. "Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad". (Bachelard, 2012) El origen de la imagen poética surge de la subjetividad del ser, del encuentro consigo mismo, podría decirse que se da desde la influencia de la resonancia y la repercusión nombrada anteriormente; de hecho, la producción estética tiene gran similitud con la creación de una imagen poética desde este punto de vista. Estas imágenes no están sometidas al pasado, incluso, viven en una constante renovación subjetiva, es decir que la imagen poética, como bien lo dice Bachelard, plantea el problema de la creatividad. En el capítulo *La casa. Del sótano a la guardilla. El*

de ser vistas, están en el lugar como pistas que el observador debe encontrar y, las huellas fugaces son aquellos detalles de esencia efímera, que cruzan por el lugar y por la mente del observador que es quien genera conexiones, quien imagina, crea y produce. De esta manera el espacio puede brindar elementos que configuran la percepción que se obtiene de los lugares y las relaciones que emergen de allí.

Las huellas relatan recorridos y distancias que pueden ser comprendidas por un observador que se fije en el detalle.

En relación con lo anterior, en el Capítulo VII, *Andares de la ciudad*, De Certeau también plantea *Hablar de los pasos perdidos*, donde ubica al caminante que transcribe sus huellas en un mapa y las trayectorias que realiza, "los procesos del caminante pueden registrarse en mapas urbanos para transcribir sus huellas (aquí

sentido de la choza, capítulo base para comprender la metáfora del espacio interior nombrado al inicio del apartado, Bachelard hace alusión a la casa como espacio para la intimidad. Este es un espacio en el que quien imagina, quien crea ensoñaciones, se siente protegido, es un lugar que resguarda. La ensoñación en Bachelard tiene una profundidad mediada por el hombre ya que tiene su propia valorización, es un "ser" por sí mismo que recrea la realidad por medio de la imaginación. La imaginación aumenta los valores de la realidad. En este capítulo se encuentra otra similitud con los citados Dewey y Gadamer por-

que Bachelard propone un proceso de integración de pensamientos, recuerdos y sueños, metáforas de la realidad, de una persona por medio de la ensoñación.

La casa, es decir el espacio interior, también es el espacio en el que la memoria sale a flote, la memoria de una persona que se siente en paz para pensar; la memoria que está ligada no con el tiempo dice Bachelard, porque le es insuficiente para rememorar o más que eso porque el tiempo se pierde en un recuerdo, no recordamos la duración de un recuerdo sino el espacio porque nos permite encontrar esos bellos fósiles de duración .

"En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad

del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere "suspender" el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso." (Bachelard, 2012).

pesadas, allá ligeras) y sus trayectorias (pasan por aquí pero no por allá)" (De Certeau, 2000). Aquí, De Certeau, incluye una característica muy interesante al caminante donde (De Certeau, 2000). "el andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación". Darle una enunciación al caminante (peatonal) desde el espacio, permite comprender el sistema espacial por el cual este determina su lugar en el mundo.

Se encuentra, entonces, la relación de esas imágenes fijas en un recuerdo mediado por el espacio y no por el tiempo, la permanencia de un recuerdo dada por el espacio, el espacio como contenedor del tiempo; y si se acude a la memoria, llegan sin duda, recuerdos de la infancia. La casa en su complejidad e intimidad conserva esos recuerdos. ¿Cómo aquella intimidad tan propia de un sujeto y su casa podría llegar a compartirse, a generar una relación con otro que no sea él? No obstante, Bachelard menciona, "los valores de intimidad son tan absorbentes que el lector no lee ya nuestro cuarto: vuelve a ver el suyo". Lo anterior se relaciona, curiosamente, con aquello que nombraba Gadamer, como si la obra le dijera algo a uno de sí mismo, como si el cuarto íntimo de quien produce pudiera dialogar con el cuarto íntimo de quien recepciona. Cómo pensar entonces las casas de las personas que producen imágenes poéticas, las casas de los productores de obras de arte, la casa de los caminantes de una ciudad, la casa de los flaneur. Resulta que la casa es en sí misma es "un cuerpo de imágenes" que Bachelard observa desde una perspectiva vertical, por lo tanto, existen dos lugares a considerar: la buhardilla y el sótano. En la buhardilla, dice Bachelard, los pensamientos son claros, existe la protección del techo; en el sótano, se encuentra el lado oscuro de la casa, los poderes subterráneos, la profundidad del pensamiento.

La casa que sitúa Bachelard es una casa con unas características espaciales muy distintas a las que se conciben en este contexto, pues se encuentran casas que carece de guardilla y de sótano, una casa que no es casa, pero en la que se habita en la cotidianidad como lo es un apartamento pensado en la horizontalidad, ¿Cómo pensar esta construcción simbólica en nuestro contexto? Se logra comprender la idea metafórica de la casa como primer lugar de construir la intimidad. Surge de ahí la pregunta por los otros rincones en los que nos ubicamos para apreciar esta intimidad y continuar con la ensoñación. El espacio íntimo parte de la subjetividad y ayuda a comprender el lugar desde el cual se construyen imágenes poéticas, la relación con la memoria y las ensoñaciones.

¹² Bachelard, Gastón. (2012) *La poética del espacio*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México.





RELACIONES ENTRE ESPACIOS

Se observa el espacio cotidiano. Se tocan las paredes, se cruzan las calles, se reconocen lugares por su arquitectura o huella no intencional. Se diría que, en el espacio cotidiano, lugar de tránsito y quietud, se encuentran cientos de personas que contienen un espacio interior, su casa propia construida para la imaginación, ensoñación, pensamientos y recuerdos. Entonces, se obtienen dos espacialidades, una externa y una interna que viven en una constante correlación; una que empieza a ser parte de la colectividad de la ciudad y la otra que se construye desde la subjetividad para cumplir el mismo rol. Estas dos formas de concebir el espacio son elementos que, efectivamente, dan visos sobre la creación-producción en el arte y a su vez, cuestiona cómo el arte puede producir conocimiento. Por lo tanto, este apartado busca la relación entre el espacio cotidiano y el espacio interior finalizando con inquietudes y cuestionamientos acerca de la cognición creativa del sujeto-creador.

La humanidad ha buscado a lo largo del tiempo los medios de ubicarse y darle sentido al lugar del cual procede por medio de representaciones gráficas desde su percepción del mundo. Como es sabido, plasmar el espacio requería de recorrerlo y dibujar las trazas de orientación. Pues, desde un inicio, las personas se relacionaban con el espacio exterior a partir de su interacción con él. Se tienen múltiples modos de recolección de la información del

exterior. La literatura es un gran ejemplo. De hecho, se cree que la literatura fue la base de varios exploradores para encaminar sus búsquedas. Posteriormente, la geografía se consolidó como la ciencia encargada de representar gráficamente el planeta tierra. No obstante, desde el año 1960 con la postura del urbanista estadounidense Kevin Lynch, se empezó a generar otra corriente en la misma línea, la Geografía de la percepción.

La geografía de la percepción tiene como objeto de estudio el espacio percibido o subjetivo. En el artículo Un análisis necesario: epistemología de la geografía de la percepción, José Luis Vara, problematiza la existencia de dos tipos de espacio: el espacio objetivo como realidad extramental y el espacio subjetivo o vivido. El espacio objetivo es aquel que usan los cartógrafos y planificadores y el espacio subjetivo hace alusión a aquellos que habitan el espacio. Sin embargo, plantea superar esta división concluyendo que todo espacio es percibido desde la realidad subjetiva y en efecto, se estudia a partir de sus percepciones tanto del cartógrafo como del "usuario" habitante del espacio. Aunque este método surge para la planificación urbana desde el campo geográfico puede ser un punto de partida para concebir la relación perceptiva de un caminante en la ciudad. Pero ¿cómo se percibe el espacio? ¿a través de los pensamientos que genera en el sujeto? o ¿a partir de las imágenes se conservan del espacio vivido? ¿se podría distinguir una percepción acertada y una errónea del espacio? Continuando con los puntos de vista desde la geografía se encuentra a Yi Fu Tuan, que postula una idea poco convencional referida al espacio, la Geografía Romántica¹³. Percibir el espacio requiere romper los límites que incluso en él observamos. Dice que "el romanticismo se inclina hacia los extremos en el sentir, el imaginar y el pensar" y, por lo tanto, esta es una geografía que invita a volver a los impulsos románticos.

"Se denomina geografía romántica porque define los límites del quehacer cotidiano. Bajo estos conjuntos binarios subyace una geografía romántica por las siguientes razones: se centran en los extremos en vez de en el rango medio; afectan a nuestros sentimientos y juicios hacia los objetos y personas que nos encontramos en nuestra vida cotidiana, pero también -y más relevante aún para una geografía romántica- a la conceptualización y la experiencia de grandes y desafiantes

entornos como el planeta Tierra con sus subdivisiones naturales de montaña, océano, selva tropical, desierto, meseta, hielo, y sus equivalentes humanos en desafío -la ciudad" (Tuan, 2015).

Se vive en un espacio que delimita geográficamente nuestra existencia. Allí, se encuentran lugares, dice Tuan, que se cargan de significados, sentimientos y emociones. De ahí que cada lugar sea único. Estos lugares no son necesariamente tangibles, por eso se logran crear esos vínculos espaciales de percepción. De una manera poética, Tuan presenta metáforas que dibujan la percepción espacial del que la habita un espacio cotidiano. Comprende, por ejemplo, como la luz es un factor fundamental para que se observen los lugares, somos animales visuales y no se podría observar con claridad en las tinieblas. De ahí que en las ciudades de la antigüedad la ciudad se creara según la organización de las estrellas.

La geografía romántica además de establecer una ruta de observación y carga simbólica espacial amplía la casa interior propuesta con Bachelard. Esta

"Se diría que, en el espacio cotidiano, lugar de tránsito y quietud, se encuentran cientos de personas que contienen un espacio interior, su casa propia construida para la imaginación, ensoñación, pensamientos y recuerdos."

¹³ Yi-Fu Tuan. (2015) *Geografía romántica*. En busca del paisaje sublime. Editorial Biblioteca nueva. España.

Para quien camina en la ciudad...

En el Renacimiento, con base en el tratado de Vitruvio, se nombran los requisitos que debe cumplir una ciudad ideal: "Firmitas, utilitas, venustas: estabilidad, utilidad y belleza". En este periodo se hacen pocas construcciones, más bien se busca la conclusión de lo ya empezado. Este es el caso de la plaza del Campidoglio en Roma, cuyo diseño de intervención fue elaborado por Miguel Ángel, quien aportó una rampa que tenía la función de articular la ciudad y la plaza, así como hacer de "puerta de entrada" de la misma.

En el Barroco se concretan los estados nación. Esto trae como consecuencia un crecimiento abrupto de las ciudades sin ningún tipo de orden. Aquí la plaza ya no simboliza un espacio cívico o en el que el ciudadano se represente a sí mismo, sino que, por el contrario, es un espacio que refleja el poder del estado y las contradicciones de la época a través de construcciones monumentales. "La plaza ya no está regida por un principio simbólico, sino por uno representativo: la plaza pública es el objetivo del esfuerzo por convertir la ciudad en una obra de arte que, es a su vez, la expresión de poder".



casa interior pasa de la verticalidad a la horizontalidad. En el capítulo, *Cuerpo, casa y espacio*, Tuan, reconfigura la casa tomando como base la casa de mediados del siglo XX.

"...en la parte delantera de la casa se halla la sala de estar. Sus ventanas, una a cada lado de la puerta, son «ojos» que vigilan el césped de enfrente y más allá. La sala de estar es el espacio social. Es donde uno se entretiene. Por la noche, baja las persianas (cerrando los ojos) y se retira a la parte trasera de la casa, que se compone del dormitorio, el baño y la cocina, dependencias que atienden sus necesidades biológicas" (Tuan, 2015).

Con lo anterior, notamos la transformación del espacio interior de quien percibe. Recordemos que la casa hace alusión a la metáfora del espacio interior, nuestro espacio subjetivo. Así como los lugares se transforman, nuestras percepciones se modifican. En esta búsqueda de comprensión de la percepción, aparece otro elemento que amplía el punto de vista, es nuestro propio cuerpo. Tuan, en *El cuerpo humano*, señala como el cuerpo está constituido bajo una jerarquía. Se sabe que cada una de sus partes se complementan entre sí y tienen funciones diferentes para que el organismo funcione con normalidad, pero, así mismo, el cuerpo interviene en los valores de la recepción que se tienen frente al mundo. La cabeza puede conservar la razón y el alma y los pies están anclados a la tierra.

Tuan, usa dimensiones espaciales, temporales e históricas para generar una línea de pensamiento que clarifique cómo nos relacionamos con el mundo. En ese sentido, se percibe el entorno visualizando los objetos, las personas, los lugares desde distintos ángulos y se reconocen independientemente la perspectiva desde la que se observa, pues para observar hacia afuera nos miramos a nosotros mismos. Desde el campo de la percepción espacial como rama de las funciones cognitivas se señalan dos procesos en los que se especifican estas percepciones: los procesos exteroceptivos que son aquellos que construyen representaciones sobre el

espacio a través de los sentidos (el entorno que nos rodea) y, los procesos interoceptivos que generan representaciones sobre nuestro cuerpo, como la posición o la orientación (nuestra postura y lo relativo a nuestro cuerpo).

Ahora bien, el conocimiento surge de la relación constante entre el sujeto y el exterior. El conocimiento, entendido como:

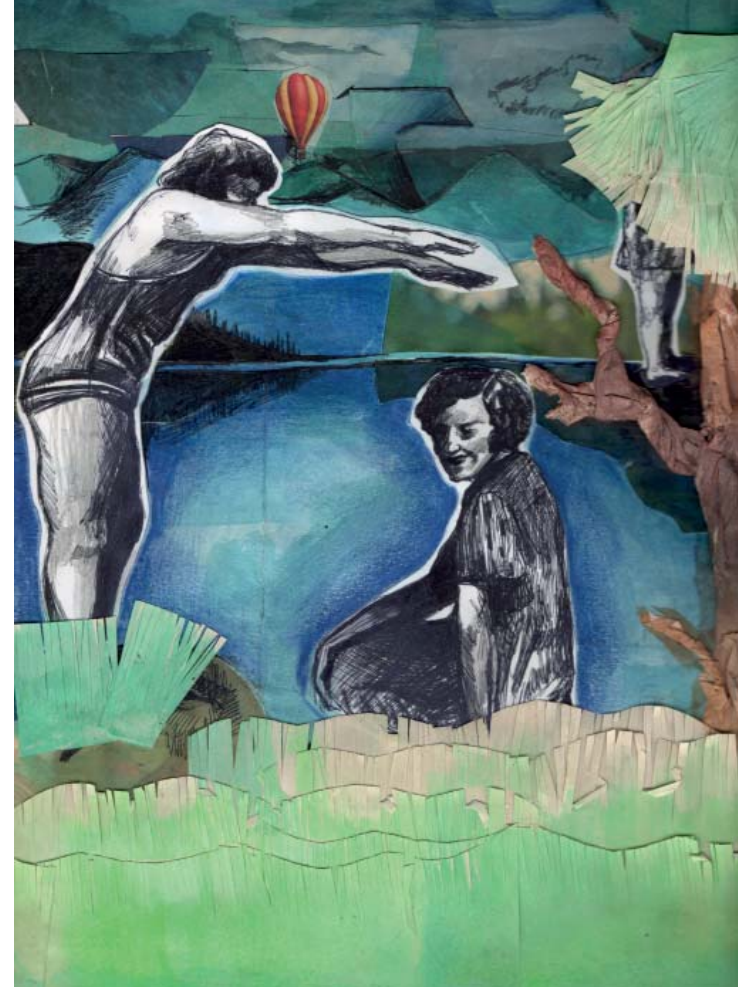
"el conjunto de representaciones de la realidad que tiene un sujeto, almacenadas en la memoria a través de diferentes sistemas, códigos o formatos de representación y es adquirido, manipulado y utilizado para diferentes fines por el entero sistema cognitivo que incluye, además del subsistema de la memoria, otros subsistemas que procesan, transforman, combinan y construyen esas representaciones del conocimiento" (Osés & Jaramillo, 2008).

Se observan tres puntos para tomar en consideración. El punto de partida para construir el mapa es la realidad externa, paisaje, entorno, los otros. El punto intermedio es el sujeto, quién percibe a través de sus sentidos dicha realidad para, posteriormente, llevarla al tercer punto; la mente, que toma los materiales extraídos de la realidad para construir un pequeño teatro, escenas alegres, dolorosas, coloridas. Una obra interna que se realiza a partir de los subsistemas cognitivos de atención, memoria y recuperación. Es a través de esta representación interna que la vida se integra a las experiencias del sujeto. Para ampliar esta línea conceptual, en el artículo titulado

"Se vive en un espacio que delimita geográficamente nuestra existencia. Allí, se encuentran lugares, dice Tuan, que se cargan de significados, sentimientos y emociones."

Metacognición: un camino para aprender a aprender, Osés y Jaramillo proponen tres formas de conocimiento, que implica tres procesos distintos, el conocimiento representacional o subjetivo hace referencia a las representaciones internas elaboradas por los sujetos. El conocimiento disciplinar o científico, que puede definirse como el conjunto de representaciones que existen dentro de un campo amplio de la realidad, ejemplo: la medicina, y el conocimiento construido que, como su nombre lo indica, hace referencia a las representaciones que la sociedad construye de forma colectiva.

Refiriéndose a la metacognición como el: "conocimiento que uno tiene acerca de los propios procesos y productos cognitivos o cualquier otro asunto



relacionado con ellos, por ejemplo, las propiedades de la información relevantes para el aprendizaje... supervisión activa y consecuente regulación y organización de estos procesos, en relación con los objetos o datos cognitivos sobre los que actúan, normalmente en aras de alguna meta u objetivo concreto" (Osés & Jaramillo, 2008).

Con ello se quiere decir que el mapa tiene una forma espiral, ya que la metacognición es el proceso que le permite al sujeto entender que ha sucedido en su interior, que ha pasado con la información que ingresa. El flujo entre la vida, el sujeto y el conocimiento es un ciclo de representaciones seguidas, la metacognición puede asemejarse al metateatro, un teatro dentro del teatro que intenta explicar cuál es la relación del sujeto con la realidad.

De este modo, lectores, existe un vínculo entre el espacio cotidiano y el espacio interior. Consiste en generar unas relaciones conscientes de cómo percibir el entorno que rodea nuestra cotidianidad.

Para quien camina en la ciudad...

A partir del siglo XIX se dan varios cambios significativos, el primero de ellos es que la plaza pierde su característica centralizadora, ya que se llevan a cabo modificaciones en el trazado de la ciudad que convierten muchas plazas en puntos de intersección de avenidas, dejando como huella espacial a los monumentos. Por otro lado, el lugar de encuentro o permanencia de los ciudadanos se desplaza hacia las calles, ya que se subdividen manzanas y su articulación por medio de las calles. En Iberoamérica, a partir de la investigación de la arquitecta Carolina Salazar, se puede trazar la materialización del concepto de ágora en América Latina, la idea de una plaza central llega en la época de la colonia, y fue denominada como: Plaza fundacional, entendida como el lugar de origen de cada una de las ciudades de fundación española. La plaza era trazada por el Agrimensor, (Antiguo topógrafo), este personaje era el encargado de ubicar un espacio vacío, delimitar las calles y los lotes que iban a ser repartidos entre los ciudadanos. Por otro lado, la plaza fundacional se constituye como el mayor símbolo de poder: religioso, que equivale a la presencia de la catedral, el poder administrativo, simbolizado en el palacio presidencial, (Salazar, 2015). En un principio la plaza se diseña como una explanada, (terreno plano), destinado a la compra y venta de productos. En el siglo XVIII pasa a ser un lugar de paseo para los burgueses, se instala una fuente. Terminada la época de la independencia la plaza se convierte en un lugar para exaltar los símbolos patrios: héroes y situaciones de la historia. Esto se realiza a través de monumentos. Las transformaciones en las plazas son muy similares en América Latina hasta el siglo XX. A partir de este momento se empieza a buscar una imagen de nación particular, las plazas de Lima, Bogotá y Santiago de Chile son tres ejemplos de cómo se modificaron sus plazas a través de concursos arquitectónicos, es decir, realizan una competencia democrática con dichos criterios, para encontrar diversas miradas en la aplicación de los diseños. Durante la constitución de los estados soberanos, la plaza se asume de acuerdo con su significado dentro de la comunidad particular que la habita, dándole así una función: política, comercial, cívica, según la actividad que más se desarrolle. Los municipios de Colombia empiezan a imitar el esquema de las plazas de Bogotá sin tener en cuenta el contexto sociocultural.





Transitar y conocer

«El contenido social originario de las historias de detectives», dice Walter Benjamin, «es la pérdida de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad». (Piglia, 2005)

El espacio cotidiano de una gran parte de los habitantes de un territorio es la ciudad. En la ciudad se encuentran personas con diferentes perspectivas del lugar que habitan: la persona que detesta la ciudad, la persona que no dejaría ni un solo instante su ciudad por comodidad, la persona que le da igual donde reside y, así como la ciudad resguarda diversidades subjetivas y colectivas, también se encuentran los caminantes, los viajeros, los observadores, los Flaneur aquellos que conocen a través de su andar. El *flaneur* es una figura construida desde la literatura que ahora transita por las ciudades contemporáneas. Errar, del latín *errare* significa andar, vagar, deambular sin rumbo. A principios del siglo XIX aparece la figura del flaneur, aquel que mediante su errancia redescubre la ciudad. Dicha figura "se caracteriza principalmente por un transitar despreocupado, por ser un observador sin objetivo concreto, que camina atraído por la multitud de imágenes que ofrece la ciudad" (Lesmes, 2011).

Benjamín, retoma la figura del flaneur en la literatura parisina como una posibilidad de conocimiento; reconoce en Víctor Hugo al primer autor que toma como tema literario la masa. De este modo se comprende que el primer objetivo de conocimiento para el *flaneur* fue la masa. La descripción de la multitud en Víctor Hugo carece, según Benjamín, de multiplicidad. La masa que transita por bulevares, plazas y calles de París es uniforme, un conjunto visto desde la distancia, carente de detalles, de diferencias.

La mirada de esta observación es como la de un pájaro, rápida, general. Si el objetivo de investigación del *flaneur* fue la masa, "Hugo no había logrado elaborar un método que captará su multiplicidad y, por el contrario, había quedado sujeto

a la contemplación de un conjunto completo, un todo" (Lesmes, 2011) Pero ¿cómo agudizar la mirada de alguien que transita por una ciudad?

Para ampliar la pregunta sobre el conocimiento del flaneur, Benjamín, toma la poesía de Baudelaire, en la cual es posible establecer otra forma de observación. El flaneur ya no tiene una vista de pájaro, sino que se entromete en la masa, es parte de ella, capta sus mínimos detalles. La mirada se ha transformado, ya no aspira a captar la totalidad, sino que intenta extraer los fragmentos que su percepción efímera le permite. "El paradigma de esta visión no era ya el panorama que ofrece una vista completa, sino que quedaba expuesto en la aspiración propia del daguerrotipo: la instantánea. Por instantáneas adquiere el flaneur su conocimiento." (Lesmes, 2011) Entonces, el conocimiento se genera a través de impresiones, entendidas estas como marcas o señales que deja una cosa sobre otra por la presión. Exactamente, podemos referirnos a las impresiones como huellas que se generan por la interacción efímera entre el *flaneur* y su entorno. Entonces ¿cómo puede el *flaneur* captar las impresiones, lo inmediato, lo que acontece y desaparece en el instante? ¿cuál es el conocimiento que se genera a partir de las instantáneas captadas por sus sentidos? ¿cuál es la huella de lo efímero y como puede capturarse?

Cómo se vio anteriormente, el *flaneur* transitó, entonces, por dos lugares de comprensión en la observación, lugares que, sin duda alguna, permiten problematizar el acto de conocer a partir del recorrido. En un inicio, captaba la masa como un todo, una generalidad, posteriormente, su observación se transforma para captar el detalle inmiscuido en la masa y, de este modo, obtener impresiones, como lo dijimos en el apartado inicial, de carácter genuino.

El 18 de octubre de 1974, George Perec, se sienta en la tabaquería de Saint Sulpice. Mira a través de los ventanales, fuma, saca una pequeña libreta. Intenta distinguir entre los elementos que son usualmente retratados y observados (huellas intencionales), y aquellos que son efímeros, pasajeros, casi imperceptibles (huellas no intencionales- fugaces). La premisa del observador consiste en fijarse en lo que pasa cuando no pasa nada, es decir, poner su atención en las acciones, gestos, imágenes, sonidos que transcurren en un lugar cotidiano, en un día cualquiera. Una mujer cruza, un hombre bebe café, un perro ladra, el cielo se cubre de nubes grises. Para observar de forma rigurosa el hombre acude al inventario, una lista o registro ordenado de los elementos que están dentro su visión. El inventario se compone de subdivisiones o sub-inventarios, trayectorias, colores, grados de motivación, etc. En este mirar-clasificar, Perec encuentra algo que llama su atención: la diferencia entre lo *previsible* y lo *aleatorio*. Lo *previsible* se refleja en, por ejemplo, los autobuses que son reconocibles y regulares, pues cortan el tiempo, dan ritmo al ruido de fondo, pasan por una razón. Lo *aleatorio* se presenta como un misterio, algo que no tiene una explicación evidente, una acción que parece no estar determinada, ¿lo que sucede en la cotidianidad parece tener explicación porque estamos inmersos en ello?





Plazas fundacionales de Bogotá

Las plazas fundacionales de Suba y Bosa hacen parte de los núcleos fundacionales de Bogotá, es decir, de aquellos lugares consolidados como centros históricos o como sectores de interés cultural de la capital, que entran en el marco de "sectores antiguos" según la Secretaría Distrital de Planeación en el programa de Patrimonio Construido donde especifica que "los Sectores Antiguos: Corresponden al Centro Tradicional de la ciudad que incluye el Centro Histórico de La Candelaria y a los Núcleos Fundacionales de los municipios anexados de: Usaquén, Suba, Engativá, Fontibón, Bosa y Usme". En ese sentido, estas plazas fundacionales contienen unas características diferentes a las plazas creadas en la época de la colonia.

Los núcleos fundacionales de Suba y Bosa fueron dos municipios circunvecinos de Bogotá, anteriormente Santa Fe, que, en el año 1954, bajo la presidencia de Gustavo Rojas Pinilla, se anexan junto a cuatro municipios más, Usme, Fontibón, Engativá, y Usaquén mediante la ordenanza número 7 del 15 de diciembre de 1954. En la investigación realizada por Sandra Janett Higuera Gómez, ganadora de la beca de investigación del programa distrital de estímulos 2012 del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural IDPC: *Guía de observación para la valoración histórica y cultural de los Núcleos Fundacionales de Bogotá*, expone algunos antecedentes que permiten hacer acercamientos frente a las dinámicas desarrolladas en estos municipios antes de la anexión. Debido al cambio de las grandes ciudades, surge un proyecto político de modernización para finales de 1930, en el cual se buscaba acelerar su crecimiento por medio de obras públicas, edificios e infraestructura,

"para esta época, se introdujo el concepto de ciudad jardín, cambiando la traza colonial por las villas suburbanas e iniciando un proceso de abandono del centro de la ciudad para trasladarse a los bordes, cambiando así la imagen de la ciudad e intensificando la actividad urbana, lo cual en conjunto

con otros factores, desencadenó una acelerada densificación en los siguientes años" (Higuera, 2012).

Esta transición busca establecer otros lugares en el que la ciudad se descentrifque y usar otros modos de acceso en sus márgenes. Sin embargo, debido a que no se planifica la anexión de los municipios a Bogotá, pero ésta sí ve la sobrepoblación que invade a la ciudad, el ordenamiento se ve fracturado. Por lo tanto, resolver la problemática por medio de la anexión no planificada, es decir, la apropiación de terreno rural para la construcción de edificaciones, pero no, como bien lo nombra Higuera, para suplir las características de servicios básicos, es el inicio de inconvenientes que va a presentar la ciudad ya consolidada.

A estos cambios se suman los conflictos desenfadados que se evidencian en la década de los cincuenta, además del 9 de abril de 1948. Se podría decir, entonces, que el conflicto ahondó, a parte de la ensangrentada guerra, para ese entonces, entre liberales y conservadores, también de manera material y de concepción de la realidad frente a las nuevas dinámicas que se desarrollarían después de la anexión.

Con la anexión de estos municipios a la ciudad, la distribución que se efectúa a nivel urbano maneja unas lógicas, antecedente de la figura económica que hoy rige a la ciudad. En las zonas del sur, se asientan progresivamente las viviendas obreras y hacia el norte y occidente, por la cercanía a las construcciones de agua potable y luz, se construyen casas de ingresos altos y medios (Higuera, 2012, pág. 31). Este período de transición de lo rural a lo urbano, el crecimiento de la ciudad y su

organización política y cultural implica modificar las formas de percibir la cotidianidad y de comprender rápidamente los ritmos de una ciudad.

BOSA

Bosa hizo parte del territorio muisca durante el periodo precolombino. Fue el segundo poblado más importante después de Bacatá. Según el "diccionario Chibcha o aborigen de Cundinamarca" su nombre significa "segundo día de la semana" o como está escrito en la puerta de su alcaldía "cercado que protege y guarda las mieses" y estuvo representado con el jeroglífico de una nariz con las fosas nasales abiertas.

El principal cacique que gobernó durante este periodo fue Techotiba, quién era la autoridad civil y religiosa. A partir de la investigación realizada por Sandra Gómez para la construcción de la "Guía para la valorización histórica y cultural de los núcleos fundacionales de Bogotá" se puede afirmar que la invasión española al territorio se dio en el año de 1539, fecha en la que llegaron tres españoles, Gonzalo Jiménez de Quesada, Nicolás de Federmán y Sebastián de Belalcázar, de los que se dice, llegaron con el objetivo de realizar un tratado de paz con las comunidades indígenas del territorio y más adelante se reunieron en una casa ubicada en la esquina noroccidental de la plaza central para disputar el futuro de Bosa. Finalmente, Quesada pacta darle 10 mil pesos en oro a Federmán a cambio de quedarse con el territorio.

Para quien camina en la ciudad...

En el Medioevo deben tenerse en cuenta varios hechos fundamentales respecto a la configuración de la plaza. En primera medida, la caída del imperio romano de occidente en el año 476 d. c. y, en consecuencia, la desintegración de las ciudades que genera el desplazamiento de sus habitantes hacia el campo; posteriormente, la invasión de árabes vikingos y húngaros; la rotación de cultivos y el comercio. Todas las anteriores permiten la conformación de ciudades puesto que modifican la estructura feudal y dan paso a las ciudades. Las plazas en este periodo no tuvieron un espacio particular e independiente como en los foros romanos o el ágora griega, sino que, más bien, se construyeron desde dos perspectivas simultáneas: una de ellas son las plazas sin el sentido de centralidad reemplazándolas por una aglomeración generada en las calles, y la otra, como un espacio descubierto frente a las catedrales: "el espacio que separa el mundo celestial del mundo terrenal de los hombres". Un ejemplo de las ciudades fundadas en el medioevo a partir de las plazas son Las Bastidas Francesas. Para fundar estas ciudades se hace uso de la cuadrícula, que generalmente tienen dos plazas: la principal estaba dedicada al comercio y, la segunda, se ubicaba en torno a la iglesia. En España, se fundaron algunas ciudades que estaban directamente influenciadas por este diseño y, por tanto, el sistema de cuadrículas es utilizado también en las ciudades americanas fundadas por españoles.



A través de las palabras del cronista Basilio Vicente de Oviedo nos podemos hacer una imagen de Bosa o como él lo nombra el curato de Bosa en el siglo XVIII: "Localizado en el sur de Santa Fe de donde distara tres horas de buen camino llano... produce frutos de tierra fría y tiene buena dehesa para criar ganados" (Oviedo, 1930).

La fundación oficial de Bosa se da en 1540, año en el que Bosa es puesto en la categoría de parroquia. Según la orden de doctrina impartida por el Rey Felipe II de España, todos los indígenas de la región debían recibir la religión católica. Debido a esta orden, Bosa ha estado habitada por diferentes comunidades religiosas a lo largo de su historia; primero estuvieron allí los Franciscanos, quienes en 1618 construyen la iglesia San Bernardino. Luego, llegaron los padres diocesanos, posteriormente, los Salesianos y por último, los Claretianos, quienes aún viven en el territorio, (Higuera, 2012).

Según la reseña histórica contenida en el *Diagnóstico físico de las localidades Bogotá D.C.* del año 2004, hasta mediados del siglo XX Bosa era un municipio conformado por cinco barrios, habitado por no más de 20.000 personas, dedicadas al cultivo de cebada, papa, trigo y hortalizas. Dichos productos eran comercializados en la que para ese entonces se denominaba plaza Pabellón y que hoy se conoce como San Victorino. A partir del siglo XX se empiezan a construir colegios para la descendencia aristocrática criolla. Sin embargo, tras los acontecimientos ocurridos el 9 de abril de 1948, conocidos como el Bogotazo, tiene lugar una enorme oleada de migraciones campesinas en la cual territorios cercanos a Bogotá, como lo era Bosa, fueron el destino para muchas de esas familias que buscaban una mejor vida. (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2004)

Debido a las migraciones anteriores y teniendo en cuenta la cercanía de este territorio con la ciudad de Bogotá en el año de 1960 varias comunidades sociales se unen para empezar la construcción de barrios obreros, sobre esto Sandra Gómez dice: "... en febrero de 1950 el padre Estanislao Carvajal Arbeláez, funda la asociación provivienda, con el objeto de realizar urbanizaciones por fuera del perímetro municipal de Bogotá, pero dirigidas a obreros que laboren en Bogotá". (Higuera, 2012).

Finalmente, bajo la constitución de 1991, la cual le concedió a Bogotá el carácter de distrito capital y bajo los acuerdos 2 y 6 de 1.992 el concejo distrital definió el número, la jurisdicción y las competencias de las Juntas Administradoras Locales, bajo esta normatividad se construye la alcaldía local de Bosa. (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2004)

Plaza Fundacional de Bosa

La plaza fundacional de Bosa está ubicada en la localidad 7 de Bogotá. Se consolidó a partir de la construcción de la iglesia San Bernardino, posteriormente la construcción de otras instituciones como la alcaldía, el colegio Claretiano y el entonces internado masculino El libertador, reforzaron la importancia de este lugar como la centralidad político-administrativa. A diferencia del núcleo fundacional, que conserva gran parte de su traza fundacional, en la plaza se han realizado varios cambios. Alrededor de esta plaza fundacional se encuentran varias instituciones y huellas intencionales, pero se resumirá en algunas en específico. Según la revista "Bosa, fiesta multicolor y creativa" del año 2015, la construcción de la iglesia San Bernardino de Bosa se remonta al año 1940, época en la que llegaron misioneros Franciscanos y construyeron una pequeña capilla con el fin de cumplir el mandato doctrinero de Felipe II. Posteriormente, en 1618 se inicia la construcción de la iglesia, con un estilo colonial, la cual se caracteriza por el uso de materiales fuertes tales como grandes piedras, paredes gruesas en bareque sólido y la construcción de grandes columnas con maderos. De la fuente de la plaza

hay muy poca información. El mecanismo que bombea agua hacia el exterior está dañado, el agua que ha caído en el interior está contaminada. La gente suele arrojar monedas al fondo. Se encuentra la Notaría 74 y la alcaldía local de Bosa, que es una edificación relativamente reciente, ubicada en el costado occidental de la plaza fundacional. Hay una concha Acústica: Estructura construida para eventos culturales, y la Casa Claret que corresponde a un bien cultural tangible inmueble, arquitectura colonial. Se mantiene como una de las casa más antiguas coloniales de Bosa, pero la creación de la fundación como tal inició a partir de 1957, cuando el Padre Miguel Rodríguez, Misionero Claretiano inició un pequeño centro de estudios, al servicio de la educación de los niños de la Parroquia (Tomado del blog "patrimonio vivo de Bosa").

SUBA

En Suba, como todo el altiplano cundiboyacense, habitaban los indígenas muiscas. En esta lengua, *zhu-ba* significa mi digno o mi digna, pero si se pronuncia rápidamente *zhuba* significa mi cara, mi rostro, mi flor. Otra significación que se le da a Suba es, según la configuración de sus vocablos, Sua Sol y Sia agua. El Cacicazgo de Suba era gobernado por el Cacique local quien estaba subordinado por el Zipa de Bacatá.

En la recopilación histórica que hace la Alcaldía Local de Suba, se exponen algunas acciones de la cotidianidad de los habitantes y se encuentra que en aquel momento, antes de la colonia, el agua era un elemento natural que consideraban sagrado y por medio del cual se lograba obtener el equilibrio entre

Para quien camina en la ciudad...

El Ágora de Atenas se organiza en el siglo VII a. c. en un terreno que antes era un antiguo cementerio. A su alrededor empiezan a ubicarse lugares que son fundamentales para la sociedad ateniense, por ejemplo, el Bouleuterion o sala del consejo, el Tholos circular, que corresponde al lugar en el cual se guardaban los patrones de medidas y pesas; este lugar era también el comedor de los ancianos que presidían el consejo. En el ángulo noroccidental de la plaza existía una stoa utilizada por los tribunales y en el centro había una orquesta (escenario) para cantos y danzas. El ágora era el centro de la ciudad democrática, en este espacio se constituían diferentes estatuas que representaban conceptos abstractos de la sociedad ateniense: Eirene: la paz, Demos: el pueblo, Plutus: la riqueza, Hermes Agoraios, que, en este contexto, daba la bienvenida a los visitantes del ágora. A través de estas imágenes el ágora establece su significado: una especie de intermedio entre el individuo y la sociedad, (Pérgolis, 2002).



dioses y hombres,

"... los Muisca de Suba concentraban sus vidas alrededor del Lago Tibabuyes, pues su cosmogonía estaba constituida por una serie de elementos simbólicos y ancestrales alrededor del agua... el respeto y admiración por éstos permitiría el equilibrio entre dioses y hombres, un equilibrio de conservación y de beneficio, orientado a dar sostenibilidad a su hábitat" (Alcaldía local de Suba, 2000).

Según la investigación *Rincón y Suba, del Cacicazgo a la ciudad* publicado en junio de 1997, expone que el Cacicazgo de Suba se caracterizaba por la agricultura, donde cultivaban papa, coca, yuca, maíz (fuente de producción de la chicha, bebida tradicional de la comunidad) y la alfarería como sistema económico de cacicazgo. Otro aspecto señalado es la transmisión de historias de origen de su cultura por medio de la tradición oral. En el año de 1550 Antonio Díaz Cardozo y Hernán Camilo Monsilva, instalaron las primeras instituciones españolas en Suba, paso que marcaría una transformación que algunos llaman conquista, en el marco cultural de la comunidad, pues aunque los habitantes de Suba tuvieran instaurado cultural, política y simbólicamente ejercicios rituales que significaban su existencia en el universo, con la llegada de los españoles fueron obligados a desculturizar y aprender las costumbres consolidadas por estos. A parte de desarraigar a una comunidad con una trayectoria cultural por medio de la fuerza y apropiación de territorios sagrados, sus vestimentas fueron reemplazadas, el pelo largo de los hombres debía ser cortado y el pelo de las mujeres trenzado; la chicha, bebida cotidiana, fue prohibida porque se creía que era causante de todos los males de la sociedad colonial española. En el tránsito del período colonial al de la república y el intento de un estado-nación se genera un fenómeno de individualización en el que se constituyen las grandes haciendas dirigidas por gamonales. Suba tuvo tres haciendas de alto nivel productivo que abastecen a Bogotá: La conejera (el Chucho), El Noviciado y Tibabuyes.

Luego, en el período de la independencia, Higuera cita: "el 16 de noviembre de 1875... se convierte en uno de los municipios satélites de Bogotá por decreto del Estado Soberano de Cundinamarca – hoy departamento –. El territorio rural fue compartido por terratenientes y campesinos" (Secretaría Distrital de Gobierno, 2011). Después, indica que en el año 1884 el municipio iba en crecimiento delimitando con las antiguas haciendas: Suba, Tibabuyes, Conejera y Tuna. Otro aspecto de relevancia que nombra Higuera para denotar la desigualdad social que persistía para ese entonces es que en los años 1849 - 1852, se desmonta el resguardo indígena negando la posibilidad de recuperar sus terrenos y que por el contrario, se permite que los grandes hacendados pudieran comprar

terrenos a muy bajo costo.

Después de todas las fisuras que vive este territorio se enfrenta a la llegada del nuevo siglo que atraviesa la opulenta violencia en todo el territorio colombiano. La década de los 50 trae consigo migraciones y de este modo, Suba empieza a poblarse de barrios marginales. En el momento de la anexión a Bogotá en 1954, Suba está organizada en damero con seis manzanas y una plaza central. Pero debido a todas las migraciones se pierde este esquema y empiezan a ser reemplazados por urbanizaciones. En el año 1991 se declara Localidad 11 de Suba.

Plaza fundacional de Suba

Esta plaza fundacional está ubicada en la localidad número once en el barrio Miraflores. Este espacio público ha conservado los poderes político-administrativos a pesar de varias modificaciones en cuanto a la organización y distribución espacial. Según la investigación *Suba centro, huellas y rostros*, en el año 1600 hubo una reunión entre los curas doctrineros donde determinan que los indígenas que habían cometido alguna falta grave fueran castigados en una piedra grande que habían ubicado los mismos indígenas en el centro de la plaza. Esta piedra recibió el nombre de "la columna de los azotes".

En esta investigación se nombra que para el año 1887 después de una visita de Rufino Gutiérrez y Ernesto Tirado en un informe de los municipios de la sabana informa que:

"la plaza, amplia, es muy desnivelada y está en grande abandono. En la mitad hay una columna de piedra bruta de una sola pieza, donde antes eran azotados los indios cuando no asistían a la doctrina. En diversas ocasiones algunas autoridades la han hecho quitar de allí, pero los indios en medio de la noche la han vuelto a colocar en su puesto. Aconsejamos al Señor alcalde, no imite el ejemplo de aquellos antecesores suyos" (Santa fe de Bogotá, 1997).

Esta descripción demuestra unas características que al día de hoy no se perciben, como lo es la "columna de los azotes". Por lo tanto, gracias a las descripciones de las investigaciones anteriormente nombradas se conoce esa parte de la historia de la plaza fundacional de Suba. Alrededor de esta plaza fundacional se encuentran varias instituciones y huellas intencionales. Aquí se nombran algunas.

Según la investigación *Rincón y Suba del Cacicazgo a la ciudad*, la iglesia fue construida en el año 1612 con la coordinación del Párroco Juan de Vargas Figueroa. En el año de 1642, "se abrió el primer libro en el que figuras bautismos, matrimonios, velaciones y entierros" (Grupo Recuerdo Andino, 1997). En el año de 1700 se encuentra el segundo libro. Sin embargo, en la investigación *Suba centro, Huellas y rostros*, se infiere que en el año 1650 se termina de construir la primera iglesia y que es renovada hacia el año 1886 recibiendo el nombre de la Inmaculada Concepción. Para el año de 1937 se celebra la junta pro-templo y se realiza una velada en beneficio de la parroquia. (Santa fe de Bogotá, 1997). El Colegio Agustiniño, anteriormente colegio Fabio Lozano Rodríguez empezó a ser parte de la iglesia en el año 1968. Se encuentra la Notaría número 59 de Suba y a su lado el Cabildo Muisca como muestra de la resistencia de la comunidad originaria de Suba que en el año de 1991 vuelve a reorganizarse. La alcaldía local de Suba y el Cadel, que, según algunos habitantes fue una cárcel y en su interior conservaban un túnel en el cual castigaban a la gente. Dicen también que la Casa de la participación fue un bar tildado por ser el lugar en el cual se reñía con "puñaletas". La Fundación universitaria Juan N. Corpas fue anteriormente la casa del telégrafo de Suba. No se encuentra la Pila de agua como lugar físico, según el Fray Eugenio Ayape en el año de 1906 se realiza un primer intento de apertura de un pozo, pero es un intento fallido. En 1907 con un barreno, pero tampoco funciona. Finalmente la Roca "Silla de Bolívar", roca que, dicen, fue inaugurada como homenaje al libertador Simón Bolívar 1928.

Para quien camina en la ciudad...

Los Foros romanos articulaban numerosas plazas y espacios abiertos "mientras el ágora griega contribuía a dar al ciudadano conciencia de sí mismo, los foros romanos daban conciencia de sí mismo al estado". Esto se refleja en que a diferencia de los griegos, los romanos ponían en los foros imágenes de servidores públicos, "que conformaban un ambiente iconográfico y conmemorativo", tradición que pervive hasta la actualidad en algunas plazas fundacionales de Bogotá. La principal diferencia que resalta Pérgolis entre el ágora griega y el foro romano reside en dos disposiciones y pensamientos distintos. Los romanos unían todo, los griegos mantenían distancia entre los distintos ámbitos. Un ejemplo de la unión romana está en la articulación basilica- templos, la basilica tenía un fin cívico y comercial. En frente se encontraba el templo y estos estaban unidos por una plaza "rodeado de esculturas, columnas y xedras, (construcción descubierta y circular, colocadas a menudo en la fachada de un palacio)".



EL RASTRO

Edición No. 1



IV

10:00 am.

Cecilia: *Súbete al andén. No corras. Te he dicho que los carros pasan muy rápido.*

Camila: *En su casa. Los carros pasan rápido, la gente pasa rápido ¡Ay!... Ese señor me empujó con su maleta y mi mamá ni se dio cuenta. Tengo hambre.*

Cecilia: *En su casa. ¿En dónde estamos?*

*Acabamos de cruzar la avenida principal
bajamos cuatro manzanas
y...*

¡Ah! Debí pedirle explicaciones más detalladas. No sé por dónde ir...

Camila: *¿Mamá estamos en otra ciudad? hemos caminado mucho hoy. Mamá, tengo hambre. ¿Por qué esa señora le pone ropa a su perro? ¿podemos tener un perro?... Te imaginas que los perros le pusieran su pelaje a... los pájaros ¿podrían volar con tanto peso? Sabías que el peso es igual a la masa por la gravedad y la gravedad es la fuerza que nos atrae hacia la tierra. Eh... Entonces, si el pelaje del perro cae sobre las alas del pájaro, la tierra lo atraerá con más fuerza y no podrá volar porque la masa del pájaro aumenta. Y entonces, eh... ¿Por qué los aviones vuelan?*

Cecilia: *En su casa. Otra vez.*

“Cruce la avenida princ Debo cruzar la avenida principal,

*“Baje tres manzanas hacia el occide
bajar cuatro manzanas... ¿cuatro?... ¿tres?*

*“y gire por el almacén de telas”
y girar por el almacén de telas.*

¿Dónde está el almacén?

¡Ah, cómo no lo noté! ¡Devolvámonos Camila!

En su casa. *Ahora tengo que caminar hasta el semáforo y girar a la derecha.*

Camila: *¿Por qué no me respondes? ¿Estamos en otra ciudad?*

Cecilia: *¡Ya Camila! ¡Silencio! Estoy intentando ubicarme y tu no haces más que gritar.
Es aquí.*

¡Qué calor! Hay mucho ruido, humo, gente...

11:00 am.

Camila: *En su casa: La ciudad es como un rom peca bezas. Si miro hacia arriba veo picos de aves migrando hacia al sur. Supongo que pasarán una temporada buscando alimento, apareándose y formando pequeños nidos que caerán por culpa del viento de agosto. Pero no.*

un

dos

tres

cuatro

cinco edificios de veinte pisos con paredes grises y ventanas repletas de personas.

Desde aquí parecen hormiguitas, pequeñitas ;que me dan ganas de espichar! Cada una en su caja de oficina. Las palomas viven en la iglesia. Todas llegan al mismo tiempo, se acurrucan y estiran sus picos para quitarse... ¿Qué se están quitando? Hoy teníamos que hacer una cosa muy importante con mi mamá. Me colocó unos zapatos brillantes, unas medias que no me combinan con el vestido y me peinó con dos trenzas muy apretadas.

12:25 pm.

Enrique Guzmán: *En su casa ...su rostro me observa como si estuviera buscando una palabra en mi boca...*

Cecilia: *Con Camila de la mano. ¿Papá?*

Enrique Guzmán: *Corre hacia la fuente. Junto a Sie. Sie, la mujer que me contestó era ella. Me dijo papá. ¿Cómo es posible que no la recuerde? ¿Una hija? ¿Estaba recogiendo mi esfero y ella llegó y dijo papá! Dime, ¿qué debo decirle?*

Enrique Guzmán corre hacia Cecilia.

Cecilia: *¿Papá? ¡Cálmate! ¿Qué pasa?*

Enrique Guzmán: *corre hacia la fuente. Junto a Sie. ¿Por qué todo es tan confuso? Tengo sesenta y cinco años y aparece alguien que me dice papá. ¿Por qué no la recuerdo? ¿En qué momento tuve a una hija? Ni un solo recuerdo de ella. Corre hacia Cecilia.*

Cecilia: *¡Siéntate, por favor! ¿Por qué no me dices nada? Necesito escucharte.*

Sie, la fuente de la plaza se derrumba. El polvo que componía a la mujer hecha piedra se eleva hasta la punta de la cruz de la iglesia. Resbala por la campana que calla. Se acuesta en las hojas de los árboles. Flota sobre el agua aposada de los charcos y cae en la superficie roja de los ladrillos. Las palomas alzan su vuelo mientras todo sigue su curso cotidiano.

Enrique Guzmán: *Con el rostro lleno de polvo mientras los pies empiezan a temblarle.¹⁴*

¹⁴ Sie decidió entregar cada una de las palabras que la componían a Enrique Guzmán. Usted es ahora Enrique Guzmán.



tercera edad en su cotidianidad estética, nos preguntamos por dos factores situados en la ciudad: ¿cómo habitar la ciudad en la que vivimos? ¿cuál es el espacio destinado a las personas en una ciudad? es decir que, por un lado, problematizamos el lugar de cada persona en la ciudad, porque notamos que en lugares masivos, como en los que tenemos que vivir a diario, no se respeta el espacio para cada uno, diríamos, su kinesfera vital, es decir el espacio que rodea un cuerpo. De hecho, se irrumpe abruptamente, un ejemplo de ello es el transmilenio. Todos los cuerpos se tocan sin quererlo, nadie habla, es un tablón alargado con puntillas como cabezas incrustadas. Bien lo menciona Benjamin, situando la escritura detectivesca, "el contenido social originario de las historias de detectives es la pérdida de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad" (Benjamín, 2012).

Por otro lado, pensamos en las convenciones de lo real y lo ficcional en la ciudad. Un marco en una calle. Dentro del marco una mujer con traje de la edad media que se encuentra mirando una foto-grafía. De fondo, la panadería de la esquina. ¿cómo los habitantes diferencian la realidad de la ficción "presencial"? ¿cómo podemos ficcionalizar en los lugares de la ciudad? ¿existen, acaso, fronteras entre la realidad y la ficción? Pensamos -cuando recorremos la ciudad, sea desde la casa a la universidad o al trabajo o al teatro, vemos pequeñas escenas encajadas en un espacio físico y a eso le llamamos ¿realidad?-.

Nos vimos rodeadas de lugares que hacían parte de nuestra cotidianidad: estaciones de buses, calles, edificios, lugares por los cuales transitaban grandes tumultos de personas entre la incomodidad y el afán característicos de la vida citadina; además de fijarnos en la suciedad habitual en esta ciudad, los malos olores, la contaminación del aire, visual y sonora. Vimos esta ciudad distópica que separaba a sus habitantes por estratificación, por sectores: unos en la periferia y otros en el centro y esa ubicación, tan simple para algunos, detonaba un modo de relacionarse con su cotidianidad tan diferente como si estuvieran viviendo en otro lugar. No pensamos en desarrollar normas de convivencia en la ciudad, pero sí en cómo interpretar la ciudad desde un lugar más ameno en el que mi cuerpo, mi opinión, mi relación con el entorno sea diferente y válida.

Recordamos, que en el área de *poéticas de la representación*² existe un ejercicio constante de apreciación de diferentes obras dramáticas y literarias; temas como la estructura semántica y semiótica, el contenido de la obra, los recursos del autor y su contexto son la base del análisis. Y pensamos, cómo hacer para apreciar nuestro propio contexto, cómo desde la academia pensamos nuestra propia ciudad aunque parezca que le pertenece a otras ramas del conocimiento. Y en esa misma línea, teníamos una pregunta por la escritura, por lo que nosotras mismas escribíamos. En esta universidad tan solo existe una materia, en décimo semestre, es

decir a punto de culminar la carrera, que nos permite escribir desde el campo dramático. Así pues, no se logra explorar con mayor ahínco aquello de escribir desde una institución académica sino por autonomía. La escritura fue el hilo conductor de nuestras preguntas.

Como usted ya lo habrá notado, en la ciudad reside el habitante, transeúnte, caminante, y, después de que alguien escribe, ese mismo residente en la ciudad, lee. Pensamos en el otro y para el otro. Necesitamos significar la cotidianidad, poetizar el espacio que rodea nuestro entorno, ser agentes activos y creativos en la consolidación de ciudad dando un lugar legítimo al arte como productor de conocimiento.

Nuestro periódico, entonces, quiere replantear a la ciudad como un recinto del conocimiento y al caminante como un receptor creativo. Y así como la ciudad presenta mapas llenos de encrucijadas, caminos y atajos, la investigación también. Investigamos y creamos en este periódico.

Así como nuestros lectores tienen múltiples interrogantes acerca de la vida, de una teoría, del futuro, de cómo sobrevivir, nosotras como editoras, investigadoras-creadoras, teníamos preguntas que no nos dejaban dormir alrededor de un campo poco amoldado y amoldable en la sociedad, el arte; preguntas por la oposición entre la ciudad impuesta y la ciudad del sentido, el sentido que construye cada persona a partir de su imaginación y sus experiencias. Ustedes lo saben, no poder dormir es divagar entre pensamientos, deseos, monstruos. Pero, así mismo, con sueño, creamos una pregunta preliminar que daría paso a más y más... *cómo la experiencia de transitar la ciudad como flaneur posibilita la experiencia estética y, de modo particular, la producción de obra.* Y seguimos preguntando porque preguntar es... creemos que a muchos de ustedes les ha ocurrido: cuando nos encontramos en la cama intentando dormir y llega a nosotros un pensamiento y acudimos a él, le damos vueltas, le preguntamos cosas, lo fusionamos, lo sufrimos, lo lloramos y terminamos soñando con eso. Pues bien, a nosotras nos generó más preguntas. Todas parecían relacionarse entre sí, ¿cómo se genera la experiencia estética en el productor-investigador-creador a partir de la producción poética que surge de los recorridos en dos plazas fundacionales de Bogotá?

Para intentar recobrar el sueño no acudimos a medicamentos. No. Dicen que las píldoras tienen efectos secundarios que a largo tiempo afectan órganos funcionales de nuestro cuerpo. Por el contrario, fijamos unos objetivos hacia unas posibles respuestas.

- Analizar la experiencia estética por la que transita el productor-investigador-creador en un texto creativo que surge del recorrido de las plazas fundacionales de Bosa y Suba en Bogotá.

- Problematicar la experiencia genuina, la experiencia estética y el espacio cotidiano como base para la creación.



Con las editoras...

Un gusto encontrarle en este lugar.

Para nosotras, es necesario que usted conozca los interrogantes que dieron paso a la creación de este periódico, que lea las emociones por las cuales transitamos al escribir, al dibujar, al pensar en nuestra cotidianidad y finalmente, materializar todos estos acontecimientos en este grupo de hojas. Este periódico es el compilado de una investigación en diálogo con la creación artística y, a su vez, es un lugar lleno de espacios en el cual buscamos enunciar los interrogantes que han surgido a lo largo de este viaje de 24 años. Quisimos arriesgarnos a proponer nuestra propia isla, la isla de las posibilidades, interpretaciones y creaciones. Al igual que nuestro personaje, Enrique Guzmán, nosotras también hemos cargado de sentido esta isla. Hemos acumulado preguntas, melodías, imágenes, palabras para producir la huella de nuestra experiencia estética. Este periódico reúne la perspectiva de nosotras, dos caminantes-investigadoras-creadoras, en la lógica de indagar aquello que ocurre al obtener una experiencia estética, situada en un espacio-lugar e interpretada por transeúntes-receptores.

Pero así mismo, usted debe saber que antes de consolidar nuestra búsqueda investigativa y creativa en un periódico, antes de pensar en la plazas fundacionales de Bogotá y de crear a un personaje de la

¹ 24 años de vida de las editoras, Wendy Dayan Rey Pulido, estudiante de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. Estudiante de teatro gestual en la Casa del silencio. Ilustradora del periódico.

Angie Leseth Buitrago Cardozo, estudiante de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. Promotora de lectura en Espacios No Convencionales de Fundalectura-Biblored.

² Materia que brinda la Universidad Pedagógica Nacional a lo largo de la carrera.



- Construir un producto creativo que materializa la experiencia estética del productor-investigador-creador a partir del recorrido de espacios interiores y cotidianos.

Como el periódico que usted tiene en sus manos lo realizamos con la intención de comunicar, es decir que implica generar un diálogo con aquel que lee, buscamos que usted conozca desde un orden procedimental los momentos que componen esta ruta, ruta que se crea mirando hacia atrás, uniendo las huellas y reconociendo los pasos. Quignard podría acompañarnos en este andar en *Morir por pensar*, “el movimiento de volver atrás se dice en griego *metáfora*. El movimiento de desandar el camino se dice en chino *tao*. Los antiguos griegos de Turquía (como los antiguos chinos del *taoísmo*) pensaban el pensamiento como un ir y volver: *noein* y *neomai*. Pensaban el pensamiento como un ir que no olvida el camino por el que va. Un ir que va pero ya volviendo, tal es el camino, la senda, la vía que constituye el fondo del pensamiento” (Quignard, 2015).

De este modo, empezamos a contar. Nosotras realizamos 10 observaciones en cada una de las plazas fundacionales, Bosa y Suba que, como es bien sabido por ustedes, son los espacio-lugares desde los cuales se desarrolla nuestra investigación-creación. Cada una de nosotras toma una plaza fundacional para observar, detallar e indagar, y de ese modo, generar diálogos constantes, retroalimentaciones en cada hallazgo y compartir los interrogantes que se generaron desde el lugar y en nosotras mismas. Las horas de las observaciones fueron diversas igual que los días de observación. En primera medida, elegimos tiempos dispares para la observación y posteriormente, sincronizamos vía telefónica y presencial nuestras observaciones en la plaza. Es decir, que nos encontrábamos a la misma hora en lugares, en contextos, con personas, sentimientos, climas diferentes para observar, pero con un mismo objetivo de estudio.

Compartimos escritos tanto de la observación puntual y específica, (día, hora, fecha, acciones, habitantes, acontecimientos) como los escritos que serían el primer indicio de la escritura que llevaría el proceso creativo, por ejemplo, “en medio del cristal una mujer asomó su cabeza. No colgaba de ella ni un solo pelo. Sus ojos miraron hacia arriba. Notaba la profundidad en la que estaba sumergida. Una lágrima caía. Su boca, reseca, murmuraba un nombre.”³

En algunas de estas retroalimentaciones participa nuestra tutora de investigación, Ángela Valderrama⁴, que desde su conocimiento en escrituras creativas y su experiencia como docente, propone unas premisas para desarrollar los ejercicios escriturales. En estos encuentros generamos debates, compartimos referentes cinematográficos, teóricos, literarios y gráficos con la intención de, en primera medida, seguir potenciando el ejercicio académico y en efecto, cuestionar el lugar del arte en su función de productor de conocimiento.

Posteriormente, empezamos a escribir juntas. Inicia la obra creativa. Nace el personaje Enrique Guzmán, su entorno y sus acciones y continuamos con la escritura teórica y referencial. Finalizamos con el análisis conceptual y creativo de esta investigación-creación y se crea el periódico como objeto físico.

Ahora bien, este proceder se concreta en una ruta metodológica a partir de cuatro momentos, dos progresivos y dos paralelos. Estos mo-

mentos tienen unos ejes transversales como lo es la constante retroalimentación, la lectura y recepción de referentes literarios y teóricos y la escritura conceptual y creativa.

1. Rastros:

Iniciamos este proceso imaginando. Inmersas en una ciudad que atrapa los cuerpos en pequeños espacios vacíos e interrumpe el diálogo consigo mismo y con el otro por los gritos, golpes, frenos estridentes, campanas de la iglesia; una ciudad contaminada, oscura y deteriorada, un lugar tan fragmentado requería imaginarse distinto. Empezamos a poetizar el espacio cotidiano. Junto a *Las ciudades invisibles*⁵ recorrimos ciudades imaginadas y navegamos por nuestra propia ciudad invisible. Imaginamos caminos corredizos, calles multidireccionales, metamorfosis de plazas.

2. Recorridos:

Habíamos recorrido esta ciudad, Bogotá, que con sus 20 localidades parecía desproporcionadamente grande para abarcar su totalidad. Así que ¿por dónde empezar? La plazas fundacionales. Éste fue nuestro lugar de indagación y creación. La plaza fundacional entendida como aquella microciudad, la ciudad dentro de la ciudad pues es a partir de las plazas fundacionales que se da cuenta de la ampliación de la ciudad. En ella se podían evidenciar relaciones sociales, mercantiles, culturales. Los caminantes realizaban mapas y recorridos; era por sí misma un lugar y un espacio⁶, tránsito y quietud. Escogimos las plazas fundacionales de Bosa y Suba, ya que estaban ubicadas en los hemisferios norte y sur y por tanto, podríamos obtener una perspectiva diversa de la interacción con el espacio de los habitantes y su conformación. Abordamos las plaza desde textos literarios y teóricos, y luego, las recorrimos. Fuimos caminantes. La plaza fundacional real, aquella que estaba bajo nuestros pies y rodeaba nuestra mirada, aquel lugar por el que, quizás, habíamos cruzado muchas veces sin detenernos o darnos cuenta, contenía historias, personas, mundos. Al llegar surgieron varios interrogantes, ¿qué detalles deberíamos percibir?, ¿desde dónde vamos a apreciar el lugar?, ¿qué deseamos producir?, ¿cómo describir aquello que la plaza evocaba en nosotras?, ¿cómo captar esas imágenes efímeras? Continuamos indagando. Algo había generado la plaza en nosotras. Nuestros sentidos estaban expuestos a una cantidad de es-

tímulos. Queríamos interactuar con cada cosa que componía el lugar: los colores, las esculturas, la arquitectura, las personas que lo habitaban y sus relaciones sociales; la historia de cada plaza y sus transformaciones a lo largo del tiempo. Pero ¿qué era aquello que nos generaba el lugar? ¿por qué? En este momento contábamos con avances conceptuales sobre el espacio, el lugar, la plaza pero no era suficiente para abordar aquello que nos generaba. ¿Cómo un lugar de nuestra cotidianidad podría generar una experiencia estética? iniciamos con la indagación de la experiencia genuina, una experiencia que se da en un entorno cotidiano, en nuestro diario vivir en relación con el espacio cotidiano, que es, en este caso, las plazas fundacionales.

3. Articulación:

Si bien la experiencia genuina nos ayudaba a aclarar aquello que ocurría en un espacio cotidiano, la empezamos a relacionar con la experiencia que surgía de nosotras al escribir, al producir. Entonces investigamos qué era la experiencia estética, en dónde se daba, bajo qué circunstancias. Luego, situamos nuestras experiencias en ese lugar, la plaza fundacional y encontramos que aparte de un espacio físico, geométrico e histórico había un espacio interior, el espacio propio e íntimo de cada una de nosotras que, de un modo u otro, interactuaba con los demás espacios de la plaza. En este momento encontramos a una figura que parecía dialogar con nosotras desde la literatura, el flaneur. Un caminante, un viajero que transita por la ciudad fijándose en el detalle que la compone, aprende y conoce. Entonces nos vimos como flaneur(s). Atentas a las huellas de los lugares, a los recorridos de los transeúntes, a los amores

de los amantes. Y ahora, ¿Qué pasaba en nosotras al crear? Nos distanciamos de la plaza como lugar físico y continuamos con la indagación teórica y conceptual de la misma, y, como hallazgo encontramos la narrativa, lugar desde el cual podríamos responder nuestras preguntas escriturales del inicio. Pero, ¿cómo la teoría podía juntarse con un texto creativo? Escribimos.... Escribimos.... Partimos creando personajes que ejemplifican aquellas cualidades de la experiencia genuina. Creamos personajes en diversas situaciones, paisajes y atmósferas hasta que llegamos a un hombre de 65 años, Enrique Guzmán. Él, aparte de ejemplificar algunos de los apartados y conceptos teóricos del periódico, es un personaje de la obra creativa. Un personaje que dialoga constan-

³ Fragmento de un texto creativo realizado desde una observación en la Plaza fundacional de Suba.

⁴ Dramaturga, docente y actual coordinadora de la de Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional.

⁵ Calvino, I. (1999) Barcelona. Editorial Millemium. Citamos esta nota preliminar: “En *Las Ciudades Invisibles* no se encuentran ciudades reconocibles. Son todas inventadas; he dado a cada una un nombre mujer; el libro consta de capítulos breves, cada uno de los cuales debería de servir de punto de partida de una reflexión válida para cualquier ciudad o para la ciudad en general.”

⁶ Nociones de De Certeau que se explican en el apartado de espacio cotidiano.



Si bien la experiencia genuina nos ayudaba a aclarar aquello que ocurría en un espacio cotidiano, la empezamos a relacionar con la experiencia que surgía de nosotras al escribir, al producir. Entonces investigamos qué era la experiencia estética, en dónde se daba, bajo qué circunstancias.

temente con nosotras, las editoras del periódico, el mismo que estaba leyendo el 10 de agosto del año pasado, y ahora, el mismo que tiene usted en sus manos.

4. Materialización:

¿Cómo tomamos la decisión de que fuera un periódico? Todo empieza porque Enrique Guzmán estaba intentando completar un crucigrama y queríamos, que usted, lector, le ayudara a terminarlo. De ahí que, encuentre espacios vacíos en la lectura del texto creativo. Fueron pensados para usted y para Guzmán, desde nuestras experiencias vividas, leídas e imaginadas en relación con las plazas fundacionales. Un periódico que diversifica la manera en que se entrega la información, que comunica desde una reflexión frente al arte y a la manera en que nos relacionamos con la vida. Y entonces, miramos nuestro propio mapa.

Queríamos obtener un aprendizaje, queríamos problematizar las experiencias que afloran en la cotidianidad y su relación con el arte ¿qué conocimiento produce el arte? el arte ha cuestionado nuestro hacer; ha acompañado las búsquedas de un lugar propio de enunciación frente al mundo, nos ha permitido reinventarnos desde su relación con lo poético. Existen varias metodologías de creación usando al arte como medio instrumental. Nosotras creemos que el arte por sí mismo posee una carga simbólica, de sentido y aprendizaje que debe cuestionarse y estudiarse a fondo. De ahí que, hayamos optado por la investigación-creación pues es un campo abierto y presto a descubrir. Sabemos que existen varias metodologías que surgen de una pregunta propia del investigador-creador. Nosotras también quisimos pensar este periódico desde el campo del arte y la investigación. Desde la investigación en las artes, término acuñado por Borgdorff⁷, se ha cuestionado esta problemática que parte desde una triada compuesta por la ontología, la epistemología y la metodología. La primera aborda el tema, el objeto de estudio, su ubicación y contexto. Aquí, plantean la posibilidad de hacer material (objeto-arte) lo inmaterial (idea, intuición). Explica, Borgdorff, “la investigación en las artes dedica su atención a ambas: a la materialidad del arte en la medida en que hace posible lo inmaterial; y a la inmaterialidad del arte en la medida en que está alojada en el material artístico” (Borgdorff, 2006). Respecto a la epistemología, refiere las preguntas por el conocimiento que genera el arte, cómo acceder a él. La hermenéutica abarca el campo de la interpretación y es uno de los medios para acceder a este. Y por último, la metodología en la cual

hace una diferencia entre: método, como aquella forma con la cual se busca alcanzar un objetivo concreto, y metodología: acogiéndose a Ken Friedman, como el estudio comparativo de los métodos.

La investigación en artes, plantea Borgdorff, tiene como objeto de estudio tanto al sujeto investigador como al producto artístico, así como también busca eliminar la distinción entre teoría y práctica, esto porque considera que tanto la experiencia del productor como la obra de arte son partes fundamentales del proceso y los resultados de la investigación. En el caso de la investigación para y sobre las artes se centra la atención en la obra de arte, dejando de lado las experiencias del sujeto productor. Pero ¿cómo podemos definir la investigación en artes más allá de sus objetos de estudio?

Puede decirse que la investigación en las artes sólo se da cuando la práctica artística ofrece una contribución intencionada y original a aquello que ya conocemos y entendemos. Para llegar a dicha contribución, el investigador recurre a procesos creativos propios de las artes, (Borgdorff, 2006). A partir de lo anterior encontramos, que la investigación en las artes es un lugar para experimentar en la creación de métodos, para la obtención de conocimientos intelectuales y sensibles, pues las artes, además de tener una carga simbólica amplia, permiten crear la forma por la cual acceder a un conocimiento teniendo en cuenta su particularidad y su singularidad. La interpretación como puente de comprensión diversifica las posibilidades de interactuar con el mundo desde un lugar legítimo de percepción.

Entonces, crear es preguntarse por la intención de contribuir a la configuración del pensamiento, a la generación de conocimiento, a la pregunta por nuestro lugar de enunciación.

Usted que lee estas líneas va a ingresar en este momento a las dos categorías de análisis en las cuales se argumenta desde un orden conceptual a un orden experiencial el producto creativo, es decir que existe un diálogo entre conceptos y autores en relación con las emociones, experiencias previas y el espacio de la plaza fundacional y de nosotras mismas, las editoras. Decidimos analizar nuestra experiencia creativa porque también nos permite reflexionar sobre el campo artístico en relación a nosotras mismas. Entonces tanto la obra creativa como la reflexión pos-obra, análisis, se complementan en el ejercicio investigativo-creativo.

1. Experiencia estética, espacio cotidiano

Como ya lo han notado, apreciados lectores, nosotras reunimos a lo largo de la investigación posturas de dos autores que plantean el problema de la experiencia genuina y estética. Para retomar algunos elementos, la experiencia genuina, se da un contexto real y propio de una sociedad, es una experiencia que se integra según la relación establecida con el entorno, que requiere de ser y estar consciente sobre

aquello que nos rodea. Por otro lado, la experiencia estética, que vincula el objeto arte con una tradición y aspecto amplio de interpretación y comprensión, que comunica desde la relación que establecemos con él aunque sea en diferente espacio-tiempo. Estas dos experiencias que nombramos en apartados independientes del periódico, cada una en su sección específica, creemos que se vinculan entre sí.

Si la experiencia genuina desde Dewey se da a partir de cuatro cualidades -cualidades que nosotras como investigadoras notamos después de su lectura e interpretación-: interacción, completud, integración y emoción, y la experiencia estética que parte desde un objeto arte con un enfoque hermenéutico, histórico (tradición) e interpretativo, comunica algo por sí mismo y por medio de esta interpretación aprendemos algo de nosotros mismos, estas dos experiencias que parecen separadas pueden entrelazar conocimientos de orden intelectual y sensible.

¿Qué ocurriría si la cotidianidad de las personas de una sociedad como ésta estuviera cargada de estímulos que le hicieran comprender algo de su entorno, de sí mismos y de su relación productiva y artística? Pero, ¿acaso la cotidianidad no está cargada de estos estímulos? Empezamos a dilucidar que, en efecto, esta es una sociedad que está desmoronándose a pasos agigantados, pues este período que se nombraba de pos-acuerdo se fractura, se quiebra por incumplimientos, pues las muertes no cesaron, continuaron de una manera más acallada por la mayoría de los habitantes; vuelven las armas y la guerra vuelve a tomar su lugar. A esto se suma, la explotación de los recursos naturales, humedales, ríos, suelos y, por supuesto, como una piedra más, el componente educativo de este país va en decadencia, es desalentador, invita a alejarse del conocimiento. En nuestra cotidianidad residen todos estos aspectos. La ciudad se vuelve el contenedor de problemáticas donde, hasta nuestra mente, lugar íntimo, propio y subjetivo, puede ser un lugar manipulable. Bien lo plasma Bradbury en Fahrenheit 451, “la mente absorbe menos Y menos. Impaciencia. Autopistas llenas de multitudes que van a algún sitio, a algún sitio, a algún sitio, a ningún sitio” (Bradbury, 2016). No podemos dejar que la reflexión que genera el arte y por tanto, el aporte que brinda a una sociedad como la nuestra, se vea borrosa, eso sería un crimental, diría Orwell “el crimental (el crimen de la mente) no implica la muerte; el crimental es la muerte misma. (Orwell, 2013).

La creación como un eje transversal, la producción poética como ese algo que aún no nos han arrebatado por completo, nos da un lugar... y hablamos con palabras en papel, por si nos dicen que debemos guardar silencio y acallarnos de nuevo pero desde la imaginación. El panorama no es alentador, el contexto con el cual tenemos que interactuar, invita a huír. Sin embargo, como mujeres, sujetos cambiantes, sensibles y razonables decidimos pensar en la crea-

⁷ Investigador de Amsterdam School of the Arts. Borgdorff, H. (2006) El debate sobre la investigación en las artes.

ción como un acto político, epistemológico y sensible. La creación que está en un constante diálogo con el contexto que nos rodea, la creación que surge desde nuestro propio ser, nuestro espacio interior, nuestra casa, y que, aún así, puede ser material, compartida, comprendida e interpretada podría dar algunos visos en esta sociedad, en la misma sociedad en que vivimos todos, pues los contextos se modifican según su interacción. Y nosotras, decidimos interactuar desde el detalle. Co-mo bien lo decía Gadamer "la experiencia del arte es, en un sentido genuino, experiencia, y tiene que dominar cada vez la tarea que plantea la experiencia ; inte-grarla en el todo de la orientación propia del mundo y de la autocomprensión en este mismo" (Gadamer, 1996); o como bien lo decía nuestro personaje, Enrique Guzmán,

"¿Acaso no es el detalle lo que constituye el misterio de la vida?". Por ello, decidimos problematizar la experiencia, nuestra experiencia, la experiencia con la que conformamos el mundo, un mundo que deseamos transformar, una sociedad que nos rodea y queremos hacer participe desde el arte. El arte no entendido como medio o vehículo, como se toma y se dice entender en las mismas instituciones o escuelas artísticas, pues estaríamos cayendo en la instrumentalización del arte sino el arte que es productor y generador de conocimiento sensible e intelectual, conmigo, con el otro y con el entorno. Que tiene un objetivo político, humano y creativo. Allí se generan las experiencias estéticas, en nuestro propio entorno desde mi propia interpretación. Entonces, el

espacio cotidiano el mismo contenedor de desgracias es a su vez, el contenedor de nuestras experiencias estéticas como habitantes de la ciudad, editoras, investigadoras-creadoras. Indudablemente, no podemos separar nuestro entorno de la producción creativa. Producción que da cuenta de un universo crítico y propositivo. El espacio cotidiano no es un objeto estático. El espacio cotidiano se va transformando según nuestras relaciones e interacciones hacia él. Sonia Castillo Ballén⁸, en su artículo *Algunas reflexiones de la investigación-creación* comenta que,

"tanto la actividad de la investigación como la actividad de la creación no son ajenas a realidades humanas en estas sociedades del conocimiento y de las hiperestias (Pedraza, 2004) y, por el contrario, cumplen un rol decisivo en modos de las interacciones humanas que configuran las representaciones sociales respecto de aspectos culturales, políticos o subjetivos, como las ideas de país, artista, científico, o las nociones de raza, etnia, lo femenino, lo masculino, por citar ejemplos"(Castillo, 2016).

Sabemos que el espacio cotidiano, como lo fueron las plazas fundacionales de Bosa y Suba nos generaron experiencias estéticas porque nos dijeron algo

de nosotras mismas, porque interpretamos aquello que nos rodeaba y lo integramos como una manera de conocer.

Aclaremos que las plazas fundacionales de Bosa y Suba no eran nuestros espacios cotidianos, pero sí hacían parte de la cotidianidad de otros. De hecho empezamos a reconocer las plazas fundacionales en el trayecto de esta investigación-creación. Las plazas fundacionales que pretenden, en una primera medida, congrega a las personas, ser un lugar para el encuentro, el ocio, las actividades de orden político y artístico, se desdeña. Como ustedes se estarán preguntando, la plaza fundacional de Bosa y Suba tienen sus diferencias y proximidades. Para hacerlas explícitas tomaremos en consideración los siguientes aspectos: a). las huellas intencionales y no intencionales, y b). los mapas y recorridos que realizan los habitantes, transeúntes y caminantes. Finalizamos con las perspectivas de observación desde nuestro punto de vista como flaneur(s).



Plaza fundacional de Bosa

a). La plaza fundacional de Bosa es un espacio lleno de historias. Se dice que cerca a la fuente existió un objeto llamado "la vara del triunfo". Se trata de un poste de unos 10 o 15 metros de altura en cuya cima, una familia adinerada ponía un canasto con algún objeto valioso. Viajeros se acercaban a la plaza y escalaban la vara para quedarse con el objeto. Se dice también que la cruz de piedra que está frente a la iglesia San Bernardino, fue el sitio de reunión de los tres conquistadores españoles que llegaron a la zona en la época de la colonia, Jiménez de Quesada, Nicolás de Federmán y Sebastián de Belalcázar. Se cuentan relatos sobre una invasión que se dió en la plaza fundacional hace años; la gente se enterraba, dejando solo su cabeza en el exterior con el objetivo de no ser desalojada por la policía. Algunas historias han dejado su huella sobre este espacio, huellas que se han construido con intensidad o sin ella, por ejemplo, se dice que



⁸ Artista, profesora e investigadora. Directora de grupos de investigación y creación artística en Bogotá.

la fachada de la iglesia de San Bernardino fue reconstruida luego del terremoto del año 1967 y que la fuente fue construida hace unos 10 años como parte del plan territorial de alguna alcaldía. Las huellas no intencionales se han ido consolidando con el paso de los días, es la cotidianidad la que les ha dado forma.

La primera huella no intencional la hemos denominado “la esquina de las palomas”. Se trata de un poste de luz ubicado a mano derecha de la fuente, en cuyo alrededor se dibuja un círculo negro, lleno de grasa, arroz y otras comidas esparcidas o incrustadas entre los ladrillos grises. Amarrado al poste hay un tarro plástico con agua

del cual beben las palomas y los perros callejeros. Es una huella no intencional en la medida en que ha ido construyéndose con el paso del tiempo y ni las personas que habitan con regularidad la plaza, vendedores, ancianos y habitantes de calle ni los transeúntes, pueden dar cuenta del momento en que se colocó el tarro de agua o cuando las palomas empezaron a agruparse allí; más bien comentan, que la comida y el agua es llevada por varias manos de la

comunidad. Este espacio fue tomado como imagen generadora⁹ de una escena creada en el momento de recorrido titulada, *Nuestra esquina*.

El sonido como huella que transita y caracteriza al espacio tuvo un lugar importante dentro de las descripciones y la producción creativa. A continuación, recopilamos algunos fragmentos de las observaciones que hacen referencia a esta huella no intencional, observaciones realizadas en la primera etapa de este proyecto.

11:30 am

“las campanas de los carritos de helado se mueven de aquí para allá llamando a los sedientos o el sonido largo y lejano de los buses que cruzan por las márgenes de la plaza”

Plaza fundacional de Bosa Centro

2 de diciembre de 2018

6:30 pm

“También a esta hora pasan vendedores de helados, haciendo sonar las campanas,

los buses y motos invaden el espacio...la música de esta escena serán las voces que vienen de la iglesia, voces que cantan alguna canción de adoración... sonido de pisadas,

los niños corren”

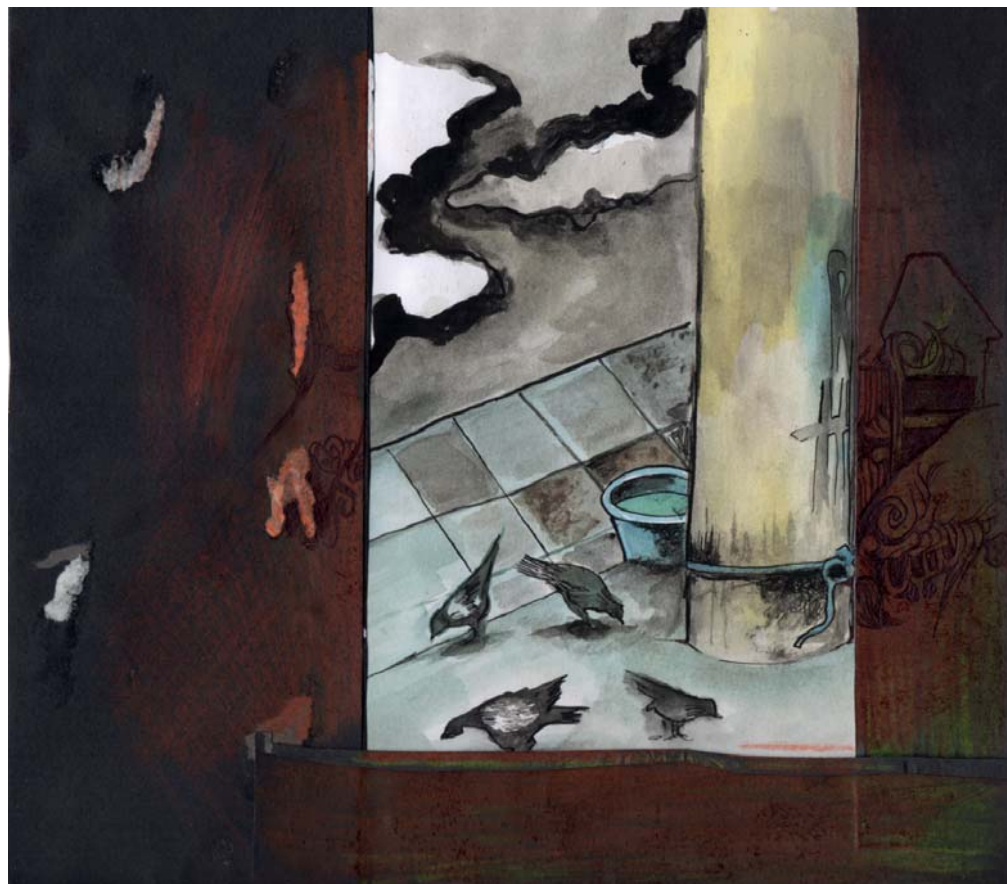
Plaza fundacional de Bosa Centro

6 de diciembre de 2018

9:00 pm

“voz en el micrófono, competencias de baile, ladridos de perros, chillidos, bafles,

sonido de una mezcla musical con algo de salsa, voz en el micrófono.”



Como lo vemos en los fragmentos anteriores, el sonido fue un elemento constante en las descripciones. El coro de voces que viene de la iglesia fue un elemento que retomamos en la escritura creativa, aunque este proceso no se realizó de forma premeditada, es decir que nosotras no escribimos la historia de Enrique Guzmán siguiendo las descripciones de las observaciones sino permitiendo que las imágenes que habían quedado integradas en nuestra mente, como huellas del espacio, hicieran parte de la escritura. A pesar de que los sonidos tienen una intención que los guía: la mujer agita las campanas para vender helados, el hombre hace sonar el motor de su carro o moto o bicicleta para moverse, esta intención no tiene como finalidad imponer una memoria, como en el caso de las huellas intencionales.

En la plaza fundacional de Bosa hay varios elementos que podríamos nombrar como huellas intencionales: fachada de la iglesia, cruz de piedra, tarima, grafitis, pero ¿qué huellas intencionales fueron significativas para la producción del texto creativo? La fuente de la plaza está bastante deteriorada, el mecanismo que debería bombear el agua hacia el exterior no funciona y sin embargo, la gente ha construido significados alrededor de esta fuente en cuyo fondo reposan monedas oxidadas, desperdicios y musgo.

15 de octubre de 2018

1:00 pm

LA FUENTE

“A lo largo del tiempo se puede comprobar que los visitantes más recurrentes de la fuente son los niños. Ellos siempre corren con asombro y emoción. Frenan. Observan el chorro de agua que cae una y otra vez. Algunos meten sus manos en este ir y venir...suben a la fuente, comen bonice. Las palomas se reúnen en su esquina alrededor de algunas boronas. Dos hombres caminan junto a la fuente, uno le dice al otro -Mande la moneda al agua y pida un deseo, así como hace el chavo-, Sonríen .

Hay una familia joven alrededor de la fuente, papá, mamá y un niño pequeño. El papá se aleja un poco para tomarle una foto a su pequeño hijo. El niño tambalea sobre el límite de piedra. Su mamá lo sostiene con cariño y le señala de todos los modos posibles que mire al frente”.

⁹ Se trata de imágenes inacabadas, utilizadas como punto de partida para la creación y por tanto susceptibles de ser transformadas. El término fue acuñado por el dramaturgo argentino Mauricio Kartun.

Por un lado, la fuente es un elemento que genera imaginarios en los transeúntes: fuente de los deseos, lugar para las fotografías de domingo, espacio para construir historias y, por otro lado, como huella intencional no tiene ninguna trascendencia por varios habitantes usuales de la plaza, generalmente adultos mayores. Estos ven la fuente como una intervención ajena, algo que vino para reemplazar un antiguo mapa de Colombia tallado en relieve en el centro de la plaza en el que los más ancianos alcanzaron a recibir la clase de geografía. Esta fuente sin ninguna ornamentación adicional, llena de grafitis y palomas, sin una diosa como estatua que la represente, al igual que en la plaza fundacional de Suba, en la que tampoco hay fuente, fue la que detonó el surgimiento de Sie, la mujer hecha piedra en la historia de Guzmán. b). Los recorridos que se dibujan sobre la plaza de Bosa son variados

y están ligados a las intenciones de los transeúntes. El domingo hay una masa de personas que se desplaza por los márgenes de la plaza para asistir a la misa. Uno que otro traza diagonales desde las esquinas contrarias a la iglesia hasta llegar a la enorme puerta de madera verde. Hay días en los que apenas se ven dos o tres personas circulando por la plaza, entonces los protagonistas de los recorridos son los vendedores de helados y tinto que se desplazan sin descanso, dando círculos lentos alrededor del centro de la plaza que, a su vez, es un círculo gris. Esta imagen de personas formando círculos alrededor de otro círculo refuerza la sensación de monotonía y quietud. En el siguiente fragmento, usted encontrará una observación de un domingo en la que se captan los recorridos motivacionales de los transeúntes.

15 de octubre de 2018

12:00 pm

ANDARES

“Se cruza la plaza de distintas formas, en familia, sólo, con el perro, agitando las campanas de un carrito de helados, con la novia, con el novio, a paso lento, encima de una bicicleta, con el dinero para comprar lo del almuerzo, con paso extra lento, vendiendo chitos, papas, jugos y bombombunes. Se cruza la plaza corriendo y sorprendiéndose a cada paso con la edad de 3 años. Inseguro, se cruza con 90 años encima, lentamente, se cruza gritando ¡Juan Camilo dame la mano! Mirando el celular, arrastrando con energía un carrito de plástico amarillo, subiéndose los pantalones, tapándose del sol, chupando helado, charlando, buscando algún rostro caritativo o ingenuo que suelte una moneda, con las bolsas del mercado, con un racimo de plátanos verdes en la mano.

Un hombre de camiseta blanca cruza la plaza por todo el centro hasta salir por el camino de la izquierda. Lleva sobre sus hombros a un niño de 3 o 4 años. Otro hombre, viejo, cruza con una bolsa en la mano y se instala en un carrito de helados “artesanal”. Frente a él hay una pareja que espera su helado y se abraza”.

A partir de estos recorridos podríamos trazar los mapas de la cotidianidad, ¿por dónde transitan los vendedores de helados? ¿por dónde caminan los ancianos, los niños, o vuelan las palomas? Como aproximación a estas preguntas se elaboraron tres mapas de la plaza fundacional de Bosa.



Mapa 1. Espacio geométrico.

Este mapa busca representar los diferentes elementos arquitectónicos y naturales que conforman la plaza por medio de figuras geométricas.

También tiene como objetivo captar la totalidad de la plaza, entender la distribución espacial de los elementos que la conforman.



Mapa 2. Experiencia del flaneur.

Este mapa busca representar la experiencia y sensaciones de la flaneur, es decir que se basa en los detalles que contiene la plaza, los pequeños lugares, los colores, las sombras, los grafitis y murales, los árboles y flores.



Plaza fundacional de Suba

En la plaza fundacional de Suba encontramos que desde su nominación existen diferencias. Para algunos habitantes es la plaza principal, para otros es el parque principal o algunos referencian el lugar desde una institución cercana o que rodee la plaza, por ejemplo “...donde queda la iglesia de la Inmaculada Concepción de Suba.”

a). Hay una silla de cemento a una altura proporcional sobre la zona verde en el costado occidental “la silla de Bolívar”. Según algunos habitantes de la localidad, Bolívar se sentó en ese lugar mientras varias mujeres se ubicaban a su alrededor esperando un saludo o un beso. Dicen, que algunas mujeres esperaban ser las elegidas para tener una descendencia afortunada.

9 de diciembre 2018

4:00 pm

Juego en el monumento

Dos niños y una niña (9 a 11 años). La niña propone un juego de peleas. Quien gane ocupa el trono que es la silla en conmemoración a Bolívar. Lucas es el niño más grande. Ocupa la silla sin haber peleado.

La madre de los niños se preocupa por la observación pertinente hacia los niños. Por lo tanto, yo debo fingir dibujar el Cadel.

Pasa la niña al trono. Lucas arrastra al niño más chico. Este llora. La madre ocupa el trono. Se sienta. Los niños se trepan en ella. Los niños se quitan los zapatos porque su madre los autoriza. La niña lo hace después.

Luego, se quitan las medias.

Los niños se sientan en círculo cerca al trono. Juegan a manos. Llegan dos habitantes de calle al césped. La madre baja del trono y llama a sus hijos. Estos se colocan las medias, los zapatos y se van a otro lugar de la plaza, cerca a las gradas.

En la plaza fundacional de Suba no encontramos la fuente o la pila de agua. De hecho muchos habitantes niegan su existencia, pero nosotras, encontramos fotografías que dan cuenta de aquel lugar invadido de olvido. Recuerdo que al escribir el relato de la fuente, recorrí varias veces el lugar indicado por el habitante de la localidad. Me agaché, toqué los ladrillos para cerciorarme de que realmente no había ninguna señal de ella, gire por sus alrededores, pero no encontré nada. Sentí mucha nostalgia. Esta fuente no logró quedar si no en el recuerdo de un solo habitante.

Leí una publicación Agua, fuentes en Bogotá . No encontré la pila de Suba.

Recordé que un hombre que vendía helados en una chaza con ruedas me indicó el lugar en el que estaba ubicada la pila, que por cierto, pocos recordaban e incluso muchos negaban.

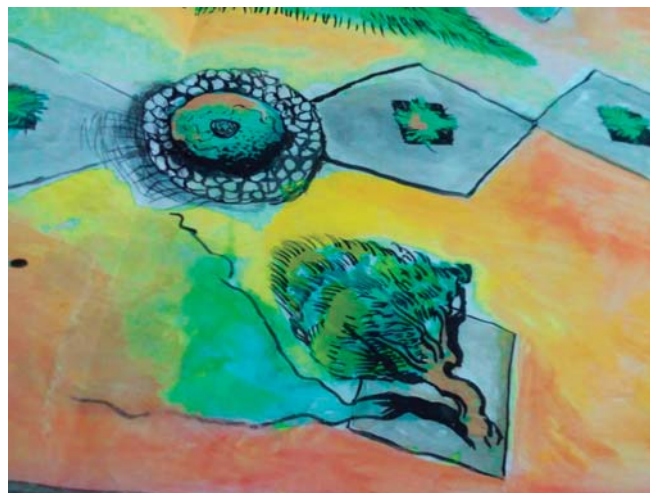
“Una mujer llora. Mantiene su camisa agazapada. Mira hacia arriba. Tiene una mirada que intenta observar el horizonte, pero este parece perdido o simplemente no se percibe. Esta mujer decide mirar el piso. Lo hace a menudo. Lo conoce. Sus pasos entonan melodías sobre las líneas que éste indican. Guían su camino habitual. Da saltitos entre las líneas mientras sus pies van trenzando el camino con pequeños movimientos”.



Detalle del mapa 2.

Siluetas de cuerpos ausentes

En una de la primeras visitas a la plaza fundacional de Bosa nos encontramos con un detalle que se estaba desdibujado en el centro de la plaza, sobre los ladrillos grises que envuelven al círculo de ladrillos anaranjados. Habían varias siluetas de cuerpos pintados con distintos colores, eran similares a las siluetas que medicina legal dibuja alrededor de los muertos. Al preguntar por estas huellas intencionales las personas nos comentaron que habían sido pintadas unos días antes, cuando se realizaba una marcha por la muerte de los líderes sociales.



Árboles

En el lugar, reconocimos elementos que son significativos en nuestra construcción poética, es decir que como productoras empezamos a ser conscientes de aquello que era importante para nosotras en el espacio y por tanto, en la creación.

Los árboles aparte de ser elementos naturales también son simbólicos, transmiten la idea de vida, tranquilidad, origen.



Mapa 3. Habitantes de la plaza.

Este mapa ilustra a la gente, los grupos de personas que habitan la plaza. Las últimas dos imágenes enfocan detalles.

Estos tres mapas fueron realizados con el objetivo de que pudieran sobreponerse uno sobre otro, para de este modo identificar las posibles relaciones entre las personas y el lugar que habitan dentro de la plaza y para visualizar cuáles eran aquellas huellas significativas en el espacio.

Finalmente, encontramos estas huellas intencionales, huellas que dan cuenta de la existencia de, en un primer momento, la pila de agua, y luego, la fuente. La fuente ausente. No encontramos ningún rastro en el espacio físico al recorrer la plaza fundacional de Suba que diera cuenta del lugar que ocupaba.



Martin, Horst: In Suba, 1934/1937 Serie: Lateinamerika-Aufenthalte 1934/1942 - 2. Kolumbien 1934-1937
Beschreibung: Pferde an der Tränke in Suba.

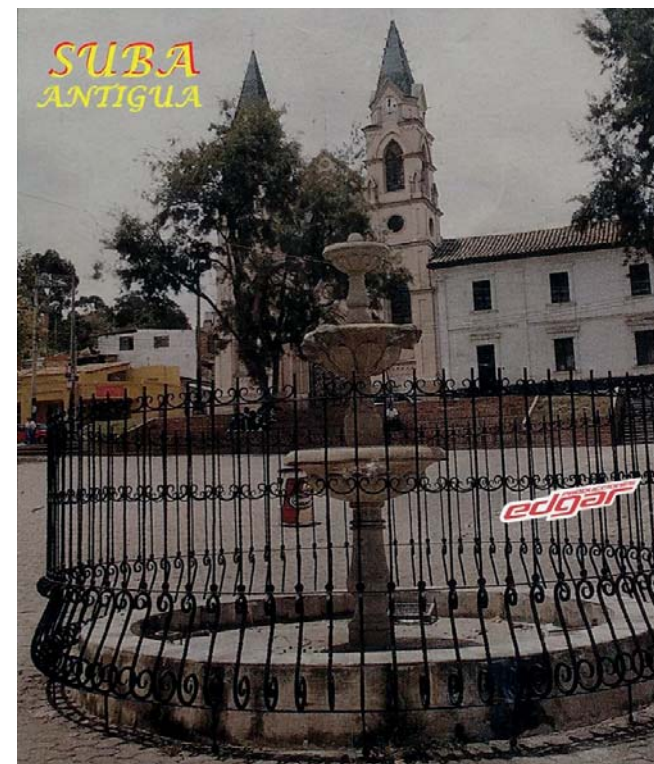


Foto recuperada del grupo de Facebook:
Fotos Antiguas de Suba - Localidad 11- Bogotá.

Pero, aparecieron estas fotografías en el lugar menos imaginado, las redes sociales. Fue un gran hallazgo encontrar el registro de la fuente de agua que compuso la plaza fundacional de Suba. Y así, construimos la historia de Enrique Guzmán, un hombre de 65 años que entabla conversaciones con la estatua de una fuente en una plaza.



Las fotografías, los relatos de algunos habitantes de la plaza fundacional, las redes sociales, la observación desde flaneur fueron los elementos base para recoger tanto la memoria como la actualidad de un lugar que se funde en el olvido. Muchos habitantes recuerdan con nostalgia el tiempo pasado, pues además de conservar un lugar con unas dinámicas distintas, fue un tiempo que se llevó sus juventudes.

Por otra parte, en cada plaza fundacional se dieron múltiples huellas no intencionales y fugaces, pero, este periódico no alcanzaría para abordarlas todas. Por lo tanto, a continuación nombraremos algunas de ellas con la lógica de ejemplificar sus hallazgos.

Plaza fundacional de Suba
6 de diciembre 2018
7:14 pm

“La mujer del tercer conflicto en la observación anterior, aparece en la plaza. Es una habitante de calle. Está junto a tres personas más cerca a una carreta de reciclaje. Toman licor. Ella, que es la misma “mujer del eco” tiene una pareja a la cual besa. Juntos se trasladan a las sillas de los enamorados.

Recuerdo a Samuel Beckett y a Brecht con Madre Coraje.



El fragmento anterior es de una observación real hecha en la plaza fundacional de Suba. Allí aparece un espacio habitado por una mujer que había sido partícipe de una observación anterior. La perspectiva de quien cuenta, la investigadora-creadora, relaciona la realidad con elementos literarios que guardaba de sí misma. Una carreta de reciclaje se transforma en la carreta de Madre Coraje. La plaza es un escenario teatral de la memoria y de lo efímero como posibilidad de conocimiento.

Este fragmento participa de ser una huella no intencional ya que fue captada en el lugar de lo efímero, no permite su reproducción y generó unos lazos narrativos. Pero también teje una relación con quien observa, con quien interpreta lo que ve y conoce, como el flaneur en su camino, al andar.

9 de diciembre 2018

4:22 pm

“Estoy observando a un hombre de aproximadamente 70 años. Sale del costado izquierdo del colegio San agustiniano. Empieza un recorrido en diagonal por el centro de la plaza. Lleva una botella en su mano izquierda. La arroja en la canasta de basura. Con pasos firmes atraviesa la plaza. Ubica sus pasos encima de la línea cementada del suelo. Mira hacia la izquierda. Mira hacia la derecha. Saluda a un joven con la misma mano que cargaba la botella, pero ahora vacía. Llega al margen de la plaza. Mira. Se arrepiente de dar el paso. Desvía su camino. Entra al DL. Sale al cabo de un rato con dos bolsas en las manos. Camina por encima de la misma línea que había guiado su camino anterior. Se acerca a la vendedora de obleas que está en las sillas de los enamorados. Saluda a las demás vendedoras ubicadas en la parte central de la plaza. Compra dos obleas. Sus pasos ahora se ubican sobre la línea cementada del centro. Sale por la esquina del colegio San Agustiniano”.

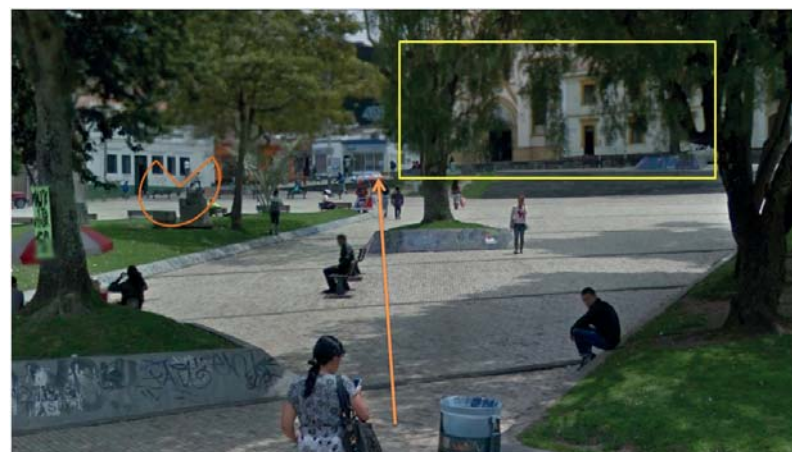
En este microrrelato, un hombre transita por las líneas que tiene la plazas en el suelo, líneas que se verán más adelante al pensar en los recorridos que realizan los transeúntes, y habitantes. Este lugar es habitado en su mayoría por hombres y mujeres de la tercera edad. Algunos caminan acompañados, otros en soledad. Creemos que al ser los habitantes con mayor edad conservan un ideal de la plaza y continúan fabricando recuerdos.

b). Los recorridos de los habitantes de la plaza fundacional, generalmente, se dan en direcciones opuestas. En el suelo de la plaza, suelo cementado en la actualidad pero que tiempo atrás fue un “potrero” (como lo demuestra la fotografía anterior), hay demarcaciones fijas de un costado a otro. Por lo tanto, de sur a norte encontramos tres líneas rectas paralelas por las que los habitantes circulan. Esta plaza deja de ser un lugar para el encuentro y se transforma en el lugar de paso, de unión de caminos.

En la imagen, las flechas rojas indican el sentido espacial de los recorridos. La flecha curva muestra los escalones que se deben subir para asistir a la iglesia, y en el costado izquierdo de la imagen, se encuentran las sillas que componen la plaza, pero que no son un lugar muy habitado, según las observaciones, para descansar.



Por otra parte, del costado occidente a oriente, encontramos un recorrido por el centro de la plaza, donde, en la parte superior se encuentra la iglesia, que podría entenderse como aquella jerarquía espacial de control moral y por tanto, todos los habitantes que transiten por este costado tienen que observar la iglesia. También encontramos árboles muy antiguos. Un habitante de aproximadamente 75 años cuenta que él junto a varios compañeros de su colegio, ubicado en Suba, se encargaron de sembrar los árboles que vemos hoy día en la plaza. Este hombre permanece con un sombrero negro al margen de la plaza fundacional.



En esta imagen, la flecha naranja indica el recorrido de las personas hacia arriba que no siempre quiere decir ir a la iglesia, pero ocupa el rango visual y por tanto, tienen que mirarla y, en el costado izquierdo de la imagen, se observa la silla de cemento “silla de Bolívar”, nombrada como huella intencional. Por supuesto, encontramos recorridos sobre los laterales, pero esos recorridos de los habitantes se dan porque tienen que ingresar a alguna de las instituciones del costado y no transitan, en su mayoría, por la plaza fundacional.

Notamos que en la distribución de los lugares también existe una idea implantada de orden, de organización, de educación. Un espacio cerrado invita a salir de él. Esta plaza fundacional tiene una inclinación, entonces, al ubicar los pies se debe generar un contrapeso para mantener la estabilidad. Esta plaza no es plana como la plaza fundacional de Bosa. Como ya lo han notado, cada una de estas plazas fundacionales conserva su particularidad. De hecho, la manera en la que nos dirigimos hacia ellas es diferente. Cada una de nosotras vivió y co-creó el espacio-lugar del que hoy les hablamos.

Pero, así mismo, compartimos varias cualidades. Al llegar a las plazas fundacionales no queríamos perder ni un solo detalle. Buscábamos captar el movimiento, el sonido, las conversaciones de las personas, los detalles de las prendas que usaban, los quiebres de las arquitecturas. Pero no podíamos captar todos estos componentes, pues ocurrían en paralelo. Nuestros ojos paseaban y volvían, parpadeaban y se enfocaban. Entendimos, que no podíamos estar en todos los lugares al mismo tiempo. Decidimos darle el tiempo a los detalles. Afinamos nuestra observación, nuestra percepción. Aunque éramos receptoras de un mundo de estímulos logramos plasmar algunos de ellos en nuestros escritos, en nuestra memoria y en nuestros personajes que hoy hacen parte de este periódico.

Habían días fríos, otros soleados. En ocasiones la plaza fundacional se encontraba sola, inhabitada y entonces los objetos que la componían hablaban por sí mismos. Nosotras, acompañadas de nuestras bicicletas, libros y lápices escribimos, cantamos, dibujamos. Algunas veces entablamos diálogos con los habitantes, algunos nos reconocían y nos miraban mientras les mirábamos. Encontramos ese sentido de observar, de conocer con nuestros propios ojos las dinámicas del otro con su entorno, de cómo este lugar tenía sentido para las personas de más edad. Creemos también que “todo nuestro actuar se funda en la búsqueda de sentido, todo nuestro accionar es realizado a partir de nuestra condición corporal y del vínculo que, por tanto, establecemos con el mundo vivo” (Ballen, 2016).

Finalmente fuimos flaneurs, después de gozar y aprender de nuestra experiencia estética en un espacio cotidiano, de producir una obra creativa guiada por la reciprocidad de quien la habita, quien la escucha e interpreta, pensamos que la ciudad que es en sí nuestro entorno, está cargada de aspectos que nos permiten reflexionar en esta realidad. Que nuestra cotidianidad puede componerse de sorpresas, de encuentros inesperados, que podemos hacer conscientes nuestras interacciones con nuestro entorno para comprenderlo y comprendernos a nosotras mismas. Tener experiencias estéticas mientras llevamos a cabo nuestra vida cotidiana es descubrir.

Necesitamos, lectores, seguir inundando nuestra cotidianidad de experiencias estéticas. Hacernos partícipes de la construcción de comunidades reflexivas y creativas e investigadoras. Ser flaneurs, caminantes, traductoras del espacio que nos rodea, amantes de la sorpresa cotidiana. Conocer mientras se camina con un tinto en la mano, un lápiz y una hoja.



2. Producción artística, espacio interior

Mientras las abejas producen miel y las orquídeas producen polen, alguien, en determinado momento, comprendió el sentido del ciclo que produce, sutilmente, la existencia de la vida¹⁰.

Las investigadoras.

Desde que inició esta investigación-creación, nosotras estábamos creando, pero sin ser conscientes de ello. Generamos preguntas alrededor del arte y sus relaciones con el otro y decidimos indagar en cómo se creaba y por qué. ¿Cómo íbamos a saber qué ocurría en la cabeza de Goya al crear sus pinturas? Sabemos del contexto que le rodeaba y sus tendencias, pero humanamente, es imposible insertarnos en la cabeza del otro. Sin embargo, existe una interacción entre la obra, quién la crea y quien la observa que da visos de lo que sucede en la producción. Desde la postura de Jauss encontramos estos tres momentos denominados, recepción, producción y comunicación y comprendimos que se desarrollaban en paralelo. Allí fuimos conscientes del inicio del proceso de crear. Pues mientras nosotras escribíamos, es decir, iniciamos el proceso de producción, éramos receptoras de los estímulos que se encontraban en nuestro entorno y en el lugar específico, plazas fundacionales; continuamos con las lecturas de libros, películas, pinturas, personas, además de acudir a nuestra memoria y nuestras configuraciones personales para nutrir nuestra producción.

En este proceso de producción, la creación no consistía en aislarse del contexto habitado y mucho menos, de las personas que lo componían. El ejercicio de producción se hace desde la relación interactiva de diferentes factores y personas. Pensar en quien recibe el producto terminado, en las posibles interpretaciones que pueda generar lo creado, en el contexto en el que puede estar ubicado quien mira, contempla e interpreta, es un ejercicio que hace parte de la producción. Como bien lo saben ustedes, este producto creativo fue hecho por personas como ustedes, es decir que no ingresó un ángel divino para iluminar dos cabezas mundanas. Fue a partir de la comprensión de lo que nos rodea, del detalle, de las relaciones de nosotras mismas con los espacios, de la historia personal y subjetiva que cada una de nosotras tenía, que surgió este periódico.

Este proceso de investigación-creación fue elaborado a dos manos, es decir que el acto de producir se comparte, se comunica, se cuestiona; se deja de lado, por lo menos en este caso, la subjetivización que suelen hacerle al artista. En esta investigación-creación logramos generar un vínculo creativo, sincero y activo. Este proceso no consistió en estar de acuerdo con todas las decisiones, pues somos mundos diferentes, nuestras experiencias no son las mismas, nuestra tradición y creencias difieren. Sin embargo, esto no fue un problema para desarrollar el ejercicio de producción compartido. De hecho, el debate conceptual, metodológico, creativo nos permitía ahondar en el acto mismo de crear, de intentar comprender a la otra, de dejar de lado la acción de juzgar, acción tan acaecida en este contexto y permitir aprender.

La producción poética requiere de descentrarse del mundo pues, como se dijo anteriormente, requiere que el productor interactúe con aquello que lo rodea, en este caso nosotras, mientras escribíamos, nos relacionamos con voces de otros autores que son parte de la tradición del arte y que al igual que nosotras, estaban inmersos en una sociedad, una ciudad, pueblo, calle, casa y por qué no, una plaza. Esta interacción con obras de arte era tan importante como aquello que estábamos entendiendo por medio de la teoría pero aún no sabíamos cómo relacionar lo uno con lo otro.

En medio de la investigación teórica sentimos la necesidad de tener otra perspectiva de entregar lo aprendido, de compartir. Entonces, empezamos con los ejercicios de ejemplificación. Crear un ejemplo requiere conocer la teoría planteada a fondo, pues el ejemplo debe dar cuenta por sí mismo y además aclara aquello que, tal vez, quedó borroso. Entonces, mientras escribíamos la historia de Enrique Guzmán se presentaban referentes inesperados; conocimos, gracias al diálogo con nuestra tutora, que de hecho es la primera lectora de la obra, la novela *Una Soledad demasiado ruidosa*¹¹, novela que nos generaba empatía con el personaje y de la cual comprendimos otros aspectos de la vejez, de las acciones repetitivas, del valor que le damos a las cosas.

Durante la producción del texto creativo nos preguntamos continuamente ¿qué historia nos gustaría leer? pues es muy grato escribir lo que a uno le gustaría leer, que le cuenten aquello que uno ya vió pero desde otro punto de vista, sentir mientras se escribe. También nos preguntamos por la cotidianidad de los escritores que leímos, pues quien nos puede contar qué acciones realizaban mientras escribían sino ellos mismos; dónde podíamos encontrar los tachones, la palabras borradas de sus creaciones... deseábamos ver todos los subtextos, los atajos y encrucijadas que debían resolver al unir palabras. Nosotras, ahora que teníamos el rol de escritoras, investigadoras creadoras, basándonos en un espacio físico, geográfico, político, para escribir y cuestionar nuestra realidad, queríamos dejar una huella que preservara este período de hallazgos, de descubrimientos, de creación. De manera que, constantemente nos poníamos en el lugar del receptor desde nuestra propia recepción.

Los referentes, escritos sobre la plaza, fotografías, historias, conformaron un espacio interior o como lo llamamos al inicio del apartado Isla de las posibilidades, interpretaciones y creaciones. Hemos creado este nombre en relación con el espacio

de ensoñación planteado por Bachelard. Ese espacio privado que el sujeto llena con sus imágenes, recuerdos y significados. Cada una desde nuestro espacio interior, nuestra casa, recreaba la realidad por medio de la imaginación. Éramos conscientes, entonces, del espacio cotidiano, las plazas fundacionales y del espacio interior, nuestra casa, metafóricamente. De ahí que el espacio interior entre en diálogo con los demás espacios, físico, geográfico, astral. Cada habitante, cada creador, cada artista posee su espacio interior, un espacio dispuesto a la imaginación. Por lo tanto podemos ser creadores desde nuestra cotidianidad.

Nosotras, queridos lectores, encontramos en este proceso de investigación-creación que disfrutamos de crear y componer imágenes poéticas. Imágenes que hablaran por sí solas. En la producción poética además de reconocer nuestra imaginación con un factor fundamental del ejercicio creativo, reconocimos nuestro cuerpo y el andar. Nosotras, estuviéramos escribiendo en la biblioteca, en la universidad o en la calle, nos levantábamos y según la imagen que quisiéramos crear, usábamos nuestro cuerpo o gesticulamos la acción. Por consiguiente, el cuerpo también estuvo presente en la producción. Y, respecto al recorrido, fuimos partícipes de conocer andando. Caminar, correr, bailar por las plazas fundacionales por las calles, por la ciudad. Como lo plantea Manfred Max Neef, el acto creativo consiste en navegar en estado de alerta y así lo procuramos.



Reescritura

El proceso de producción poética estuvo cargado de varios intentos fallidos. Traemos a colación los primeros ejemplos que le darían paso a Enrique Guzmán.

“Supongamos el caso de una mujer. Tiene 48 años. Hoy recibió una llamada. La voz al otro lado del teléfono trajo a su memoria el olor de la tierra húmeda. Era su amiga de la infancia. Había regresado de un viaje y solo disponía de este día para verse con ella...”

Febrero/2019

¹⁰ Líneas que escribimos para introducir nuestro primer acercamiento al problema de la experiencia estética, incluido en lo que en ese entonces llamábamos marco teórico.

¹¹ Novela del escritor checo Bohumil Hrabal (1914-1997) publicada en el año de 1976.



“Un hombre muy elegante con traje de corbata recuesta su maletín de cuero en el lavamanos. Cae una gota que empieza a filtrarse en el interior de la maleta. Impregna los papeles, la tinta se corre...”
 Febrero/2019



Escribir a dos manos

Como ya lo habíamos mencionado en otros momentos, al ser esta una escritura a dos manos, al tratarse de un proceso creativo compartido, se hace fundamental reflexionar sobre los tropiezos, desencuentros y por supuesto, las sorpresas y emociones que conlleva escribir junto a otra persona. Podríamos remontarnos al origen de este proyecto, buscábamos la forma de articular nuestras preguntas, intuimos que trabajando juntas íbamos a encontrar preguntas nuevas y que la creación se tornaría aún más desconocida y de ese modo, el lugar de llegada se enriquecería. Quizás también queríamos demostrarnos a nosotras que podíamos llevar un trabajo conjunto de forma rigurosa y al mismo tiempo podíamos disfrutar con cada hallazgo.

Desde la perspectiva teórica y conceptual, se dieron momentos difíciles. Cuando comenzamos a escribir hacíamos el mismo trabajo hasta tres veces; primero leíamos al autor por separado, luego escribíamos sobre ello y posteriormente, nos reunimos para dialogar sobre lo que se había comprendido, sobre nuestras reflexiones, acuerdos y desacuerdos con dicho autor, para finalmente releer al autor y establecer los puntos en común, que para las dos, serían relevantes dentro de la investigación. Esta metodología de trabajo era bastante extensa pero sustancial, ya que al escuchar a la otra persona podíamos cuestionar nuestra comprensión del autor y por otro lado, encontrábamos ideas que quizás no habíamos captado en el texto o relaciones que aún no habíamos establecido.

Por otra parte, respecto a la escritura creativa podemos decir que el diálogo también fue una construcción que fue consolidándose en la escritura misma. Solo escribiendo podríamos comprendernos. Cuando comenzamos a imaginar a Enrique Guzmán pudimos empezar a fluir con más ligereza en la escritura, era como si el personaje fuera un puente entre nosotras dos, un puente que debía vivir. La llegada del personaje fue uno de los momentos más emocionantes de este proceso: describir su cotidianidad nos resultaba fascinante, descubrir que Guzmán, Angie y Wendy tenían referentes y gustos estéticos similares, era un encuentro estético. Imaginamos que nuestros tres universos veían a una niña gigante caminando sobre la plaza fundacional ficcional y nos vimos inmersas en un lugar que requería de la participación activa de otros, de los receptores que nos generaban preguntas desde la distancia, ¿cómo íbamos a hacerlos partícipes de todo esto?

Otro momento que permitió construir el diálogo fue cuando surgió la idea de hacer un periódico, para entonces, ya existía Enrique Guzmán, un hombre que se encontraba en una plaza de Bogotá intentando resolver un crucigrama, elemento que detonó inquietudes en nosotras, ¿de qué se trataba un crucigrama? ¿por qué habían personas tan fascinadas con este juego? ¿cuál era el trato que allí se le daba al lenguaje? Pasamos horas resolviendo crucigramas, incluso nos pusimos la premisa de resolver un crucigrama a diario. Y volvían nuestros futuros receptores, los lectores de este periódico, ustedes. Queríamos hacerlos parte de esta travesía, pensar en ustedes para que pudieran complementarse el acto productivo, la experiencia estética. Ustedes estarían resolviendo un crucigrama al mismo tiempo que nuestro personaje en un periódico. Nos dijimos- ¡Vamos a hacer nuestro propio periódico!-. Y aquí, están ustedes, leyéndonos.

Finalmente, tanto los debates de orden académico, las responsabilidades estéticas del periódico y su organización, la pregunta por la comprensión del receptor frente a lo que queremos decir, la escritura se convirtió en un puente de confianza. En esta última fase, que configura la forma del universo teórico y ficcional, después de

las reflexiones sobre el valor de la experiencia, la escritura ha tomado un valor que reafirma para nosotras la posibilidad de crear y comprender el mundo en conjunto, con el otro, con el que habita la ciudad, sin desconocer las diferencias sino más bien tomándolas como oportunidad para el diálogo y el aprendizaje. Como lo nombramos en algunos párrafos atrás, esta posibilidad del aprendizaje y la construcción de sentido entre dos o más personas en un país y un momento de fractura tan desalentador como ahora, es quizás uno de los hallazgos más relevantes en esta investigación-creación. Por lo tanto, el valor de la universidad pública como marco posibilitador de diálogos es también fundamental, debemos preservarla y continuar generando espacios para construir sentido como sociedad e individuo.

Desarrollo de la exploración literaria

Ustedes encontraron en la primera parte del periódico la exploración de una escritura con un tinte literario que se desarrolló desde la ejemplificación de los conceptos teóricos de los autores que cuestionan y replantean la experiencia genuina y estética, el espacio cotidiano e interior, el flaneur, situadas en las plazas fundacionales de Bosa y Suba. En esa exploración vemos la posibilidad de hacer de los ejemplos una estructura narrativa para ser, paralelamente, componentes del producto final, el periódico. Cuando escribimos final, no quiere decir que el producto esté terminado o no permita su metamorfosis. De lo contrario, se complementa desde las relaciones que nosotras entablamos con ustedes, lectores-receptores: los espacios vacíos, la resolución del crucigrama, el sentirse perdido.

Personajes

Primero creamos a Enrique Guzmán, un hombre de 65 años que vive en Bogotá y transita a diario por un lugar que compone su cotidianidad. Como lo hemos venido nombrando, en la creación de este personaje aparecieron varios componentes tomados de las observaciones en las plazas fundacionales de Bosa y Suba. Curiosamente, mientras escribíamos, creímos haber tomado una distancia de los hallazgos en la plaza, pero ocurrió todo lo contrario. Decíamos anteriormente, que las plazas fundacionales eran habitadas en su mayoría por personas de la tercera edad; algunos son solitarios y suelen dar vueltas en la plaza a paso lento. Entonces miramos hacia atrás, buscamos en los materiales que habíamos elaborado y encontramos que los tres testimonios que habíamos recogido de las plazas fundacionales provenían de adultos mayores.

Nuestro personaje, es un historiador, culto y

“Un hombre de 35 años que busca el interruptor de un baño en medio de la oscuridad. Una repentina necesidad de evacuar lo llevó allí. El hombre extiende la palma de su mano izquierda sobre la pared, se retuerce. -Cruce a la derecha y baje los escalones- según esta explicación debía estar en el lugar indicado. Pero había corrido con tanta urgencia que no podía fiarse del camino recorrido...”
 Marzo/2019

La configuración de esta investigación-creación se dio a partir del “error”. Escribíamos y no éramos claras, escribimos y los personajes se perdían, escribimos y caímos en caos. Sin embargo, el proceso de reescritura fue tan fructífero que comprendimos que una idea podía llegar más allá de lo esperado. Reescribimos esta historia tantas veces que puede que la historia final, la de Enrique Guzmán, tenga un poco de las anteriores en sutilezas. Escribir está relacionado con la idea de encontrar sentido, el sentido como una delicada red cuyo equilibrio depende de su constante renovación. Reescribir requería mantener al tanto dos premisas: primero no apresurarse, ya que todo estaba sujeto a cambios, si nos aceleramos no lograríamos construir la imagen que deseamos; la segunda premisa era arriesgarnos, pues para llegar a nuestro producto final tuvimos que proponer algo que a nosotras mismas nos permitiera contemplar la sorpresa, imágenes que nos expulsaran de la realidad, sensaciones opuestas y finalmente, aparecía algo que no teníamos contemplado al inicio de la investigación-creación, ser las editoras, investigadoras-creadoras de un periódico.

En algún momento pudimos observar algunos manuscritos de *Rosita la solterona* de Federico García Lorca. En estas páginas amarillentas era posible observar los tachones y los ladillos que Lorca había borrado y vuelto a escribir sobre las hojas, notas sobre la importancia de los nombres para los personajes y otras observaciones. No podríamos hacer visibles sobre las hojas finales de nuestro periódico la cantidad de tachones, borrones y ladillos que precedieron a Enrique Guzmán, pues son historias interminables.

La reescritura hizo parte de nuestro proceso productivo. En ella, participó, como lo hemos mencionado en varias ocasiones, nuestra tutora de investigación, aportando su interpretación y siendo receptora de aquello que escribíamos. Este periódico, se compone de un pasado del “error” que es funcional en el presente de la creación.

pulcro que se encarga de contemplar los detalles de la vida, es decir, de su cotidianidad, tal cual flaneur. Recuerda todo lo que ha leído, cualquier pintura del siglo XVI y las composiciones de Bach y Vivaldi. Aunque nuestro personaje tiene dichas cualidades decidió vivir en islas materializadas en su casa, pues pocas personas por no decir ninguna, lo recuerda o le habla al menos. Por eso, Enrique Guzmán decidió hablar con quien jamás se negaría, la diosa Sie, la estatua que compone la fuente de la plaza. Sin embargo, Enrique olvidó que tenía una familia y un día aparece su hija.

Luego, creamos a Cecilia, su hija y a Camila, su nieta. Estas dos mujeres se encuentran recorriendo calles, cruzando avenidas, tomando atajos para llegar al punto de encuentro con un hombre al que no han visto hace mucho tiempo. Se hacen partícipes de una observación detectivesca en un día de la cotidianidad de Enrique Guzmán. Sin saberlo, ellas componen un día de acontecimientos.

Acotaciones y fuentes

En primera medida, llamamos acotaciones a los textos que anteceden la expresión enunciativa del personaje. Usted va a encontrar únicamente un tipo de acotación con un texto declarado: en su casa. Nosotras situamos las casas como lugares interiores de los personajes; vale la pena recordar que Bachelard nos introduce la metáfora de la casa como el espacio que cada personaje tiene para hablar consigo mismo, para acudir a su memoria, a la creación de imágenes poéticas. De ahí que, hagamos uso poético de la casa. Es posible que se confunda con la casa de un espacio físico. No hay problema, no se preocupe. Perderse está permitido en este lugar.

Referente a las fuentes, cada personaje tiene un tipo de "caligrafía". En la búsqueda de las características de los personajes encontramos que el tipo de letra podría darle al lector un mayor acercamiento al personaje.

Atmósfera

Esta historia se desencadena en una plaza ficcional de la ciudad de Bogotá. Puede decirse que es la fusión de las dos plazas fundacionales de Bosa y Suba. Las palomas que pululan en el lugar, la silla de astromelias, la fuente ausente o deteriorada sin estatuas, la iglesia y su campana, los habitantes, las fachadas, los ladrillos, los dientes de león, los edificios, las vendedoras, los habitantes de calle, el clima son los elementos que hacen de esta plaza ficcional, una plaza más de Bogotá, una microciudad invisible. Buscamos

que cada objeto, que cada lugar hablara por sí mismo, pues cada uno estaba cargado de huellas que afectaban el espacio en el cual se desarrollaba la historia.

Colores y formas

Corresponden a los observados en las plazas fundacionales. En la experiencia estética de Enrique Guzmán nos dimos la libertad de crear una paleta de colores que ampliaran el rango cotidiano. El traje de Guzmán hace alusión a los trajes que suelen usar las personas mayores que transitan las plazas fundacionales.

Como ustedes lo habrán notado, las imágenes que se presentan en la última parte del periódico no responden a la misma lógica instaurada desde el inicio, pues cada una de nosotras observó y percibió la plaza fundacional desde diferentes perspectivas. Extráñese usted, lector, al encontrar retratada las experiencias de dos personas, investigadoras-creadoras del mismo modo.

Dibujo

Complementar a los personajes con un dibujo en el cual se comprendan sus características físicas y su entorno fue un elemento de gran importancia tanto en el proceso como en el resultado de la investigación-creación. La experiencia como flaneur en la plaza fundacional de Bosa está completamente ligada al dibujo, ya que en varias observaciones se hace uso de este para plasmar ciertos detalles que, como los impresionistas, lienzo en mano, buscaban captar la luz efímera de ciertos lugares de la ciudad o el campo, momentos fugaces que pasan por la sensibilidad y la mano de quién observa.

Crucigrama

En el crucigrama, el lector soluciona las premisas que no solucionó Enrique Guzmán y que estaban hechas directamente para el receptor. Se propone una participación activa del lector para acceder a la comprensión del texto literario en tanto es el encargado de completar los espacios vacíos,

Entonces, lectores, este periódico es el producto creativo. Además de ser un proceso investigativo-creativo y de responder a varios de los interrogantes que no nos dejaban dormir, podemos decirles, con certeza, que logramos conciliar el sueño. Esperamos en algún momento este periódico llegue de nuevo a nuestras manos, lleno de ladillos y rayones por doquier. No siendo más, esperamos hayan disfrutado, así como nosotras, de la lectura y participación de este periódico.

Proceso de integración, tercera cualidad de la experiencia genuina, de Enrique Guzmán. Recuperado de la edición 4 de nuestro periódico "El rastro". Sección poemario.

Una mano podrida es la que escribe,
mano con manchas no celestes.
Mi mano púrpura casi muerta
olvidó tu nombre
hermosa fuente.
Hace falta un grano de tierra
para recordar tu grito desesperado.
Mujer de piedra
abraza mi tumba negra
para no dormir,
moldea mi cuerpo en la noche tibia
y quédate quieta, mujer de piedra, en mí.

Caminos cruzados Guzmán, E. Diciembre 2019

Solo busco una palabra
en la que mi nombre se pronuncie.
La soledad no grita
es silenciosa y modesta.

Un verso perdido Guzmán, E. Noviembre 2019

Con cariño

La editoras de El Rastro.

Fecha de publicación 21 de octubre del año 2019.

