

**MODALIDAD: INVESTIGACIÓN-CREACIÓN**

# **LA MUJER QUE SEMBRABA PENSAMIENTOS**

**UNA MIRADA A LAS VIOLENCIAS SIMBÓLICAS EN  
CONTEXTOS DE PAREJA**



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE ARTES**

**NICOLLE NATALY  
HERRERA VELÁSQUEZ**

**COD: 2017177017**

**LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS  
BOGOTÁ 2026**



**UNIVERSIDAD  
PEDAGÓGICA  
NACIONAL**

**ASESORA:**

**JEHYMY PATRICIA  
VASCO SÁNCHEZ**

## **Agradecimientos:**

*Agradezco profundamente a todas las mujeres que, al cruzarse en mi camino, abrazaron con ternura, pasión y dolor mi florecimiento.*

*A mis padres, Franklin y Myriam, por ser raíz y refugio.*

*Por sostenerme cuando quise caer, gracias por no rendirse cuando yo quise hacerlo, por animarme cuando dudé de mí misma, por estar siempre presentes y enseñarme con su forma de amarme y amarse que el cuidado también es una manera de resistir. En ustedes entendí que el amor verdadero no hiere, sino que cuida y permanece.*

*A mis amigos Jonnier, Aleja, Saris, Brayan, Angelica, Brashan y Tatiana, que secaron mis lágrimas y me vendaron el corazón.*

*A mi pareja Julio León, por acompañar aun en la distancia con cuidado, respeto y amor cada paso de mi proceso de sanación.*

*A mis docentes, quienes fueron guía, refugio y sostén: a Carlos Ortiz, por darme herramientas para nombrar y defender mi historia y acompañar cada crisis de la investigación; a Karina García, por abrazar mi proceso con amor y sembrar luz en medio del dolor; a Alejandro Jaramillo, por abrir un espacio de ternura y sororidad en la creación.*

*Por último agradezco a la Nataly del 2023, quien tuvo la fuerza para levantarse, recoger sus pedazos y con mucha valentía traerme hasta aquí desde el amor propio la resiliencia y resistencia*

## Tabla de Contenido:

Carta a un Navegante .....	4
1. Un Dolor Enraizado .....	9
2. Corteza Blanda: el Mapa de mi Sujeción.....	14
2.1 Grieta en la Corteza: El test y la Investigación-Creación .....	14
2.2. El espejo de otros troncos: Práctica pedagógica y ecos de dominación .....	16
2.3 Mi propia corteza: lo íntimo lo teórico y lo social .....	19
2.4 Construir el Tronco: el Objeto Como Testigo del Naufragio .....	21
3.Camino de la Savia: Ruta Metodológica.....	26
3.1Savia Bruta: El Deseo Creador: .....	26
3.3. Savia Elaborada: Del Marco Teórico a la Búsqueda Escénica .....	29
3.4. Xilema: Construcción del Personaje y del Títere.....	31
3.5 Laboratorios de Creación.....	32
3.6 Ensayos y Resultado Final.....	37
4. Florecimiento.....	41
Referencias.....	44
Anexos .....	45

## Carta a un Navegante

Querido navegante:

Quiero comenzar este trabajo de grado con una carta para ti, un navegante que hoy decide sumergirse en estas páginas, que serán un mar de experiencias femeninas. Aquí estarán contenidos relatos y reflexiones nacidas de una herida íntima: la mía, pero también escucharás los ecos de otras voces de mujeres que me han acompañado a lo largo de mi vida y que han nutrido mi voz. Mis preguntas surgieron solo después de una gran tormenta eléctrica en la que este mar agitó sus aguas. Lo que leerás es un mapa trazado por mi ser: artista, pedagoga, investigadora y mujer.

No escribo sobre mí porque mi historia sea única, sino porque, al contarla, reconozco que mis dolores son plurales. Mi voz no es solo mía; se entrelaza con la de tantas mujeres que, al igual que yo, soñaron con una relación amorosa perfecta, amaron y creyeron como yo, pero terminaron siendo víctimas de violencia en sus relaciones de pareja. Por eso, este trabajo de grado tiene como objetivo general develar las violencias simbólicas naturalizadas en los contextos de pareja, a través de un proceso de investigación-creación con enfoque autoetnográfico que entrelaza la experiencia personal con los conceptos de *habitus* y *violencia simbólica* de Pierre Bourdieu y *amor* de bell hooks, tomando forma en una propuesta escénica desde diversos lenguajes teatrales como el teatro de títeres y objetos.

Para cumplir dicho objetivo, se plantean tres momentos claves como objetivos específicos: en un primer momento, construir una base conceptual para la investigación, desde herramientas autoetnográficas que permitan el diálogo de la experiencia personal, los relatos de otras mujeres y los conceptos de *habitus*, *violencia simbólica* de Bourdieu y *amor de hooks*. En un segundo momento, crear una puesta en escena desde el teatro de títeres y objetos en diálogo con el teatro de actores en vivo, las sombras, y la proyección audiovisual partiendo de imágenes poéticas y tomando como

insumo creativo las reflexiones surgidas desde la autoetnografía. Y un tercer momento que permita circular la puesta en escena con público, propiciando un espacio de diálogo en torno de las violencias simbólicas, a través de un conversatorio posterior a la función.

La metodología de investigación partió de la autoetnografía,<sup>1</sup> entendida como un espacio donde se entrelazan lo íntimo, lo social y lo teórico. Desde allí se construyó un archivo vivo de experiencias propias y de otras mujeres, en diálogo con los conceptos de Bourdieu y hooks, lo que permitió comprender las violencias simbólicas como una trama que atraviesa la vivencia personal y la estructura social.

A su vez el proceso de creación se alimentó de esta indagación autoetnográfica, que fue continua, en todo momento y más allá de ser insumo creativo se convirtió en la base para que los elementos teatrales tomaran forma desplegándose a través de la dramaturgia de la imagen y laboratorios de creación en los que convergieron distintos lenguajes teatrales como el teatro de títeres y objetos, el teatro de sombras, la actuación en vivo y la proyección audiovisual.

Aunque se pudiesen interpretar como dos momentos aislados la realidad es que, ambas dimensiones estuvieron profundamente entrelazadas, ya que la investigación alimenta la creación y la creación, a su vez, reconfigura la comprensión de la experiencia, dando forma a la sensación femenina<sup>2</sup> que emerge de la vivencia de haber sido silenciada y manipulada desde castillos de naipes y pompas de jabón

---

<sup>1</sup> La auto etnografía, aunque proviene de las ciencias sociales, se articula con la investigación basada en las artes al situar la experiencia del investigador como un lugar de producción de conocimiento. En este enfoque, el investigador es simultáneamente sujeto y objeto del proceso, y la creación se convierte en un espacio donde la experiencia no solo se expresa, sino que también se interroga y se transforma. Este concepto será ampliado en el marco conceptual del presente trabajo.

<sup>2</sup> La “sensación femenina” desde mi perspectiva personal, se entiende como una experiencia situada en la que el cuerpo y los comportamientos femeninos se ven atravesados por la mirada externa como objeto de deseo y complacencia, generando tendencias a ajustarse a expectativas ajenas, ceder ante los otros y habitar exigencias sociales para terminar siendo silenciada y manipulada. No lo planteo como una condición o visión universal, de la sensación femenina sino como una forma específica en la que yo entiendo mi sensación propia y la de algunas mujeres en este proyecto.

Lo que detonó esta creación fue una experiencia personal de enamoramiento, ruptura y reflexión, que en un principio creí única, pero que, en mi paso por las prácticas pedagógicas de la Escuela del Cuerpo, mi experiencia laboral en IDARTES, las charlas en la clase de Procesos de Creación y las historias femeninas familiares, se volvió plural. Si bien reconocirme en tantas voces le dio validez a mi sentir, fue una historia de mi abuela la que mejor resumió el eco de esas voces.

Para respetar las identidades de las mujeres y cuidar sus procesos de sanación, la historia que aquí se narra será sobre todo la mía, con tintes de poesía. Ellas aparecerán pinceladas en susurros y metáforas de flores que germinan entre las páginas. Por esta razón, querido navegante, cuando leas estas palabras quiero que comprendas que este relato de experiencia personal trasciende para entender un fenómeno social: en mis palabras resuenan otras voces, al igual que en esas voces algún día resonó mi dolor. Por eso te pido que acojas con profundidad esta investigación-creación con enfoque autoetnográfico.

Para navegar estas aguas, es importante que sepas que, a partir de ahora, las personas aquí narradas llevarán otros nombres:

- **EL NAVÍO:** Mi expareja, quien encarna las costumbres machistas de un sistema patriarcal que se traduce en violencias simbólicas y de género.
- **LOS NAVÍOS:** Aquellos hombres que, al igual que El Navío, reproducen esas costumbres y violencias.
- **LAS FLORES:** A lo largo de estas páginas y de los anexos encontrarás nombres de flores que representan las voces de algunas mujeres en particular.
- **UNA FLOR MARINA:** Mi abuela.

Es importante que sepas que a lo largo de este trabajo se usarán dos metáforas: la primera será la del mar, en el que viajas en un barco y poco a poco llegarás a mar adentro de las vivencias

femeninas; la segunda, la metáfora de un árbol, que se construye desde el dolor y poco a poco empieza a florecer.

Dicho esto, encontrarás en total cuatro capítulos:

- **Un dolor enraizado:** Aquí narraré mi historia y mi *habitus*.
- **Corteza blanda: el mapa de mi sujeción:** Aquí encontrarás un marco teórico que triangula mi historia, entiende el fenómeno social y dialoga con las artes escénicas.
- **El camino de la savia: la ruta metodológica:** Allí narraré todo el proceso de creación desde el primer día hasta hoy.
- **El florecimiento:** Allí encontrarás las conclusiones y hallazgos de esta investigación.

Por último te recomiendo que no omitas los archivos y anexos que encontraras en un enlace de drive, pues estos complementan la investigación y son profundamente necesarios, para entender todo el proceso de creación

No te preocupes por memorizar esta estructura: en la portada de cada capítulo encontrarás, una nota que te indicará en qué momento de navegación estás y lo que leerás.

Querido navegante, ahora que te embarcas en este mar, avanza con calma. Deja que el oleaje te toque, que el faro ilumine tu ruta y que las flores acompañen tu andar.

Con gratitud,

**La investigadora**

# CAPITULO I

## UN DOLOR ENRAIZADO



*Bienvenido navegante! En este primer capítulo a través de la escritura narrativa y evocativa que me permite el enfoque autoetnográfico te voy a contar desde dónde surgió esta necesidad investigativa y creativa, aquí encontrarás lo que teóricos y académicos llaman “punto de partida” yo lo llamaré “un dolor enraizado”...*

## **1. Un Dolor Enraizado**

Las preguntas que me rodean son tan antiguas como mi propia existencia, Amo las definiciones, pero cuando intento definirme me pierdo, siempre respondo con lo que otros dicen, piensan y creen de mí: “soy hija única, solitaria, de pocos amigos, complaciente y madura para mi edad”. Sin embargo, esas palabras siempre me aprietan, me limitan, me dejan incómoda, me tomó toda una vida y una licenciatura en artes escénicas entender que esta profunda dicotomía entre ser y no sentirse, nace directamente de mi *habitus* un concepto que desarrolla Pierre Bourdieu (1998). Como un sistema de disposiciones sociales e históricas que modelan la manera en que hombres y mujeres ocupamos espacios, asumimos roles y reproducimos desigualdades.

Ahora debo decirte que las preguntas que atraviesan mi historia no pertenecen a mi solamente; son ecos que resuenan en muchas mujeres que han aprendido, como yo, a hacerse pequeñas en nombre del “*amor*”. En Todo sobre el amor, bell hooks (2000) explica que “la mayoría de nosotras aprendimos desde pequeñas que el *amor* es algo que se recibe como recompensa por nuestro buen comportamiento” (p. 27). Fue así, viajando entre mis recuerdos y escuchando otras memorias que descubrí que mi experiencia no era un relato aislado, el *habitus* y el *amor* entendido desde Bourdieu (1998) y hooks (2000) son la combinación perfecta para entender otro concepto que tanto yo como otras mujeres hemos padecido profundamente: *la violencia simbólica* una forma de dominación invisible que se ejerce con el consentimiento de quienes la padecen (Bourdieu, 1998).

Partiendo de mi experiencia y la de otras mujeres podría afirmar que en las relaciones de pareja esta violencia se hace más notoria, pero se disfraza de cuidado, de consejo, de ternura, de lo

Como lo decía antes el peso de la frase: “hija única, solitaria y de pocos amigos” fue la única verdad que asumí por lo que la soledad, fue algo a lo que siempre le tuve miedo y para intentar combatirla aprendí a adaptarme, dejando que mi ser se volviera ajustable, moldeable, recortable, silenciado. Lo único que fue certeza por mucho tiempo es que mis voluntades nunca estuvieron por encima de las voluntades de los demás desde que mi cuerpo de niña recorría los rincones de la casa, mis decisiones, se vieron afectadas por alegrías ajenas, por miedo a ser rechazada; poco a poco me convertí en una mujer complaciente. Fui una especie de collage de deseos ajenos; quise ser la mujer perfecta para toda ocasión y en busca de amor, aceptación y admiración encontré más vacío, angustia e irónicamente más soledad. A muy temprana edad llegó a mí el deseo de vivir un *amor* de cuento de hadas, de encontrar el príncipe azul que se quedaría conmigo para siempre. En ese afán por encontrar mi “verdadero amor”, pensé que no existían otros amores tan puros como los que venían de un hombre. Me olvidé de mí, me abandoné por completo para correr sobre estándares que jamás llegaré a cumplir.

Dejé que mi silencio se hiciera inhabitable y mi voz cada vez más débil. Me convencí de que una sonrisa constante y una actitud descomplicada me harían “mejor mujer” que aquellas que expresaban sus necesidades sin ningún temor, llevándome incluso a comparaciones que solo reflejaban mi miedo, mi dolor e inseguridad. Me convencí de no ser muy “celosa”, de ser “ligera”, “fresca” y de “fingir plenitud”, pensando que eso haría que me escogieran por encima de las demás. No sabía que ese silencio, esa complacencia y el miedo a “sonar tóxica” eran la antesala de muchas violencias que llegaron después.

Con el corazón enconado, seguía en búsqueda de ese “verdadero amor”. Fue así que a mi vida llegó EL NAVÍO, entre vientos huracanados, con gran imponencia en sus hermosas velas, y una proa tan arrasadora que parecía hablar por todo el barco, la primera vez que lo vi, sentí que no quería

Estar en otra embarcación que no fuera esta, EL NAVIO apareció ante mis ojos casi como si hubiese estado naufragando por mucho tiempo en una isla desierta y este llegara por mí lleno de municiones para ponerme a salvo. Leyó perfectamente mis carencias y, con una especie de crueldad, su amor tomó todo el poder sobre mí. Corrí por caminos de decisiones mal tomadas que cada vez me llevaron a caer en un pozo más profundo del que no podía escapar. Mi reflejo en el espejo se volvió mi peor enemigo, el sofá se volvió verdugo de mis alegrías, el alma no me cabía en el cuerpo y se me hizo imposible vivir. Entre lágrimas, vacíos, y olores que abrazaron la muerte, tres años después de conocer su falsa proa y su oscura popa, sus velas ya no me parecían tan hermosas y deseé haberme quedado en aquella isla desierta.

Entre las cenizas de la mujer que fui, después de ver partir a EL NAVIO hacia otros mares, noté que fueron los relatos de otras mujeres los que abrazaron mi historia, porque como yo, la vivieron en carne propia. Así, ya no me sentía tan sola. Poco a poco entendí que competía en vano y, aunque por mucho tiempo tuve ira y frustración, mi dolor se fue haciendo tenue. Surgió en mi la necesidad de mirar mi vivencia o solo como un testimonio íntimo, sino como un espejo Como artista me sentí en la obligación de ser ese abrazo desde el arte que otras fueron para mí en palabras. Mi dolor se convirtió en una herramienta auto etnográfica para entender y actuar ante un fenómeno social que me atraviesa a mí y sin duda a otras mujeres, me pregunté ¿Por qué las mujeres naturalizamos el moldearnos, a expectativas sociales como el hogar, la escuela, la cultura, la religión, pero sobre todo el *amor* de pareja?

En el intento de responder a mi pregunta, las historias que escuché vinieron a mi mente: las mujeres con quienes trabajé en Rafael Uribe Uribe, víctimas de violencia de género; las mujeres

trabajadoras sexuales en IDARTES; las de la práctica pedagógica en el CIOM<sup>3</sup> de Engativá; y también las rupturas que presencié cuando amigas y familiares terminaron sus relaciones. Todas coincidían en algo: creían que no estaban hechas para amar y asumir la culpa de la partida de sus NAVÍOS. (Ver anexo 1)

Pero el patrón era claro: no era su culpa. Se trataba de una violencia estructural y simbólica que luego se traducía en otras violencias: económicas, físicas, sexuales y, sobre todo, psicológicas. Sus relatos se hicieron mi espejo.

Así, este proyecto echó raíz en la urgencia de visibilizar la *violencia simbólica* en lo cotidiano, una violencia que, por ser invisible, se vuelve aún más peligrosa. Surgió entonces, con insistencia, el deseo de que mi historia dejara de ser solo reflejo y se convirtiera también en espejo. Las artes escénicas una vez más en mi vida se volvieron una tabla de salvación, vi en el teatro de títeres y objetos un terreno fértil para reflexionar, pues para la *violencia simbólica*, el poder simbólico que ofrece el títere como lenguaje escénico permitió hacer visible lo que fue silenciado y ofreció una distancia segura para comprender lo que el cuerpo vivió; en un espacio de reflexión colectiva, hacerle frente a lo que se ha naturalizado por años en nuestros modos de relacionarnos como mujeres, pues pequeños gestos como una burla, una prohibición, una descalificación anteceden al golpe o una violencia mayor.

---

<sup>3</sup> Las Casas de Igualdad de Oportunidades para las Mujeres (CIOM) son espacios institucionales en Bogotá orientados al reconocimiento de derechos y al empoderamiento social y político de las mujeres (Secretaría Distrital de la Mujer, 2015).

**CAPITULO II :**

**CORTEZA BLANDA:**



**EL MAPA DE MI SUJECIÓN**

...

## **2. Corteza Blanda: el Mapa de mi Sujeción.**

El dolor que relaté en las páginas anteriores fue el que permitió que mis aguas volvieran a su cauce en medio de un duelo que no comprendía y en el que me culpaba constantemente por el adiós de EL NAVÍO, intenté reconstruir mi vida. La primera acción que tomé fue regresar a la Universidad Pedagógica Nacional para retomar y finalizar la Licenciatura en Artes Escénicas, una deuda pendiente conmigo misma desde 2017. Después de dos años de haber suspendido ese camino y de haberme suspendido a mí misma por correr tras el amor, terminar la carrera se convirtió en un acto de recuperación y sanación personal: esta vez quería cumplirme a mí misma.

### **2.1 Grieta en la Corteza: El test y la Investigación-Creación**

Fue en ese regreso donde mis aguas encontraron su cauce. Mi dolor empezaba a transformarse en una gran travesía de indagación, concebido, como trabajo de grado, para optar al título de licenciada en artes escénicas, pues desde pequeña el arte ha significado para mí un camino sanador y revelador para comprender lo vivido. Por esta razón, pensar un proyecto de grado que dialogara con esta experiencia personal no resultaba una tarea ajena, sino una necesidad. Desde las primeras clases del semestre, comprendí que la investigación y la creación serían el camino que me permitiría entender lo que me había sucedido.

Ese primer semestre de regreso fue caótico. Yo solo sabía que tenía una necesidad urgente de hablar del dolor que estaba sintiendo. En uno de los ejercicios académicos la docente a cargo del espacio académico, seminario de proyecto de grado II, me sugirió hacer un test de violencia de género elaborado por Leonor Walker (1979) investigadora, que desarrolló estudios sobre los ciclos

de violencia en las relaciones de pareja. A partir de esa investigación elaboró un test que permite identificar patrones de violencia que muchas veces pasan desapercibidos. Apliqué el test a regañadientes a mí misma, pues pensaba que era innecesario y no creía ser una víctima, para ese entonces yo solo era una “mujer enamorada”.

El reconocimiento fue devastador. Hasta entonces había reducido la violencia a sus expresiones más visibles: la agresión física y la violación. No había comprendido que las violencias también habitan lo psicológico, lo emocional y lo económico. Nombrarlo implicó atravesar una nueva crisis; ya no sabía si quería exponer esta historia.

Nunca, ni en la ruptura ni en el mejor momento de esa relación, me sentí como una víctima. Sin embargo, este test revelaba que la agresión que había sufrido se había escondido en palabras dulces y aparentemente “llenas de amor”. Comprendí entonces que la violencia no siempre se manifiesta de manera evidente, sino que puede ocultarse en dinámicas afectivas que culturalmente aprendemos a nombrar como: AMOR.

Simultáneamente debía escoger una modalidad de investigación y la que me resonó desde el principio fue la investigación creación, aun no la entendía, pero había algo en ella que me llamaba la atención, fue en medio de esa búsqueda y múltiples lecturas donde encontré el trabajo de Martha Lucía Barriga (2011). Su texto, centrado en la investigación-creación en la educación artística resonó profundamente con mi propia existencia. Entendí que la investigación-creación reconoce que el conocimiento no se produce únicamente desde la distancia analítica, sino también desde la experiencia sensible y la práctica artística. Como señala Barriga Monroy (2011), *“la investigación-creación se configura como un proceso en el que la práctica artística se convierte en un espacio de indagación y producción de conocimiento”*. Desde esta perspectiva, el proceso creativo no se limita a la elaboración de una obra final, sino que constituye un camino de preguntas, exploraciones e

intuiciones que permiten comprender la realidad desde otros lenguajes. La autora recupera una idea de Ana Barros que terminó por darle sentido a mi proceso: *'la mente creadora requiere un espíritu propio'* (como se citó en Barriga Monroy, 2011, p. 321)". Esa frase no solo definía el concepto, sino que validaba la resonancia interna que yo estaba transitando, abrió la posibilidad de transformar una experiencia profundamente íntima en un proceso de reflexión artística y académica, donde la memoria, la emoción y el cuerpo comenzaron a configurarse como materiales legítimos de investigación. A diferencia de otras metodologías de investigación, la investigación-creación también se construye a través de la intuición, parte del sustento de cada investigador pueden ser sus vivencias, sus creencias, sus recuerdos, la experiencia adquirida con los años, la incertidumbre, la pregunta y la curiosidad, y estos son insumos completamente válidos que se traducen luego en elementos para la creación.

## **2.2. El espejo de otros troncos: Práctica pedagógica y ecos de dominación**

Mi comprensión del *habitus* no llegó en la soledad de mi propia casa, sino del eco de muchas otras voces que recogí años atrás en mi rol como hija, nieta, prima, sobrina y amiga, pero sobre todo en mi rol como docente durante el primer semestre de 2022, con la práctica pedagógica en la *Escuela del Cuerpo*<sup>4</sup>, desarrollé un proyecto de aula en el CIOM de Engativá enfocado en fortalecer la autoestima de mujeres víctimas de violencia de género.

Existe una fuerte ironía en este punto de mi historia: mientras yo intentaba promover *amor* propio en otras mujeres, yo misma habitaba una relación de maltrato y carecía de la autoestima que intentaba sembrar. En ese momento, mi cuerpo era un territorio en disputa, pero mi mente aún no

---

<sup>4</sup> Escuela de cuerpo fue un espacio de práctica de la Universidad Pedagógica Nacional, en el que los estudiantes de la licenciatura en artes escénicas podían hacer sus prácticas pedagógicas, con mujeres víctimas de violencia de género que asistían a las casas de igual de oportunidades de distintas localidades.

lograba procesar que los relatos de violencia que escuchaba en el CIOM también me pertenecían, estaba cegada, para mí eran lejanos, como lo dije antes: no lograba reconocermme como una víctima.

Es aquí donde la teoría de Bourdieu sobre la dominación masculina cobro un sentido en mi historia y la comprensión de las otras historias. El autor explica que "*El habitus es la historia incorporada, hecha naturaleza, y por ello olvidada como tal*". (Bourdieu,1980, p. 92); es decir, estamos diseñados por comentarios y conocimientos adquiridos socialmente, constructos sociales y los paradigmas alrededor de los géneros terminan configurando la forma en la que comprendemos lo masculino y lo femenino.

Los comentarios que hacemos a las niñas cuando son pequeñas, como “síntese bien, cierre las piernas”, y los que les hacemos a los niños, como “los hombres no lloran, pórtese como un varón”, cobran fuerza en la construcción social al asignar un rol definido a las niñas y otro a los niños. De este modo, se asocia lo femenino con la delicadeza, la sutileza, la debilidad y la sumisión, y lo masculino asociado con la fuerza, el poder y la dominación.

Por esa misma razón las mujeres a menudo asumimos roles de sumisión no de manera voluntaria, sino casi por naturaleza, pero la realidad es que es aprendido socialmente. Como si nacer mujer automáticamente nos pusiera en una condición desigual y en la obligación de cumplir deseos masculinos. Esta dominación no se ejerce solo por la fuerza física, sino que se inscribe en las estructuras mismas del pensamiento y del cuerpo. Como señala Pierre:

*“La dominación masculina, que constituye a las mujeres como objetos simbólicos [...] tiene la particularidad de encontrar su cumplimiento en una forma de violencia que no puede ejercerse más que con la complicidad de quienes la padecen”* (Bourdieu 1998, p. 54).

Este tipo de dominación se manifiesta a través de lo que Bourdieu denomina *violencia simbólica*. A diferencia de la violencia física, esta forma de poder opera de manera sutil e invisible, a través de normas sociales, valores culturales y expectativas que las personas interiorizan desde la infancia. De este modo, muchas relaciones de desigualdad llegan a percibirse como naturales o inevitables, incluso por quienes las padecen.

Al observar a las mujeres de Engativá y luego mirarme al espejo, comprendí que esa “complicidad” no es un deseo de ser maltratada, sino el resultado de un *amor* que nos enseña a naturalizar la entrega. Este sistema nos lleva a asumir una forma de *violencia simbólica* en la que, pese a ser las principales víctimas, terminamos cargando con la culpa y la responsabilidad, como si esa desigualdad fuera algo natural.

Es en este punto el *amor* cobra un lugar central, pues durante mucho tiempo lo confundí con el sacrificio. bell hooks (2000) plantea que “*la mayoría de nosotros aprendimos desde pequeñas que el amor es algo que se recibe como recompensa por nuestro buen comportamiento*” (p. 27). Esta idea permite comprender que el amor, más que una práctica consciente, se construye como un mecanismo de validación, donde el valor personal depende de la aprobación de los otros.

En este sentido, muchas mujeres somos educadas para buscar reconocimiento, moldear nuestra identidad y condicionar nuestro valor a esa mirada externa. En mi experiencia, el sacrificio se manifestaba en la renuncia constante a mis propios deseos: dejar de tomar decisiones que quería, postergar lo que anhelaba profundamente, e incluso abandonar aquello que me hacía bien, con la expectativa de ser aceptada y amada. Existía en mí la idea de que, si no cedía, corría el riesgo de ser rechazada o de ser menos amada, no solo en mis relaciones de pareja, sino también en mi entorno familiar.

Aunque muchas veces me dolió renunciar a aquello que deseaba, asumía ese sacrificio como una condición necesaria para sostener el vínculo. Así, el *amor* funcionó como un dispositivo de poder en el que quienes me rodeaban otorgaban o retiraban afecto según el cumplimiento de ciertas expectativas, naturalizando la renuncia personal como una forma legítima de amar.

Mi búsqueda por ser reconocida dialoga con los relatos de las mujeres que compartieron conmigo la experiencia de LOS NAVÍOS que navegaron sus aguas. La necesidad de aprobación aparece una y otra vez, desde las primeras relaciones familiares hasta los vínculos de pareja, lo que evidencia que la forma en la que aprendemos a amar también está atravesada por el *habitus*.

Como señala bell hooks (2000), “*en nuestra cultura, muchas personas consideran el amor como un sentimiento que se tiene, en vez de como una acción que se practica*” (p. 4). Comprender el *amor* como una práctica implica asumirlo como una elección ética basada en el cuidado, la responsabilidad, el respeto y el conocimiento del otro. En este sentido, el *amor* no es solo una experiencia afectiva, sino una práctica ética que puede reproducir o transformar las relaciones de poder en lo cotidiano. Sin embargo, cuando se reduce a una forma de posesión o validación, se convierte en un terreno fértil para dinámicas de control y subordinación.

En este sentido, el *habitus* afectivo que he construido y que muchas mujeres comparten conmigo, está atravesado por estas formas aprendidas de amar, donde la entrega, la espera y el sacrificio se interpretan como expresiones legítimas del *amor* aunque estas no lo sean. Así, lo que se nombra como *amor* puede convertirse en el vehículo a través del cual opera la *violencia simbólica*, reproduciéndose de manera silenciosa en la vida cotidiana.

Fue así como, dos años después, al releer mis diarios de campo y contrastarlos con mi vivencia de EL NAVÍO, comprendí que todas compartimos un mismo suelo: una estructura social

que nos convence de sacrificar nuestros deseos y voluntades como prueba máxima de *amor*. Finalmente comprendí que no se trataba de una historia de amor fallida, sino de la violencia simbólica actuando en su máxima expresión.

### **2.3 Mi propia corteza: lo íntimo lo teórico y lo social**

Ya definida la modalidad de investigación y el deseo de resignificar mi experiencia como víctima de violencia de género, quedaba elegir un enfoque investigativo que me permitiera narrar lo vivido, dialogar con lo teórico y recuperar las experiencias como docente, sin que se sintiera impersonal o muy frío.

En esa búsqueda encontré en la autoetnografía un camino posible para narrarme. Este enfoque propone que la experiencia personal de quien investiga puede convertirse en una vía legítima para comprender fenómenos sociales y culturales. Como señalan Ellis, Adams y Bochner (2015), “la autoetnografía es un enfoque de investigación y escritura que busca describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal para comprender la experiencia cultural”. Es decir, la autoetnografía busca conectar la experiencia personal con contextos culturales más amplios, permitiendo que el investigador reflexione sobre su propia historia como parte de un entramado social. Desde esta perspectiva, la vivencia individual no se presenta como un simple testimonio íntimo, sino como un punto de partida para reflexionar sobre estructuras sociales más amplias. Establecer un vínculo entre lo personal y lo sociocultural implicó tomar mi propia historia como un lugar desde el cual observar y comprender las dinámicas de violencia simbólica que atraviesan muchas relaciones de pareja. En este sentido, mi experiencia no se limita a lo individual, sino que se onfigura como una puerta de entrada para leer estructuras sociales más amplias que se inscriben en la vida cotidiana. Desde la autoetnografía, lo íntimo (mis emociones, recuerdos y vivencias) no se presenta como un relato aislado, sino como un espacio de conocimiento que permite evidenciar cómo

lo social habita el cuerpo y la experiencia. En esta línea, como plantea *Piccini (2012)*, “*la autoetnografía no es un estudio de uno mismo, sino desde uno mismo*” (p. 9), lo que permite comprender la experiencia personal como un punto de partida para analizar fenómenos culturales más amplios. Así, aquello que parecía estrictamente personal comienza a revelar patrones compartidos, aprendizajes culturales y formas de relación que responden a estructuras como el *habitus* y la *violencia simbólica*.

Por su parte, la teoría no aparece como un marco externo que explica la experiencia, sino como un lente que permite interpretarla y complejizarla. Los aportes de Pierre Bourdieu y bell hooks posibilitan nombrar aquello que, desde la vivencia, se percibe de manera difusa, estableciendo puentes entre lo íntimo y lo social. De esta manera, se configura un diálogo en el que la experiencia interpela la teoría y la teoría resignifica la experiencia..

#### **2.4 Construir el Tronco: el Objeto Como Testigo del Naufragio**

Fue así como año y medio después de sumergirme en las palabras de estos autores y reconocirme en ellas que empezó la creación. Desde el primer momento tenía una imagen muy clara: una mujer títere sentada en un árbol, balanceándose en un columpio, con un gesto triste y nostálgico, sin decir siquiera una palabra.

Esta imagen había llegado a mí unos dos años y medio atrás, gracias a una historia narrada por una FLOR MARINA. Mientras ella me contaba cómo una floricultora que había conocido lograba sostener a su familia, sus palabras comenzaron a transformarse en imágenes dentro de mi cabeza. Era casi inevitable escuchar la voz de mi FLOR MARINA sin que se convirtiera en metáfora, esa primera imagen, atravesada por mi mirada titiritera me hizo saber que esa historia al igual que la mía debía hacerse teatro.

Desde siempre, los títeres han sido un lenguaje claro y cercano para mí. Mi relación con el teatro comenzó muy temprano: he sido actriz desde los tres años y titiritera desde los trece. A lo largo de este recorrido he comprendido que tanto el aula como el teatro pueden convertirse en espejos de lo social, en tanto permiten la puesta en escena de conflictos y experiencias que, en la vida cotidiana, suelen ser difíciles de nombrar o reconocer.

En este sentido, el teatro se configura como un espacio de mediación simbólica en el que es posible observar la realidad desde otra perspectiva. Como plantea Aristóteles en *La Poética* (s. IV a. C.), el arte dramático opera a través de la mimesis de la acción, generando en el espectador procesos de identificación frente a lo representado. En esa distancia que ofrece la representación, se abre la posibilidad de que el espectador se vea interpelado por las experiencias de otros y, en ese movimiento, reconozca también aspectos de sí mismo.

Menciono este principio Aristotélico de manera muy breve y sin profundizar en él, porque me parece fundamental entender que de este principio parte la necesidad creativa de generar una relación empática entre el espectador y el objeto y de esta manera, lograr esa identificación en el espectador, se permita no solo una lectura racional sino también una lectura sensible

En mi caso, esa búsqueda de representación e identificación encontró su lenguaje en el teatro de títeres como lo mencione antes. Como plantea Ana Alvarado (2004), “*el títere no sustituye al actor, sino que lo desdobra y lo hace visible en su fragilidad*”. Comprender esta idea me permitió reconocer que mi propia historia, proyectada en los objetos que manipulo, podía hacer visible esa fragilidad para que otras personas también pudieran verse reflejadas en ella.

Los títeres, con sus cuerpos y voces manipulados por el titiritero, se convierten en una metáfora potente para exponer la *violencia simbólica*. A través de ellos es posible narrar mi cuerpo y mi voz igualmente moldeados, desplazados y manipulados por fuerzas externas, por esos NAVÍOS.

Hablo de navíos en plural porque comprender el funcionamiento de *la violencia simbólica* también implica reconocer que no existe un único culpable. Se trata más bien de una estructura social que atraviesa múltiples relaciones a través del *habitus*, naturalizamos las formas de violencia en la vida cotidiana. Desde esta perspectiva, las violencias simbólicas no se limitan únicamente a la relación entre hombres y mujeres, sino que pueden reproducirse en distintos cuerpos y vínculos, incluso entre mujeres o dentro de las propias víctimas. La violencia se aloja en gestos, palabras y comportamientos que aprendemos a lo largo de nuestra vida.

Por esa misma razón, la exploración simbólica en la escena para esta investigación, se construyó principalmente a partir de imágenes, donde el cuerpo del títere y la relación con el espacio generaron metáforas visuales que narraron la experiencia desde el silencio. Este enfoque se relaciona con lo que en el teatro contemporáneo se ha denominado *dramaturgia de la imagen*, perspectiva que será desarrollada con mayor detalle en la ruta metodológica del proceso de creación.

Cierro este capítulo diciendo que este mapa de sujeción tejió un diálogo profundo entre mi experiencia personal, la reflexión teórica y la búsqueda artística. La investigación-creación me permitió comprender que el conocimiento también puede construirse desde la práctica artística y desde las vivencias que atraviesan al investigador. A partir de los aportes de autores como Bourdieu y bell hooks fue posible reconocer cómo la *violencia simbólica* opera de manera sutil en las relaciones cotidianas, moldeando formas de amar, de vincularse y de habitar el cuerpo. Desde la autoetnografía, estas reflexiones encontraron un lugar para ser narradas desde la experiencia propia, conectando lo íntimo con lo social. Finalmente, el teatro de títeres apareció como el lenguaje

escénico capaz de traducir estas reflexiones en imagen y metáfora, permitiendo que el cuerpo manipulado del títere se convirtiera en una representación simbólica de aquellas fuerzas invisibles que atraviesan las relaciones humanas, pero sobre todo las relaciones de pareja.

En este trabajo, la autoetnografía se asume como la metodología que orienta la investigación-creación, en tanto permite partir de la experiencia propia como lugar de análisis y comprensión de un fenómeno social. Por su parte, el proceso de creación se configura como el momento en el que dicha experiencia se despliega y se transforma a través de la práctica artística. De este modo, la autoetnografía no se plantea como equivalente a la investigación-creación, sino como la vía metodológica que posibilita su desarrollo, articulando la experiencia, la reflexión y la creación en un mismo proceso de producción de conocimiento.

# CAPITULO III

## CAMINO DE LA SAVIA



*Hemos llegado al mar adyacente, estamos lejos de donde partimos, y nos acercamos a mar abierto en esta parte del segundo capítulo voy a contar todo sobre “la ruta metodológica”. yo lo llamaré camino de la savia, así que continuemos...*

### **3.Camino de la Savia: Ruta Metodológica**

Para iniciar este capítulo partiremos de la idea de que esta creación se despliega en varias dimensiones: la memoria corporal, el archivo íntimo, la palabra escrita, la improvisación, el laboratorio con títeres y objetos, la escucha y resonancia de mi historia con la de otras mujeres. En resumen, los insumos de esta creación son mi historia, la experiencia pedagógica observada durante la práctica en la Escuela del Cuerpo de la Universidad Pedagógica Nacional y los diálogos con referentes teóricos.

#### **3.1Savia Bruta: El Deseo Creador:**

En el año 2023 atravesaba uno de los momentos más dolorosos de mi vida. Intentaba recoger mis pedazos, soplar mis propias cenizas después de una ruptura que me dejó emocionalmente desangrada. En ese proceso, mi percepción comenzó a fragmentarse. Las palabras de mi pareja lograban torcer mis certezas, desdibujar mis recuerdos y alterar mis versiones de los hechos. Llegué a dudar de mi propia cordura. Creí que yo era la única equivocada, perdí mi voz y el silencio hábito donde antes hubo palabra.

La fuerza de esa violencia simbólica fue tan profunda que tomé una decisión radical: acudí voluntariamente a la clínica psiquiátrica Nuestra Señora de la Paz, donde permanecí internada durante dos semanas. Nadie me llevó. Fui yo quien decidió recluirme, convencida de estar perdiendo la razón. En ese lugar, donde pensé que validaron mi locura, ocurrió lo contrario. Comencé a comprender que mi mirada no estaba distorsionada y que lo que había vivido respondía a dinámicas de manipulación psicológica que buscaban fracturar mi confianza y hacerme dudar de mí misma.

Con el tiempo, esa experiencia (que hoy nombro como una de las más reveladoras de mi vida) se convirtió en un punto de inflexión. En medio del caos y del dolor aprendí profundamente sobre mí. Fue allí donde comenzó a gestarse el primer impulso creativo.

Al salir de la clínica empecé a narrar lo ocurrido. Personas cercanas me visitaban o me buscaban conmovidas por la historia. En medio de esas conversaciones descubrí algo inesperado: mi experiencia no era excepcional. Se repetía, casi con la misma estructura, en otras mujeres: amigas, primas, tías. Cambiaban los nombres y los escenarios, pero el patrón era similar. Entonces dirigí la mirada hacia mi propio entorno. Las relaciones de mis tías, de mis primas, e incluso la historia que durante años observé entre mi madre y mi padre parecían responder al mismo hilo: una tendencia constante a reducirnos, a cuestionarnos y a disminuirnos para dar espacio a otras voces y decisiones ajenas a nuestras voluntades.

En ese momento apareció con ímpetu el deseo de crear. No sabía aún cómo. Era un deseo urgente, pero todavía sin forma. Me repetía a mí misma: “Cuando me sienta más fuerte, tengo que contar esto”. Sin embargo, la estructura aún no existía; ninguna imagen o idea lograba aparecer. Meses después de haber salido de la clínica visité a mi abuela, una FLOR MARINA. Ella no sabía nada de mi paso por la clínica ni de la ruptura; nuestra relación nunca fue cercana. Sin embargo, en medio de una de sus historias cotidianas me habló de una mujer que, ante la adversidad, decidió sembrar pensamientos.

Era una vecina suya. Su esposo estaba en la cárcel. Tenía varios hijos y debía sostener sola el hogar. Encontró en la siembra de pensamientos (esas flores pequeñas pero resistentes, a las que se les atribuye propiedades curativas<sup>5</sup>) una forma de subsistir. Las cultivaba con paciencia, las trasplantaba

---

<sup>5</sup> El “pensamiento” (*Viola tricolor*) es una flor resistente a climas fríos y ha sido utilizada tradicionalmente con fines medicinales urinarios y cutáneos. En este trabajo, su cultivo también se asume como una metáfora de la siembra de memorias, afectos y procesos de sanación

a pequeñas macetas y viajaba hacia el norte de la ciudad para venderlas. No regresaba a casa hasta que la última maceta hubiera encontrado dueño.

Como mencioné anteriormente, la metáfora se instaló en mí con una fuerza inesperada. Comprendí que todas las mujeres sembramos pensamientos. Cultivamos ideas, silencios, resistencias y sueños como formas de sobrevivencia. Y entonces apareció la primera imagen:

*“Una mujer títere sentada en un árbol, balanceándose en un columpio, con un gesto triste y nostálgico, sin decir siquiera una palabra”. (Ver anexo 2)*

Sin saberlo, estaba entrando en lo que más adelante comprendería como una dramaturgia de la imagen: la construcción de sentido a partir de una escena simbólica que antecede a la palabra.

### **3.2. Fotosíntesis: Del Impulso a la Investigación**

El año 2024 marcó el tránsito entre el impulso y la investigación. Comenzaba a sanar. Recuperaba, poco a poco, mi voz, y con ella, el deseo de crear se hacía más fuerte; nunca desapareció, solo esperaba el momento para venir a la realidad. Como narré antes, la teoría me llevó a reconocermme como víctima de violencia de género, y al mismo tiempo me permitió mirar mi dolor desde una perspectiva más amplia: no solo individual, sino colectiva. Entre más lograba nombrarlo, menos culpa sentía. Desarticulé las ideas de haber fracasado en el *amor* o de no estar hecha para amar. Comprendí que al contrario había sido valiente al amar, pero que mis experiencias estaban atravesadas por estructuras de dominación masculina que excedían mi voluntad y me ponían en desventaja. En ese punto me sumergí en lecturas, buscando herramientas que me ayudaran a comprender mi experiencia. El encuentro con otras voces tuvo un efecto reparador: no estaba sola.

Durante ese período, la creación permanecía latente: investigaba para crear, pero la forma escénica aún no aparecía. La imagen inicial persistía, como un faro. Comprendí que las violencias que había permitido no eran debilidad personal, sino resultado de una estructura cultural que enseña a las mujeres a hacerse pequeñas.

### **3.3. Savia Elaborada: Del Marco Teórico a la Búsqueda Escénica**

Con los referentes teóricos ya delimitados, principalmente Pierre Bourdieu y hooks, concluí el primer esbozo del documento escrito. Ese borrador fue determinante: me permitió comprender que no todo el material recogido podía entrar en la obra.

Había acumulado una cantidad desbordada de información: relatos de otras mujeres, experiencias personales, prácticas profesionales. La tarea más compleja no fue investigar, sino decantar; elegir implicó renunciar. El eje conceptual se concentró en tres núcleos fundamentales: el *habitus* como estructura aprendida y repetida, el *amor* como construcción cultural y la *violencia simbólica* en contextos de pareja. Esa elección otorgó claridad conceptual, pero la forma escénica aún no aparecía. Entre finales de septiembre y diciembre de 2025, la creación comenzó a manifestarse con mayor fuerza. Primero intenté escribir la obra como una dramaturgia tradicional, un guion de acciones con palabras, pero no funcionó: siempre regresaba al mismo punto, la imagen de la mujer en el árbol.

Con el tiempo, esa imagen comenzó a transformarse. El árbol desapareció y apareció el cuarto, la intimidad expuesta se convirtió en territorio simbólico. Comprendí que no bastaba con narrar el dolor de una mujer adulta; era necesario rastrear cómo las violencias se instalan desde la infancia. Las frases aprendidas como instrucciones corporales “síntese bien, cierre las piernas” revelaron un mapa de manipulación corporal en el que las palabras moldearon no solo mi cuerpo sino esos otros cuerpos. La obra empezó a revelar un mapa familiar y cultural donde esas violencias se repiten.

En ese punto, los capítulos uno y dos del documento escrito se convirtieron en un faro. No eran la obra, pero orientaban la obra. Funcionaban como columna conceptual para la estructura escénica. Durante el receso académico de diciembre y enero ocurrió un giro radical: las palabras dejaron de ser el centro y comenzaron a aparecer imágenes con fuerza autónoma. Comprendí que la dramaturgia no nacería del texto, sino de la imagen.

Esta experiencia encuentra resonancia en lo que plantea Ciro Gómez (2000), titiritero colombiano, quien sostiene que “muchas veces se busca emocionar al público más con lo que el muñeco dice que con el hecho escénico” (Gómez, 2000, p. 53). En su artículo para la revista *Gestus*, Gómez argumenta que la dramaturgia para títeres debería partir primero de la imagen y luego de la palabra, reafirmando que antes de escuchar una obra de títeres, lo primero es verla; si la acción escénica es potente sin necesidad de palabra, existe una verdadera dramaturgia.

A partir de allí, la decisión fue clara: la obra no tendría texto hablado. El silencio sería el lenguaje. La ausencia de palabra representaría los silencios vividos en la relación y los silencios aprendidos desde la infancia. Comenzó entonces un diálogo entre lenguajes escénicos. El teatro de títeres, que inicialmente parecía suficiente, empezó a expandirse usando elementos del teatro de objetos, el teatro de sombras, la presencia de actores en vivo y la proyección audiovisual. La obra necesitaba múltiples capas de representación para sostener su dimensión simbólica.

Al desplazar el texto dramático, surgió una urgencia estética: para construir las imágenes era necesario observar los títeres y determinar la estética que tendría la obra. Fue imposible imaginar la totalidad sin construir primero el cuerpo del personaje. La urgencia dejó de ser exclusivamente estructural y se convirtió en una decisión estética: ¿quién es la muñeca?, ¿cómo se ve?, ¿qué gesto tiene?, ¿qué memoria habita en su rostro? Decidí que el personaje sería un retrato de mí misma, pero sin nombre para que pudiera representar a otras. Que tuviera una mirada melancólica y un gesto contenido, como si la tristeza fuera acumulativa y antigua. Recurrí a referentes de compañías europeas de teatro de títeres con una línea escénica claramente marcada en sus muñecos.

Por ejemplo, los títeres de mesa de la compañía Little Angel Theatre en su obra “*A Very Old Man with Enormous Wings*”<sup>6</sup>, una adaptación del cuento de Gabriel García Márquez. Eran personajes con un único gesto en el rostro, pero, a diferencia de muchos títeres tradicionales, tenían algo que capturaba mi atención: un gesto triste y nostálgico, acompañado de una mirada profunda, como si sus rostros cargaran con problemas existenciales. Otro referente estético de creación fue el del The Key Theatre con su obra “*When all was Green*” cuya manipulación y relación del títere árbol y niño títere me daban la idea de lo que visualizaba en mi escena, si bien esta era una obra de temática ambiental el mundo mágico del títere y su universo creado desde la manipulación y el detalle de cada objeto fueron de gran inspiración

Posteriormente, seleccioné una fotografía personal y, con la ayuda de herramientas de inteligencia artificial, generé una imagen preliminar del personaje. Este resultado permitió visualizar con mayor claridad la identidad del títere y orientar su construcción concreta en la vida real.

### **3.4. Xilema: Construcción del Personaje y del Títere**

Con la imagen creada a través de la inteligencia artificial, lo siguiente fue comprender las necesidades técnicas del títere para habitar la escena. No bastaba con tener un rostro posible; había que diseñar sus condiciones de vida.

En mi experiencia a lo largo de estos años como titiritera aprendí que todos los títeres se diseñan según las necesidades de las acciones que se realizaran en el acto escénico, no es lo mismo hacer un títere que solo hable, a uno que deba bailar. Para poder determinar las acciones que realizaría este personaje y proceder a su elaboración tuve que pensar en el espacio. ¿Cómo estaría dividido? ¿Qué lugares del escenario habitaría la muñeca? ¿Dónde dialogará con los otros lenguajes escénicos? Tenía intenciones creativas claras: el personaje sería un títere de mesa. Pero no quería que

---

<sup>6</sup> Video *A Very Old Man with Enormous Wings*- Little Angel Theatre: [A Very Old Man with Enormous Wings | Little Angel Theatre](#)

habitara únicamente ese territorio. Deseaba que dialogará con el teatro de objetos, con el teatro de sombras y con las proyecciones audiovisuales.

Desde el inicio supe que la obra no sería un lenguaje puro, sino un cruce, una conversación entre técnicas. A partir de esa claridad espacial y dramática comenzó la construcción del cuerpo, cuya base se realizó en cartón y alambre. Con el espacio ya esbozado y algunas acciones preliminares en mente, se definieron las articulaciones: el cuello debía ser móvil y expresivo; los hombros, codos y muñecas requerían flexibilidad; la cadera y las rodillas debían permitir tránsito, caída y sostén, así como la posibilidad de sentarse y acostarse; y las piernas, separadas, necesitaban ofrecer un desplazamiento claro. Así nació la estructura: un cuerpo aún sin identidad, un esqueleto disponible y listo para recibir personalidad. Con ese cuerpo desnudo comenzaron los laboratorios de creación que describiré en el siguiente apartado, aunque lo menciono aquí porque durante esos procesos el cuerpo no fue más que un armazón de alambre y cartón.

Días después, tras evaluar técnicas como cubrir el cuerpo con espuma y látex o con papel maché, se eligió esta última. Se aplicaron varias capas de papel maché, y el rostro se modeló con una masilla hecha de papel licuado, maicena y engrudo, con el propósito de lograr facciones delicadas y coherentes con la imagen generada por la inteligencia artificial. Después de varios días de secado, la muñeca pasó a la fase de pintura y maquillaje, lo que consolidó aún más su identidad.

Finalmente, la máquina de coser se convirtió en la mejor aliada: con ella se confeccionó desde el vestido hasta la extensión cabello por cabello con Kanekalon, que cae sobre la cabeza de la mujer-títere. (Ver anexo 3).

### **3.5 Laboratorios de Creación**

Cuando empecé a pensar cómo contar el proceso de creación, estaba convencida de que solo se habían realizado cuatro laboratorios de creación. Sin embargo, al revisar el recorrido completo de

la investigación, comprendí que existieron dos: un laboratorio de recolección y uno propiamente de la creación

Por esta razón, en este apartado se distinguen dos momentos de laboratorio dentro del proceso de investigación-creación. El primero corresponde a un laboratorio de recolección y reflexión desarrollado durante año y medio en el proceso académico en la asignatura *Procesos de creación*. El segundo corresponde a los laboratorios de creación escénica realizados posteriormente, en los cuales ese material previo comenzó a transformarse en acciones, imágenes y decisiones dramáticas que dieron origen a la puesta en escena.

**Laboratorio de Recolección: Clase Procesos de Creación:** este laboratorio surgió de manera casual en el espacio académico de la asignatura Procesos de creación, durante el segundo periodo del 2024. En este espacio coincidimos ocho FLORES de distintos campos y especies: todas místicas y profundamente sabias frente a nuestra feminidad, pero también muy abiertas a reflexionar y a continuar en esa búsqueda personal con la que muchas llegamos: “sanar nuestra feminidad<sup>7</sup>”.

Aunque en un principio estas actividades surgieron como ejercicios académicos para cumplir con las dinámicas de clase, todas estaban pensadas para alimentar el proyecto de grado. En ese espacio se realizaron múltiples exploraciones corporales, reflexiones sobre la experiencia personal y pequeñas experimentaciones que permitieron comenzar a recoger material sensible para la creación.

Fue una gran fortuna contar con estas ocho flores (7 estudiantes de la Licenciatura y un docente) y con el momento tan sensible que cada una transitaba en su vida. Allí pudimos reflexionar, abrazar y sostener no solo la creación, sino también ese profundo duelo y la montaña rusa emocional

---

<sup>7</sup> La feminidad se entiende generalmente como un conjunto de roles y comportamientos socialmente construidos y asociados a las mujeres. En este trabajo se asume “sanar nuestra feminidad” como una resignificación de esas construcciones, cuestionando las formas aprendidas desde la opresión y reconstruyéndolas desde una experiencia propia, crítica y libre.

que implicó narrar mi dolor. Se convirtió, casi sin proponérselo, en un círculo de mujeres sororo<sup>8</sup> y profundamente amoroso. Aunque esa no fue la intención principal del espacio, terminó siendo una fuente fundamental de acompañamiento y alimento para este proceso creativo esas prácticas constituían un laboratorio previo: un espacio de recolección, reflexión y decantación de experiencias. Allí se fueron gestando preguntas, imágenes y preocupaciones que más adelante darían forma al proceso escénico

### **Laboratorio de Creación: la Puesta en Escena:**

Fue un laboratorio consciente, se realizaron en total cuatro laboratorios de creación junto a mi Papá, maestro en Artes Escénicas, pero sobre todo la persona que me introdujo al teatro desde la infancia y quien ha acompañado mi proceso artístico a lo largo de la vida. Esta creación, además, estaba atravesada por un proceso personal profundo: una ruptura dolorosa y un florecer lento, una sanación que todavía transita mi cuerpo. Por esa razón, resultaba natural que este proceso creativo lo recorriera junto a Él. Antes de describir los laboratorios de creación que dieron origen a la puesta en escena, es necesario reconocer que este proceso no comenzó únicamente en el momento en que se construyó el títere o se realizaron los ensayos escénicos.

Nuestra metodología de trabajo ha sido clara durante años. Quien trae la idea dispone el universo estético y dramático, mientras el otro provoca, compone, tensiona y propone imágenes. A partir de esa base improvisamos hasta que la escena encuentra su respiración. Es un método que hemos cultivado durante más de veinte años en el colectivo de títeres y marionetas que compartimos.

Los laboratorios partieron de tres indicaciones esenciales: explorar el títere dentro del espacio escénico ya definido, evitar el uso de palabra para la muñeca (manteniendo un silencio absoluto) y

---

<sup>8</sup> “Sororo” hace referencia a la sororidad, entendida como una relación de solidaridad, apoyo y reconocimiento mutuo entre mujeres, especialmente en contextos atravesados por desigualdades de género.

construir imágenes poéticas antes que acciones narrativas. La intención no era representar las situaciones de manera literal, sino sugerirlas a través de metáforas visuales.

**Primer Laboratorio:** estuvo centrado en el cuerpo del títere: En ese momento la muñeca aún no tenía rostro; era únicamente una estructura de cartón y alambre, un cuerpo vacío disponible para la exploración. Al comenzar a manipularla con la música instrumental de René Aubry, compositor cuya obra se caracteriza por su sensibilidad rítmica y poética, ocurrió algo inesperado: la muñeca comenzó a danzar siguiendo las subidas y bajadas musicales, que generaban tensiones dramáticas y guiaban su movimiento escénico. La música no funcionaba únicamente como acompañamiento, sino que se integraba activamente en la construcción de la escena, llegando a ocupar un lugar expresivo equivalente al de la palabra. Su movimiento se expandía más allá de la mesa y abría la posibilidad de un territorio escénico más amplio. La manipulación a la vista dejó de ser un recurso técnico y empezó a convertirse en una relación dramática entre la titiritera y el objeto. En algunas improvisaciones incluso dejábamos a la muñeca reposando en la mesa y salíamos a escena como actores en vivo. Ese gesto abrió una decisión estética importante: la titiritera y la muñeca existirían en escena como dos dimensiones del mismo personaje, una mujer-cuerpo representada por el títere y una mujer-espíritu encarnada por la actriz titiritera.

**Segundo Laboratorio:** estuvo dedicado al teatro de sombras y a la exploración de la infancia del personaje. La intención era rastrear el origen de la mujer que aparecería más adelante en escena. Nuevamente partimos de la improvisación guiada por la música. En medio de esa búsqueda apareció la canción de cuna musulmana *Numi Numi*, cuya cadencia permitió encontrar el ritmo de la primera escena. Allí comenzaron a aparecer imágenes relacionadas con el enamoramiento de la madre y el padre, la gestación y posteriormente el abandono. Esta secuencia estableció la herida inicial del personaje y definió que la obra comenzaría en sombras.

**Tercer Laboratorio:** El tercer laboratorio se centró en la exploración de objetos y su potencial metafórico dentro de la escena. En esta etapa dejamos momentáneamente de lado la muñeca para investigar la potencia poética de distintos elementos. Aparecieron objetos como burbujeros, pañuelos de seda, una caja musical y una hoja que, al plegarse, se convertía en un barco de origami. También surgieron otros elementos que posteriormente fueron descartados, como un hula-hula, un guante, un sombrero o una sombrilla. Este proceso de prueba y error permitió comenzar a decantar los signos visuales que permanecerían en la obra. Los objetos que finalmente se mantuvieron no funcionaban como utilería, sino como metáforas asociadas a la fragilidad, la memoria, el tránsito y la ilusión.

**Cuarto Laboratorio:** tuvo un carácter diferente a los anteriores. Más que una exploración corporal, fue un momento de reflexión y organización del material creado. Revisamos cada una de las improvisaciones y nombramos aquello que contenía mayor potencia escénica. Identificamos la fuerza de la escena en sombras, la presencia simbólica de algunos objetos y la relación entre la muñeca danzante y la titiritera visible en escena. Muchos elementos desaparecieron en este proceso de decantación, quedando únicamente aquellos que sostenían con mayor claridad el sentido poético de la obra.

A partir de estos hallazgos fue posible construir finalmente un guion de acciones. La dramaturgia de la obra había surgido primero desde la imagen y desde la experiencia del laboratorio; posteriormente se organizó en una estructura escénica. La configuración final de la obra se organizó en dos momentos principales: una primera escena en sombras que narra la infancia y la herida inicial del personaje, y una segunda escena donde aparece la mujer-cuerpo y la mujer-espíritu representada por el títere, cuyo movimiento danzado establece el encuentro con el personaje de EL NAVIO, quien es representado en la escena por un actor viajero quien manipula y controla la mujer-cuerpo y la mujer-espíritu desde el símbolo y las imágenes poéticas construidas con los objetos, allí se

representa el tránsito por las relaciones afectivas. De esta manera, la dramaturgia no nació del texto, sino del trabajo corporal, visual y simbólico desarrollado en los laboratorios de creación. (ver anexo 4).

### **3.6 Ensayos y Resultado Final**

En esta última etapa del proceso, la obra comenzó a tomar cuerpo de manera simultánea por múltiples caminos. Mientras avanzaban los ensayos, también se consolidaba el universo material que la sostenía: las maletas y los objetos en escena (pétalos, burbujeros, cartas, libros y el cuarto de la muñeca). Paralelamente, se elaboraba el vestuario, se realizaba la edición musical y se diseñaba la proyección audiovisual, a partir de la intervención de un video mediante la aplicación *FlipaClip*, en un trabajo manual fotograma por fotograma sobre el cual se dibujó la animación. (Ver anexo 5).

Esta animación nació de la imagen que me acompañó desde el inicio del proceso y que he mencionado a lo largo de este trabajo: la mujer en el árbol, columpiándose. Con el tiempo, esta imagen se transformó en un árbol que florece sobre el cuerpo de la actriz-titiritera y en la proyección. Poco a poco comprendí que ese árbol no era uno solo, sino la superposición de múltiples capas de existencia. En la proyección convergen la mujer-cuerpo (el títere), la mujer-espíritu (mi presencia en escena) y una tercera imagen proyectada. Tres formas de habitar me que, al entrelazarse, construyen ese árbol que soy: memoria, herida, resistencia y posibilidad de florecer al mismo tiempo. Los ensayos se convirtieron en un ejercicio de precisión y escucha. Se trabajó a partir de partituras de movimiento, donde cada gesto debía ser exacto, como si el cuerpo recordara aquello que no podía decir con palabras. Esta rigurosidad permitió que el diálogo entre el títere, los objetos y la presencia escénica encontrara una claridad silenciosa.

A comienzos del semestre 2026-1, compartí la obra con la asesora de trabajo de grado, Jehymy Vasco. Su mirada se convirtió en un punto de ajuste y afinación: surgieron observaciones

sobre la iluminación, el cuidado en la manipulación y decisiones estéticas como la incorporación de manos a la muñeca, lo que transformó su expresividad. Estos cambios no alteraron la esencia de la obra, pero sí la hicieron más precisa y habitable.

Después de un mes y medio de ensayos, el estreno tuvo lugar en un espacio auto gestionado en la Casa de la Cultura de Usme. Allí ocurrió algo no previsto, pero, de algún modo, necesario: el público estuvo conformado en su mayoría por mujeres del territorio, entre los 20 y los 70 años. Esto permitió que, al finalizar la función, se abriera un espacio de teatro-foro acompañado de un gesto simbólico. Se propuso sembrar un árbol de pensamientos y amor propio en una bolsa de papel. Cada participante susurraba palabras, deseos y cualidades; luego, al torcer el papel, la bolsa se transformaba en un árbol pequeño, frágil, pero lleno de intención: un recordatorio de no perderse a sí mismas.

Posteriormente, se realizaron dos funciones más. La primera tuvo lugar en la Fundación Gilberto Álzate Avendaño, en el espacio *Café con aroma a calle*, con mujeres habitantes de calle. A partir de la experiencia del estreno, se diseñó un taller que permitió acompañar y transitar las emociones que emergían de la obra. Nuevamente, la puesta en escena recogió relatos y generó identificación con las historias de estas mujeres.

La segunda función se realizó en la sede Parque Nacional de la Universidad Pedagógica Nacional, donde también se llevó a cabo un espacio de diálogo con el público y se replicó el gesto simbólico de sembrar el árbol de papel.

En ese momento comprendí que la obra no termina en la escena, sino que continúa sucediendo y alimentándose en los instantes posteriores, cuando se apaga la luz y aparece el aplauso.

(Ver anexo 6)

Es importante señalar que el registro audiovisual de la obra presentó limitaciones técnicas, especialmente en la calidad del audio en momentos clave. A pesar de la inversión económica realizada para asegurar una captura profesional, surgieron imprevistos que no responden a una falta de logística, sino a la naturaleza misma de las artes escénicas. Su carácter efímero y situado en el presente difícilmente puede ser contenido en un dispositivo de registro. Como explica Jorge Dubatti (2007), “el teatro se fundamenta en el convivio, que es la 'reunión de cuerpos presentes (físicos, de naturaleza orgánica) en un cronotopo (tiempo y espacio) determinado” (p. 42). Por ello, aunque el video preserve la memoria del evento, una cámara nunca podrá captar la totalidad de las percepciones y la energía única que solo se produce en el encuentro vivo entre actores y espectadores.

# CAPITULO IV:

# FLORECIMIENTO



*Hemos llegado a mar abierto, vemos tierra, hemos aprendido a navegar estas aguas. En este cuarto capítulo encontraras “las conclusiones”. yo lo llamaré “Florecimiento”...*

#### 4. Florecimiento

El florecimiento es la conclusión de mi proceso de investigación- creación en el que,destaco varios descubrimientos. Como que este trabajo de grado no se limita al reconocimiento de experiencias de violencia de género. Más allá de ello, revelan la estructura invisible que nos oprime y moldea: un tejido sutil de violencias simbólicas que atraviesan nuestras vidas y que, en muchas ocasiones, asumimos como individuales, cuando en realidad son sociales y colectivas.

Hoy comprendo que no se trata de debilidad ni de fragilidad, sino de estar insertas en un mundo que nos enseña a callar, a resignarnos y a naturalizar el dolor. La fuerza de este proyecto radica en los relatos personales, que se transformaron en materia prima para la investigación, la creación y la pedagogía. Cada vivencia, cada fragmento de experiencia, se convirtió en espejo y herramienta. Al mirar hacia adentro, pude leer el contexto y dialogar con él, construyendo puentes entre lo que sentí y lo que enseñé, entre lo que creé y lo que transformé.

La creación escénica, en este sentido, no es un instante detenido en el tiempo ni concluye con el aplauso. Sus ecos se prolongan en la reflexión, en el aprendizaje compartido y en la resonancia silenciosa que permanece mucho después de que las luces se apagan. Si al inicio pensé que este trabajo estaba dirigido únicamente a mujeres, pronto comprendí que también debía acoger a los hombres, quienes, en muchos casos, habitan el silencio y la represión emocional. La violencia simbólica también los atraviesa, aunque de formas distintas.

Así, el cuidado y la presencia desbordan los límites del género. Existen formas de lo masculino capaces de acompañar desde la ternura, el respeto y la disposición a transformar sus

maneras de pensar. Este proyecto se configura entonces como un tejido de complicidades, sostén y sororidad que también abre lugar a otras formas de relación.

A lo largo de este proceso me reconozco no solo como docente, artista e investigadora, sino como mujer y habitante de mi propia historia: exploradora de mis dolores y alegrías, capaz de transformar el miedo en acción y la acción en transformación. Comprendo que mirar hacia adentro no es un acto de aislamiento, sino una forma de abrir ventanas al mundo. La educación y la creación aparecen entonces como prácticas de amor, cuidado y resistencia.

En este tránsito, lo que comenzó como una intención de visibilizar violencias se transforma en una pedagogía del amor. Desde la perspectiva de bell hooks, el amor es una práctica ética y política, no solo un sentimiento: implica cuidado, compromiso, responsabilidad, respeto y el reconocimiento del otro como sujeto. En este sentido, el aula debe ser un espacio de liberación y no de dominación.

Es allí donde el teatro se transforma también en aula: una práctica que no solo muestra lo que es, sino que imagina lo que puede ser. Una práctica que resignifica hábitos y gestos, convirtiendo la vulnerabilidad en cuidado, la presencia en resistencia y el acompañamiento en posibilidad de transformación.

Este proyecto no se limita a la escena ni al aula; por el contrario, se expande hacia contextos reales donde las mujeres pueden identificarse, reconocerse y pensarse desde el perdón y el amor propio. Se configura como un flujo continuo en el que investigación, creación y pedagogía dialogan, se nutren y se multiplican. Así, una puesta en escena silenciosa y gestual abre camino a la palabra y pone en común aquello que muchas veces tememos nombrar.

Este trabajo de grado es, entonces, menos un cierre que una puerta abierta: una invitación a seguir explorando, creando, enseñando y amando, con la certeza de que cada gesto, cada relato y cada obra serán semillas que continuarán creciendo mucho después de que esta página se cierre.

## Referencias

- Alvarado, A. (2004). *El teatro de objetos: Manual dramatúrgico*. Libros del Rojas.
- Aristóteles. (2004). *Poética*. Alianza Editorial.
- Barriga Monroy, M. L. (2011). Investigación-creación en los trabajos de posgrado en educación artística. *Revista Educación y Pedagogía*, 23(60), 315–328.
- Bourdieu, P. (1980). *El sentido práctico*. Taurus.
- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia espectacular y teatro matriz*. Atuel.
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2015). Autoethnography: An overview. *Forum: Qualitative Social Research*, 16(1). <https://doi.org/10.17169/fqs-16.1.1589>
- Gómez, C. (2000). La dramaturgia en el teatro de títeres. *Gestus*, 50–55.
- hooks, b. (2000). *All about love: New visions*. William Morrow.
- Little Angel Theatre. (2012, diciembre 20). *A very old man with enormous wings* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IjC-Jtc60dU>
- Piccini, R. (2012). *Investigación basada en artes: marco teórico para trabajos de investigación-creación*. Universidad de la República.
- Saber Vivir. (s. f.). Pensamiento: una bella flor con muchas propiedades. <https://www.sabervivir.es/salud-y-bienestar/remedios-naturales/pensamiento-una-bella-flor-con-muchas-propiedades>
- The Key Theatre. (2013, marzo 6). *When all was green (trailer)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zPBjO8eAWBk>
- Walker, L. E. (1979). *The battered woman*. Harper & Row.

**ANEXOS:**

**La mujer que sembraba pensamientos**



## Querido navegante:

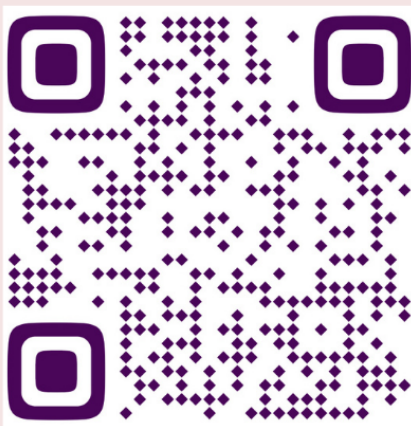
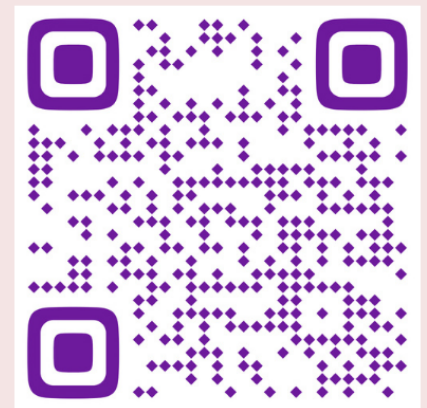
Todos los anexos de este trabajo de grado se encuentran organizados y enumerados en una carpeta de Drive.

Recuerda que estos más que anexos son archivos que potencian la investigación desde un material profundamente sensible y creativo elaborado y recolectado durante todo el proceso de investigación creación. En ese mismo sentido te recomiendo ver el ANEXO 7 donde veras insumos de la creación, como cartas de otras mujeres atravesadas por el proceso, fotografías detonantes, poemas escritos por mí, y textos que aparecieron en la puesta en escena

Para acceder a ellos, es necesario escanear el siguiente código QR o hacer clic en el enlace. De igual manera, al final de la página encontrarás un enlace para ver la obra completa

### ANEXOS: La mujer que sembraba pensamientos

<https://drive.google.com/drive/folders/1AT298-qWmDjycvAsk3GE4iZYi45n6mQC?usp=sharing>



### OBRA COMPLETA

<https://www.youtube.com/watch?v=Ay78MTsOa5Q&t=587s>