

EMEP: Artivismo y Educación Popular

ESCUELA TEATRO *MUJERES EN ESCENA POR LA PAZ*: ENTRE LAS ARTES DEL CUERPO Y LA EDUCACIÓN POPULAR

**Germán David Alonso Malaver
Julio 2021**

**Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Educación
Maestría en Educación
Historia de la educación, la pedagogía y cultura política**

**ESCUELA TEATRO MUJERES EN ESCENA POR LA PAZ: ENTRE LAS ARTES DEL CUERPO Y LA
EDUCACIÓN POPULAR**

ii

Germán David Alonso Malaver

Trabajo de Investigación presentado como requisito para optar por el título de Magíster en Educación

Director: Vladimir Olaya Gualteros

**Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Educación
Maestría en Educación
Historia de la educación, la pedagogía y cultura política
Bogotá 2021**

Agradecimientos

iii

A todas las participantes de la Escuela de Mujeres en Escena por la Paz; sus formadoras, Nohora y Ángela; su directora, Patricia Ariza; y su codirectora, Chila Pineda: gracias por ofrecerme su espacio, su tiempo y su disposición. Pero, sobre todo, gracias por el trabajo que, a través del arte y un abordaje pedagógico de la violencia, dedican al perdón, la resistencia, la recuperación de la memoria, la denuncia y la defensa a los Derechos Humanos en Colombia. Sin duda, esa labor, originada en el dolor de sus cuerpos y de sus almas, motivará la construcción de una sociedad más justa y en Paz.

Nota de aceptación

Firma presidente del jurado

Firma del jurado

Bogotá D.C., de 2021

El presente documento recoge la experiencia de la *Escuela Teatro de Mujeres en Escena por la Paz* (EMEP), proyecto de la Corporación Colombiana de Teatro que, entre otras cosas, ha invertido esfuerzos en la vinculación del arte con el ejercicio político de cara, principalmente, a la visibilización del Proceso de Paz en Colombia y el posterior cumplimiento –o incumplimiento– de los Acuerdos de la Habana. Se trata del registro detallado de un acercamiento a su trabajo, con fines académicos, a partir de la intención investigativa sobre las relaciones que se tejen entre violencia política; experiencias educativo-formativas de las artes del cuerpo enmarcadas en estrategias de Educación Popular, tanto como referente educativo – formativo, cuanto como estrategia de concienciación política para el activismo y la reconfiguración simbólica de la realidad; y el arte como dispositivo de dicha reconfiguración. A través de la metodología de sistematización de experiencias, se abordan estos elementos para descubrir, entre otras cosas, la importancia de este tipo de prácticas educativo – formativas, que trascienden las estructuras oficiales y que hacen uso del arte para la reconstrucción-deconstrucción de sentidos en escenarios populares profundamente marcados por violencias, cuyos sujetos, en su quehacer cotidiano, encuentran en el arte y el activismo nuevas maneras de concebir el cuerpo, el territorio y su contexto.

Palabras clave: Educación popular (EP), cuerpo, arte, activismo, artes del cuerpo, violencia política

This document gathers the experience of the *Escuela Teatro Mujeres en Escena por la Paz* (EMEP), a project of the Colombian Theater Corporation that, among other things, has invested efforts in linking art with political exercise in the face, mainly, to the visibility of the Peace Process in Colombia and the subsequent fulfillment of the Havana Accords. It is a detailed record of an approach to his work, for academic purposes, based on the investigative intention on the relationships that are woven between political violence, educational experiences - formative of the arts of the body framed in Popular Education strategies, as well as educational-formative referent, as a strategy of political awareness for activism and the symbolic reconfiguration of reality; and art as a device for such reconfiguration. Through the methodology of systematization of experiences, these elements are addressed to discover, among other things, the importance of this type of educational - formative practices, which transcend official structures and which make use of art for the reconstruction-deconstruction of meanings. In popular settings deeply marked by violence, subject subjects, in their daily work, find in art and activism new ways of conceiving the body, the territory and its context.

Keywords: Popular education (PE), body, art, activism, body arts, political violence

Tabla de Contenido

Víctimas y subjetividades: una introducción	1
Un abordaje pedagógico de las violencias a través del arte: aproximación problemática.....	11
Pregunta problematizadora.....	21
Objetivos	22
Objetivo General.....	22
Objetivos Específicos	22
El porqué de la triada arte, violencia y educación: una justificación.....	23
Los tránsitos previos por este camino: unos antecedentes	29
Arte y violencia política	31
Arte, cuerpo y subjetividad	40
Arte, educación popular y transformación de la realidad.....	53
Las artes del cuerpo, la Educación Popular y la formación activista: una revisión teórica.....	65
Educación Popular: un escenario para el activismo transformador	65
El cuerpo: un escenario de violencias y resistencias	75
La formación artística del cuerpo: un dispositivo para la transformación.....	87
Dialogando con las Mujeres en Escena por la Paz: una sistematización del acercamiento	93
La sistematización de experiencias en tanto práctica	93
La sistematización de experiencias en cuanto método.....	99
La sistematización de experiencias en ejecución	103
En cuanto a la partida	103
En cuanto a las preguntas iniciales	104
En cuanto a la recuperación del proceso vivido.....	105
En cuanto a la reflexión de fondo	105
En cuanto a la llegada.....	106
Técnicas e instrumentos.....	106
Cuerpos, voces e historias: una narración de la experiencia.....	108
Una contextualización necesaria... ..	108
Cuerpos y escenarios: el acercamiento... ..	112

Actrices y sujetos políticos: los modelos de <i>Paz Haré La</i>	135	viii
Preguntas y respuestas en escena.....	146	
Unas reflexiones de cierre	159	
Referencias.....	166	
Anexos.....	1	
Anexo 1: Formato de diario de campo	1	
Anexo 2: Formato de entrevistas	1	
Aplicación entrevistas semiestructuradas.....	1	
Anexo 3: Formato de diario reflexivo	1	
Anexo 4: Registro del proceso de observación y reflexión	2	
Diario de campo N° 1	2	
Diario de campo N° 2	4	
Diario de campo N° 3	6	
Diario de campo N° 4	8	
Diario de campo N° 5	9	
Diario de campo N° 6	10	
Diario de campo N° 7	12	
Diario de campo N° 8	13	
Diario de campo N° 9	16	
Diario de campo N° 10	17	
Diario de campo N° 11	20	
Diario de campo N° 12	24	
Diario de campo N° 13	28	
Diario de campo N° 14	32	
Diario de campo N° 15	35	
Diario de campo N° 16	38	
Diario de campo N° 17	40	
Diario de campo N° 18	41	
Diario de campo N° 19	43	
Diario de campo N° 20	47	
Diario de campo N° 21	50	

Diario de campo N° 22.....	51ix
Diario de campo N° 23	54
Diario de campo N° 24	55
Anexo 5: Registro de entrevistas.....	58
Entrevista N° 1.....	58
Entrevista N° 2.....	59
Entrevista N° 3.....	60
Entrevista N° 4.....	61
Entrevista N° 5.....	62
Entrevista N° 6.....	63
Entrevista N° 7.....	65
Entrevista N° 8.....	66
Entrevista N° 9.....	67
Anexo 6: Cronograma de sistematización	69
Anexo 7: Transcripciones de diálogos	73
Anexo 8: Presentación.....	85

Víctimas y subjetividades: una introducción

Sea cual sea la mirada que se dé al contexto del país, no es posible omitir su realidad histórico-política: Colombia ha estado marcado por un amplio tipo de violencias. La sociedad civil, en general, ha sobrevivido las múltiples consecuencias relacionadas con este fenómeno y, en particular, una gran porción de los habitantes del territorio colombiano ha sentido este flagelo en la proximidad de sus realidades, en sus comunidades, al interior de sus familias y en sus propios cuerpos, especialmente, a raíz del conflicto interno que, por más de seis décadas, ha vivido la nación. La injusticia y la violencia han sido el pan de cada día de la población y han abierto profundas heridas que aún no sanan.

La historia demuestra que, incluso, la violencia ha sido utilizada como elemento de control; ejercicio soportado en la noción del orden tradicional de los estados nacionales. Por lo tanto, el uso legítimo de la fuerza que se ha institucionalizado en el país se puede interpretar desde una implícita necesidad de violencia, que no por “legítima” deja de ser dolorosa, ya sea como garante de estructuras normativas o como efecto punitivo y de amenaza ante el riesgo de desadaptación u omisión de la ley, lo que hace posible la justificación y el sostenimiento del conflicto armado con el argumento de la implementación de principios democráticos. En este escenario, es la ciudadanía la que, desde diferentes flancos, recibe los embates de la violencia, sea esta legítima o ilegítima.

La violencia no solo se configura a partir de la criminalidad-ilegalidad, sino que, en medio de las balas, promueve valores militaristas y prácticas autoritarias (muchas legales) que conllevan -los primeros y los segundos- elevados costos materiales y de vidas humanas. No obstante, la violencia deriva en múltiples consecuencias negativas, también es vista como

herramienta para el alcance de diversos objetivos. De hecho, estratégicamente, la mirada oficial la posiciona como solución de la violencia misma o, incluso, como enmienda o ruta hacia la paz. Este fenómeno, entonces, puede ser analizado desde diferentes puntos de vista, tanto limitantes como potenciadores; cuanto como agenciadores de fatalidades y de metas individuales y colectivas; no solo a partir del uso de la violencia misma, sino desde su reconfiguración.

Esta particularidad del contexto es fundamental para comprender las motivaciones del presente estudio. Por ello, se hace necesario tener en consideración que, entre las diversas manifestaciones de esta problemática y sus orígenes, el conflicto interno ha sido una de las fuentes principales del fenómeno, en el que confluyen diferentes actores: la Fuerza Pública (Ejército, Armada, Policía y organismos de inteligencia del Estado); las varias guerrillas que han participado en diferentes momentos históricos de la guerra (FARC, ELN, EPR, M19, EPL, etc.); las fragmentadas pero múltiples facciones de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) que aún operan bajo otras denominaciones como bandas criminales al margen de la ley, posterior a su parcial “desmovilización” en 2005 y; finalmente, la sociedad civil.

Esta guerra al interior del país, además, se ha alimentado de la falta de oportunidades, de la precariedad de los servicios de salud y educación, de la corrupción, la impunidad, las diversas formas de exclusión y la poca o nula garantía del goce de derechos de la población por parte del Estado. Por lo que la violencia, sean cuales sean sus orígenes y actores, ha sido acentuada por la pobreza y se ha recrudecido con dinámicas de venganza, barbarie, miedo y olvido, constituyéndose en cultura, en medio para el alcance de fines específicos, en dinámica

cotidiana. Todos los actores del fenómeno se mantienen en disputa por la supervivencia y por el poder del territorio.

Como se puede entrever, la condición de víctima resulta de amplia relevancia en términos de los propósitos investigativos de este documento; su reconocimiento es fundamental para el ejercicio metodológico y analítico que sigue. Por lo tanto, se define en el marco del objeto central de estudio toda vez que, principalmente, como víctimas se reconoce a los sujetos que conforman el colectivo cuya labor se sistematiza en este trabajo. Para ello, siguiendo a Merchán (2016), se debe partir de la condición discursiva que se le impone al uso mismo del término pues, si bien el concepto de víctima en general tiende a ser asociado con la violencia y la muerte y comporta una profunda carga de resignación o aceptación del daño, para efectos del presente estudio, solo se aborda en relación con el concepto de crimen de Estado.

Para Merchán (2016, p. 123), “la configuración de las víctimas no es excepcional, al contrario, responde a modelos políticos de contratos sociales”, lo que implica el sometimiento de unos por otros sobre la base de intereses particulares que tienen que ver con el control del territorio, el uso de la tierra y la imposición de medidas coercitivas que vulneran los derechos fundamentales de la población. Por lo tanto, resulta fundamental que el lector sepa que acá se reconoce a las víctimas del conflicto armado colombiano y de las múltiples violencias que se desprenden, tanto de allí como de otras fuentes, como sujetos que han sufrido los impactos que sobre sus vidas ha desatado este fenómeno, pero se resalta que, por sus condiciones histórico-políticas, la condición del término se vincula con el ejercicio ilegítimo del Estado.

A lo largo del conflicto interno en Colombia, la sociedad civil se ha visto inmersa en una guerra permeada de impunidad frente a crímenes de generaciones enteras y, por esa vía, se ha

permeado de la producción y reproducción de víctimas. Sin embargo, al meter en la misma categoría de “víctima” a toda persona que haya sufrido de una u otra manera el conflicto, se cae en lo que Giraldo (2020) llama la “trampa más grave y audaz”, cuando se refiere al tratamiento que se les dio a las víctimas por parte del Estado en el marco de los diálogos para el Acuerdo de Paz con las FARC.

Cuando se analiza a fondo el tratamiento que se le dio al punto más polémico que era el de LA JUSTICIA Y LAS VÍCTIMAS, queda claro que la trampa más monstruosa con que el Estado logró “llevar el agua a su molino” en este punto, fue poniendo como condición esencial para que las víctimas pudieran ser beneficiarias de justicia, el que se pudieran identificar como “víctimas –directas o indirectas de -u ocasionalmente relacionadas con- el conflicto armado”. (Giraldo, 2020, p. 4)

La condición de víctima, en el sentido que señala este autor, queda sujeta al tratamiento de crímenes de guerra y desconoce el papel protagónico que ha ejecutado el Estado en la producción y reproducción de violencias, tanto como ejecutor, cuanto como cómplice de aparatos paraestatales al servicio de intereses políticos y económicos particulares. En esa medida, la justicia, en el marco de la construcción de paz, se supedita a la actuación de unos agentes armados contra otros agentes armados y excluye “las dimensiones esenciales jurídicas e internacionales del crimen de “armado contra desarmado”” (Giraldo, 2020, p. 4). La definición que se reconoce más clara de este concepto es, precisamente, la que ofrece el Movimiento de Víctimas de Estado (MOVICE, 2005), citado por Ruiz (2014, p. 72):

[...] es un acto sistemático que se realiza en repetidas situaciones dándole continuidad perpetua a los actos inhumanos. [...] los crímenes de Estado van dirigidos hacia la

población civil con corrientes políticas, sociales, económicas, sexuales, religiosas o culturales diferentes a las hegemónicas, estos crímenes generalmente son realizados por agentes estatales o que estén bajo la tolerancia del mismo; este es el caso del contexto colombiano (MOVICE 2005). (Ruiz, 2014, p. 72).

Teniendo en cuenta que, precisamente, el propósito activista que le asiste al colectivo objeto del presente estudio es ejercer una posición de denuncia, este documento se ciñe a la construcción de sentido que aborda a la víctima como sujeto que sufrió los impactos de crímenes de Estado. El ejercicio del colectivo EMEP implica la visibilidad de esta “trampa” que naturaliza la “legalización de muertos” y promueve el olvido de los mismos a través de dinámicas subrepticias y de acciones leguleyas que, por un lado, impiden el acceso a la justicia verdadera, a la reparación efectiva y a las garantías de no repetición, y por otro, invalidan la identidad de aquellos que fueron victimizados sin haber tenido vínculo con las armas, pero que, en busca de justicia, deben “demostrarlo”. De allí la importancia que la EMEP le da al ejercicio performativo que pone en escena pública la memoria, la resistencia y la defensa de los Derechos Humanos.

La noción de víctima contiene, al mismo tiempo, dos cargas: una política y una simbólica (Delgado, 2015). Sin embargo, dado el tratamiento que desde lo político-jurídico se le ha dado, lo simbólico también se ha visto manipulado, a partir de la anulación de identidades y la generación de confusión en torno al acceso a la justicia, desde la misma consideración del término. Por ello, la invitación de Merchán (2016) de reconocer el acervo discursivo que acompaña la noción y minimiza el potencial subjetivo de quien la adjetiva; y de construir y

reconstruir subjetividades, en el ámbito pedagógico, que le apuesten a un posicionamiento válido de los sujetos víctimas en el marco del proyecto de la Paz.

la Ley de Víctimas asumida como potencial pedagógico pone de manifiesto la necesidad de vernos, enseñarnos, transmitirnos y prolongarnos no desde una signación de víctimas, sino de sujetos histórico-políticos victimizados; que, no obstante su signación y su dolor, han conseguido seguir situados y haciendo valer su dignidad como hombres, mujeres, culturas e identidades que siguen habitando espacios mínimos al memorizar, personalizar y mantener lugares propios se su ser y hacer; al inventar gramáticas propias, al dar sentido a sus existencias. (Merchán, 2016, p. 127)

Para Merchán (2016), el propósito no es la lucha por una construcción del concepto sino, más bien, por asumir el reto pedagógico de rechazar el término en tanto medio de sometimiento a dicha condición, para evitar enfrentar el rol social desde allí y, mejor, ocupar el papel de sujetos históricos con potencialidades de cambio e injerencia en la cultura. Al contrario de la manera en que se han tramitado estas violencias, cuyos fundamentos jurídico y social dejan a los sujetos sin subjetividades, es decir, nombrados bajo nominaciones abstractas cuya lectura, lejos de ponerlos en situación de alcance a la justicia y la reparación, los pone en condición de validar el reconocimiento y autorreconocimiento desde la lástima, la compasión y la inacción. “La víctima se asume pasiva, desprovista de agencialidad y de capacidad para rebelarse, oponerse, dirimir, resistir desde lo cultural y política, su resistencia se lee desde la capacidad de aguante para seguir sufriendo” (Merchán, 2016, p. 120).

De acuerdo con esta autora, el ejercicio pedagógico se presenta como un camino de apropiación de nuevas subjetividades y de construcción de sentidos que le otorguen al sujeto

víctima una posición de agente de cambio en lugar de paciente de violencias. Que las víctimas sean reconocidas como ciudadanos inmersos en un contexto de abuso, dolor e impunidad, no les resta posibilidades de creación de diversas maneras de tramitar el conflicto, de adquirir plena conciencia de las notorias incompatibilidades entre medios y fines y de replantear los términos en los que están dispuestas a convivir como miembros de la sociedad nacional en un contexto de confrontación armada. En esa medida, surgen nuevas maneras de pensar y de responder al conflicto armado, alternativas que plantean la reconfiguración de las lógicas de violencia con las que se ha construido el pasado y se ha consolidado el presente.

Con base en este giro en el enfoque, que centra los esfuerzos en el cese al fuego, la reparación, la búsqueda de justicia, el rescate de la memoria histórica, el esclarecimiento de la verdad y la resistencia, entre otras acciones que propenden por la transformación de la realidad, algunos sujetos víctimas, con corporalidades y subjetividades particulares, tienen la posibilidad de acercarse a experiencias educativo-formativas relacionadas con prácticas artísticas que, a su vez, reconfiguran la interpretación de la realidad y posicionan a los individuos como agentes de cambio; entendiendo la subjetividad como la propone Ramírez (2012):

[...] una construcción que hace el sujeto en relación con el medio en el cual se desarrolla; una construcción dinámica donde el sujeto pone en juego sus creencias, sus valores, su mundo íntimo. La subjetividad se recrea entonces en las prácticas cotidianas, en la historia de vida, en las representaciones sociales que el sujeto hace de su entorno, y que le generan identidad; es decir en el contexto sociocultural en el cual éste se construye.

(Ramírez, 2012, p. 114)

Esto es lo que constituye, en términos generales, el ejercicio de organizaciones sociales educativo-formativas, cuya base es el arte y cuya dinámica formativa responde a los principios de la educación popular (EP), que trabajan con diversas comunidades en función de la reinterpretación de una realidad violenta, bien sea para la reconstrucción del territorio, para formular y ejecutar actos de resistencia, para llevar a cabo acciones de recuperación de la memoria o para consolidar miradas identitarias afines con sus intereses, entre otras razones.

El objeto del presente documento se centra en una experiencia de esta índole, realizada por La Corporación Colombiana de Teatro, cuyo trabajo define la ruta investigativa que acá se propone desde una experiencia de acercamiento. El fin principal es reflexionar acerca de los efectos que pueden generar experiencias educativo-formativas en las artes del cuerpo como dispositivos de transformación de imaginarios frente a la guerra, la condición de víctima, la violencia, el cuerpo, el territorio, la resistencia y la memoria, entre otros elementos que se vinculan con el contexto actual colombiano de tránsito hacia la paz. Es resultado de un acercamiento a formas alternativas de gestionar violencias a través del arte, dentro de las que las víctimas, desde sus experiencias traumáticas, abren caminos de reflexión, tanto sobre sus vivencias particulares como sobre la violencia en general, frente a la que posibilitan una aproximación particular y evidencian, a través de sus vidas, singulares percepciones acerca de los impactos del fenómeno en sus cotidianidades, en sus imaginarios y en sus cuerpos.

El esclarecimiento de la verdad, el rescate de la memoria histórica, la reconstrucción de la identidad, la reconfiguración del territorio y, en fin, todas aquellas acciones que surgen para hacer frente a la violencia fungen como posibilidad de trascender experiencias perturbadoras y restablecer la dignidad de las víctimas del conflicto. Esta tarea transformadora se sustenta,

entre otras cosas, en la necesidad de construir las bases de un futuro de paz y reconciliación y se consolida como alternativa de reconfiguración de las lógicas de la violencia. En este escenario, de acuerdo con la experiencia observada, el arte vehiculiza el cambio y se constituye en dispositivo que encierra significados y moviliza conceptos que tanto víctimas como victimarios pueden reelaborar a fin de hacer resiliencia y determinar caminos de reparación, verdad y justicia.

En contextos mediados por el conflicto, entonces, el arte se puede ver como agente de interpretación y reinterpretación de la realidad, como vehículo o dispositivo de transformación. Por esa vía, la formación en arte actúa como antecedente de cambios sociales y los escenarios de educación popular se consolidan como contextos de reconfiguración de realidades donde la participación es, entre otras cosas, dialógica y política. Para intentar comprender las relaciones que se tejen entre arte, formación-educación popular y violencia política; cómo se construyen y consolidan en comunidades a partir del ejercicio educativo-formativo; qué intentan alcanzar y qué medios usan para ello, la presente investigación se propone dar cuenta del proceso de formación de la EMEP.

Partiendo de la idea de que la experiencia educativo-formativa Mujeres en Escena por la Paz puede otorgar herramientas de reconfiguración de la realidad con base en la reconstrucción de narrativas de la memoria, la consolidación de identidades, la defensa del territorio, la resistencia y el cuerpo mismo; a través de cuatro capítulos, se intentó reconocer en sus propuestas artísticas una dinámica de transformación que involucra la memoria, la resistencia, la identidad, el cuerpo y la subjetividad. De allí, se propuso hacer un acercamiento a este colectivo y, con base en el método de sistematización de experiencias, que requiere de un

trabajo directo y que privilegia el diálogo y la interacción con los actores del proceso, generar un vínculo que derivó en la apropiación de un rol dentro del grupo de estudio, tanto como investigador, cuanto como agente que interpeló las dinámicas internas de la experiencia y generó reflexiones conjuntas acerca de los fines del colectivo desde tres aristas: como productor de arte, como grupo educativo-formativo y como colectivo que ejerce activismo político.

Con base en la necesidad de cuestionarse sobre los impactos que generan en los individuos y el territorio la intervención de este tipo de colectivos y sus propuestas formativas y evidenciar si posibilitan alternativas de paz y reconciliación desde emprendimientos que atraviesan diferentes estéticas, narrativas y emocionalidades que son representadas específicamente a través del cuerpo victimizado; en el capítulo de antecedentes se hace una aproximación a investigaciones afines a esta, que abordan las categorías centrales de estudio (violencia política, artes del cuerpo, activismo político, etc.). Luego, en el marco teórico, se profundiza en las nociones de dispositivo, de necropolítica, de Educación Popular (EP) y de artivismo. Ya en el marco metodológico se ofrecen las bases procedimentales que guían este trabajo. Finalmente, en el capítulo de resultados, se narra la experiencia y se da cuenta de las reflexiones del investigador en diálogo con los referentes teóricos anunciados.

Un abordaje pedagógico de las violencias a través del arte: aproximación problemática

Los procesos que devienen de posturas bélicas, morales y políticas propias de actores armados legitiman y deslegitiman formas de ser, estar y comprender la realidad, esto es, deshumanizan a los sujetos, desconfigurando identidades e impactando el capital simbólico de las comunidades. En Colombia, que vive bajo una violencia generalizada, ejercida de distintas maneras y caracterizada por la utilización de la fuerza para la consecución de fines, esta deshumanización comporta una carga de legitimidad-legalidad conferida a partir del uso de la fuerza estatal sobre poblaciones que han vivido entre las balas de uno y otro bando.

En consecuencia, dicha violencia produce un fenómeno de victimización de manera directa e indirecta en una parte significativa y vulnerable de la sociedad. Violencia y victimización se asumen como condiciones inamovibles e imposibles de enfrentar por su misma connotación de legalidad en medio de un conflicto acompañado tanto por un discurso oficial que, bajo la noción de “narcoterrorismo”, otorga el mismo trato a todos los actores, como por un Estado que potencia el uso ilegítimo y desbordado de la fuerza para el control de los territorios y sus gentes.

Esta condición de violencia ha tomado ventaja en todos los escenarios de la vida cotidiana, por lo que puede resultar complejo generar una reflexión que comprenda todas sus formas y manifestaciones dada la diversidad de contextos, escenarios, tipos de violencias, las dinámicas cambiantes que presentan y sus distintos grados de intensidad. Lo que se puede decir es que, en este contexto, la violencia atraviesa todas las esferas individuales y cotidianas y abarca a los sujetos en sus múltiples dimensiones, interrelacionadas entre sí y vinculadas con las situaciones básicas de la existencia (económica, política, social y cultural).

A través de la dimensión económica, por ejemplo, se ponen en tensión las posibilidades de acceso y supervivencia y se manifiesta un tipo de desigualdad y exclusión, de orden material, que ha generado una progresiva brecha entre clases sociales, lo que, además, contribuye con la conformación de odios que desarrollan subsecuentes formas de violencia. Esto configura la victimización por medio de la pobreza y la ruptura social e histórica entre ricos y pobres. No se puede asegurar que este tipo de manifestación sea el único o fundamental origen de otras formas de violencia, pero sí que en muchos casos se relaciona de manera directa; de hecho, muchos actores del conflicto les atribuyen a la injusticia y la pobreza las causas del fenómeno violento, especialmente en lo que tiene que ver con el problema de la tierra en Colombia.

La trampa antes descrita, que se implementó en el punto relativo a VÍCTIMAS Y JUSTICIA de los Acuerdos de La Habana, permite también entender lo que ocurrió con los dos primeros puntos de esos Acuerdos: el problema de la TIERRA y el de la DEMOCRACIA, pues la continuidad de condiciones para que los Crímenes de Estado se mantengan, tiene relación profunda con la negativa rotunda del Estado a frenar los mecanismos de concentración excesiva de la propiedad de la tierra y a transformar estructuras de un Estado antidemocrático que destila corrupción, violencia e impunidad estructurales.

(Giraldo, 2020, pp. 5-6)

En términos de la dimensión política, no es posible hablar del fenómeno de la violencia en Colombia sin considerar el escalonamiento del conflicto político-militar que ha vivido el país a lo largo de su historia. Por diferentes razones, que no son materia de esta investigación, se puede evidenciar una constante: el establecimiento de vínculos de continuidad entre los múltiples ciclos de violencia históricamente experimentada en el país, caracterizados por una profunda

intolerancia política, elemento predominante en el fenómeno de la violencia. Si bien, en este caso, resulta sesgado atribuirle el problema exclusivamente a la intolerancia, es necesario precisar que esta ha sido la principal condición de la violencia en lo que va de la historia del país, desde la mitad del siglo XIX hasta nuestros días; primero, en un sentido bipartidista (conservadores/liberales) y luego en uno de opción ideológica (derecha e izquierda) y de adscripción político-militar (fuerza pública, subversión, paramilitares y bandas criminales vinculadas o no con el narcotráfico) (Uribe, 1990).

Este tipo de violencia conserva un estrecho vínculo con los sentidos ideológicos que se tejen en grupos y comunidades en torno a las diversas maneras de comprender la realidad del país, incluidas sus violencias. Con la doctrina de seguridad democrática, por ejemplo, instaurada en el gobierno de Álvaro Uribe desde comienzos del 2000, se genera una lucha antiguerrillas (“narcoterroristas”) que promovió, por un lado, el crecimiento y la injerencia del paramilitarismo y, por otro, un embate sistemático a cualquier manifestación de ideologías de izquierda o de formas de pensamiento que en algo coincidieran con esta corriente. Esto ha conllevado que la población civil, indiscriminadamente, sufra los impactos bélicos, dada la vinculación que se ha hecho de territorios y comunidades enteras con facciones políticas de uno u otro lado.

Ahora bien, en general y por su aspecto ontológico, la violencia no puede dissociarse de la condición humana; por ser histórica, humana y social, pertenece también a una dimensión cultural. Por lo tanto, no es posible proscribirla uni-causalmente a lo político-económico porque también estamos en medio de dimensiones éticas y morales que, a su vez, están atravesadas por aspectos valorativos esenciales que se tejan a partir de subjetividades individuales y

colectivas, como la libertad, la fuerza, la voluntad, el aprendizaje y las interrelaciones. En este orden de ideas, en el contexto colombiano, las condiciones estructurales en las cuales se hace posible la violencia tienen una elemental filiación cultural coincidente con la idiosincrasia colombiana, construida a lo largo y a partir de la singular historia nacional, en la que cobran valor conductas y actitudes, individuales y colectivas, socialmente aprendidas y ejercidas, como la intolerancia, la impunidad y la inequidad, entre otras.

Estas dimensiones (económica, política y sociocultural) establecen tensiones y problemáticas que han configurado formas de violencia, manifestadas de distintas maneras por los variados actores en el ejercicio cotidiano de habitabilidad y supervivencia. A su vez, la violencia, sea cual sea su origen, ha generado un tipo de sujeto-víctima que debe darle curso a su vida con una carga traumática que se desprende de su vivencia individual y/o colectiva dentro del fenómeno y que lo ha impactado de forma directa o indirecta.

Esta dinámica cotidiana de supervivencia, en la que en muchos casos los individuos responden con violencia ante los embates de la violencia misma y reproducen generacionalmente estas formas de tramitar la existencia y habitabilidad del territorio, ha conllevado un debilitamiento de valores solidarios a razón de la fragilidad del tejido social en un contexto en permanente guerra. Las condiciones de violencia mencionadas han determinado ciertas lógicas transgeneracionales de relacionamiento, dentro de las que el investigador, para efectos del propósito de estudio, señala tres.

En primer lugar, se ha establecido una dinámica de continuidad de la guerra en la que hijos y nietos heredan filiaciones y posturas políticas, venganzas y motivos de defensa, tanto de ellos como de sus familias y territorios. Además, se ha creado una tendencia progresiva a asumir

ciertas “neutralidades o silencios” y/o “defender o promocionar” ciertos valores, cuya principal consecuencia puede implicar la proscripción a uno de los bandos del conflicto. Finalmente, la continuidad de la guerra y el derivado fenómeno de desplazamiento forzado han ampliado su radio de influencia -el de la guerra-, sus causas y consecuencias, lo cual, proporcionalmente, acrecienta la lista y el perfil de las potenciales víctimas, que trascienden el escenario rural y se ubican en las urbes, como indica Bello (2014).

Esto, sin duda, ha atravesado las subjetividades diversas que pueblan el territorio nacional, lo que ha generado un interés investigativo en torno a los medios que han utilizado los sujetos víctima para afrontar e interpretar realidades en ecologías violentas. Tal es el caso de un conjunto de investigadores inscritos en la línea de investigación en Educación y Cultura Política de la Universidad Pedagógica, que abordan estos conceptos en función de la configuración de subjetividades. Para ello, la memoria se les presenta como una oportunidad de profundizar en el protagonismo del testimonio y de la manifestación de imaginarios en torno a la esfera política, lo que implica el abordaje científico de voces, interpretaciones, relatos y otros distintos repertorios sociales que se presentan de diferentes maneras, dentro de las cuales, el arte se muestra como un vehículo de tramitación.

Para efectos del presente estudio, entonces, se aborda el análisis de la experiencia en tanto colectivo que trabaja con subjetividades y sujetos víctima de crímenes de Estado, es decir, de violencia política inscrita en procesos que legitiman la violencia misma a partir del aparato estatal con el apoyo de aparatos paraestatales que promueven la anulación de ideologías o posturas políticas particulares que difieren de los principios oficiales. Por lo tanto, para este propósito resulta afín la definición que de la violencia política hace el Centro de Investigación y

Educación Popular (CINEP) porque contempla el mismo sentido que ofrece el MOVICE (2005) en términos de los crímenes de Estado. De acuerdo con esto, la violencia política es la:

[...] ejercida como medio de lucha político-social, ya sea con el fin de mantener, modificar, sustituir o destruir un modelo de Estado o de sociedad, o también con el fin de destruir o reprimir a un grupo humano con identidad dentro de la sociedad por su afinidad social, política, gremial, étnica, racial, religiosa, cultural o ideológica, esté o no organizado.

(CINEP, 2008, p. 5) en (Herrera, Ortega, Cristancho, & Olaya, 2013, p. 31).

Frente a este tipo de violencia se han generado, entre otras cosas, diferentes acciones sociales, políticas y culturales mediadas por luchas en defensa de los Derechos Humanos, así como discusiones académicas tendientes a la comprensión del fenómeno, y formulaciones jurídicas y normativas relacionadas con la protección de las víctimas y con las medidas penales para los victimarios. Dentro de estas estrategias, la educación -tanto en ámbitos formales (Escuela) como informales (escenarios comunitarios y populares)- ha sido un tema preferente a partir del reconocimiento de su papel transformador de la sociedad. El sistema educativo comporta una vinculante corresponsabilidad en la generación y dinamismo de alternativas a la violencia; los diferentes escenarios pedagógicos y formativos y las prácticas educativas que allí se ejecuten pueden implicar nuevas maneras de comprensión de la realidad, tendientes a la apropiación de valores que privilegien la paz y el bienestar general.

[...] al fin cualquier proceso educativo que se realice, ya sea en derechos humanos, valores o para la paz, conducen a una maximización de las capacidades humanas para generar bienestar de vida unos/as a otros/as, reducir los fenómenos de violencia y respetar la naturaleza [...] responde a la necesidad de reconstruir capacidades humanas que sean una

vía de prevención y fortalecimiento para los y las participantes a los retos de la vida a los cuales están enfrentándose en este momento y en su futuro. Contribuyendo de esta forma a ser mejores humanos y ciudadanos del mundo. (Gómez, 2014, pág. 260)

Teniendo en cuenta las dificultades de acceso a la educación formal, relacionadas con las condiciones de las víctimas y los territorios en los que se desarrolla el conflicto armado, la educación popular (EP) ha demostrado ser un camino alternativo hacia la formación de sujetos para la transformación de su propia realidad. Las bases de este modelo se sientan, entre otras, en la propuesta de Paulo Freire (1997a, 1997b, 2005) de que la educación debe ser una praxis crítica, esto es, la vinculación permanente entre práctica y teoría que vincule a las personas en la toma de conciencia de las condiciones específicas de su entorno y de su particular ejercicio de habitabilidad del mundo, bajo una mirada pedagógica que recupera el ámbito de lo personal y rescata las experiencias cotidianas propias en función de la construcción de conocimientos, mediada por relaciones horizontales y dialógicas, de identidad colectiva y de reflexión sobre el carácter político de las experiencias individuales y colectivas y su incidencia en los proyectos personales y comunitarios. Para efectos del presente trabajo, la mirada se centra en este modelo de educación, capaz de trascender la escuela y ubicarse en escenarios pedagógicos no convencionales, al servicio de la acción política de transformación de la realidad.

Como elemento vinculado a la educación popular, donde ocupa un lugar privilegiado junto con modelos de investigación-acción, el arte también ha cobrado relevancia de cara a la comprensión y transformación de violencias, especialmente de carácter político, en contextos ampliamente afectados por el conflicto. Algunas experiencias educativo-formativas, comprendidas como escenarios de elaboración de conocimientos enmarcados en un diálogo

colectivo que trasciende la formalidad institucional y que propende por el empoderamiento de sectores sociales vulnerables, que asumen el lenguaje artístico como dispositivo y/o vehículo de reconfiguración de la realidad violenta generan unas prácticas estéticas en escenarios pedagógicos donde el arte se posiciona como tramitador de experiencias de vida y, simultáneamente, actúa como herramienta de formación, dado que moviliza y establece ideas y conceptos. En este nivel, el arte y la educación popular proporcionan lentes alternativos de revisión y comprensión de la violencia política en vínculo con ideas transformadoras de la realidad que involucran tanto al creador como al espectador y a lo creado.

[...] la integración de la política con el arte no solamente dio una identidad y un propósito al papel del arte en la sociedad, sino que también sirvió como una estrategia para lograr cambios. Es particularmente en este nivel en donde la didáctica entró en el arte conceptualista de América Latina (Camnitzer, 2008, p. 53) [...] En cuanto acontecimiento educativo, la obra de arte se integra, en la mayoría de los casos, de forma conflictiva, al repertorio de experiencias pasadas de cada sujeto, a sus potencialidades, debilidades y oportunidades. De esta manera, esta idea de acontecimiento educativo remite a una multiplicidad de complejidades en las que el espectador como sujeto que construye una mirada en relación con la obra de arte, se enfrenta a preguntas y cuestiones que lo interrogan, lo interpelan y lo constituyen como un observador o creador activo. (Ramos & Aldana, 2017, pp. 48-49).

Entender la vinculación entre el arte y la educación para la comprensión y transformación de realidades implica considerar dentro de esa mirada a la comunidad y el territorio. La formación en arte con objetivos reflexivos y de estimulación a valores para la paz se da

generalmente en escenarios pedagógicos, formales e informales, donde se intentan reelaborar las diferentes violencias propias de un contexto específico. El arte se vincula, desde la formación, con el diálogo, la socialización y la construcción conjunta de conocimiento a partir de las experiencias particulares de los participantes. Según Castillejo (2010): “[...] implica una cierta transformación en la manera de pensar o concebir un conocimiento de la violencia, de sus efectos, de lo traumático y de los usos del saber” (p. 48). En este sentido, el arte se convierte en método de reintegración, sanación y reconciliación a partir de procesos de catarsis de vivencias traumáticas vinculadas a la violencia, la comunidad que la vivió y el territorio en que se gestó.

En el marco de estas acciones, existen organizaciones y emprendimientos colectivos que acogen a las víctimas e intentan trabajar con ellas en favor de una resignificación de la vivencia traumática y de la formación en medio de las ecologías violentas presentes en sus contextos. Algunos de estos colectivos proponen experiencias que se soportan en el lenguaje de las artes y se agencian desde los ámbitos político y psico-social. Por medio de estas experiencias, las víctimas intentan transitar su “duelo”, el que es reelaborado a partir de la manifestación de prácticas artísticas y su puesta en escena. El objeto de la labor que ejercen estriba, entre otras cosas, en la sanación psíquica y moral, en la resistencia y la denuncia, con base en el tejido de narrativas que plasman testimonios, compartidos con la sociedad, a fin de transmitir vivencias traumáticas; ejercicio que se constituye en una suerte de reparación para las víctimas.

Caracterizar esta experiencia, entonces, puede permitir comprender los elementos que subyacen a la relación entre violencia, prácticas artísticas y experiencias educativo-formativas basadas en las artes del cuerpo, que buscan contribuir con la reconfiguración de la realidad a partir de una nueva lectura de las vivencias traumáticas de los participantes a fin de que estas

trascienden hacia la reformulación de valores, la resignificación del pasado y una nueva proyección de sus vidas. Tal es el caso de Mujeres en escena por la paz, una iniciativa de acción social, cultural y política que surge como respuesta colectiva frente a la violencia, como ejercicio que, en función de la defensa de Derechos Humanos, vincula a víctimas del conflicto y se propone, a través del teatro y el performance, reelaborar la experiencia traumática para contribuir con la reinterpretación de la individualidad, la colectividad y el entorno de cara al futuro.

En su labor se hace relevante entender el arte y la educación-formación como dupla que contribuye con la sana convivencia y el bienestar general, propuesta que coincide con las ideas de varios autores que ven allí amplias posibilidades de transformación social; como Serrano (2016), quien, a propósito de su investigación sobre el arte como herramienta del trabajo social, con base en Kelaher et al. (2014) y Stephenson (2005), afirma que la comunidad se beneficia en muchos niveles y se empodera a través de este (p. 13).

En definitiva, el arte es un potente instrumento de cambio social que enriquece artística y visualmente las ciudades, además de generar un “discurso” visual potente en la muestra de situaciones idílicas a alcanzar o en imágenes críticas relacionadas con propuestas de cambio [...] En este sentido, el arte es una herramienta eficaz para el Trabajo Social. Éste se representa como un arte que incide en la mejora de lo que está pasando (Sinding et al. 2014) y logra que se profundice y facilite la aplicación de diversos procesos de Trabajo Social, como la cohesión del grupo, la transformación de los procesos y la participación ciudadana, ya que incide directamente en el desarrollo comunitario y social y en el bienestar de los sujetos. (Serrano, 2016, p. 25)

En el contexto de experiencias como la que se pretende analizar, surgen varios interrogantes que tienen que ver con las relaciones entre arte, formación y violencia: Cómo se constituyen procesos de formación desde el arte; qué papel ocupa el cuerpo como escenario de prácticas artísticas; qué lenguajes artísticos son propicios para la manifestación de vivencias traumáticas y cómo se manifiestan en el ejercicio artístico de *Mujeres en Escena por la Paz*; qué función desempeña el arte en la reconfiguración de la realidad y el territorio a partir de la expresión de vivencias de violencia; cómo la producción artística puede constituirse y/o considerarse como dispositivo o vehículo de transformación social. Todos estos cuestionamientos conducen a la pregunta problematizadora que orienta el presente ejercicio investigativo y con base en la cual se elabora el proceso metodológico y analítico que se propone.

Pregunta problematizadora

¿Cómo la experiencia del grupo *Mujeres en Escena por la Paz* constituye un proceso de formación desde las artes del cuerpo?

Objetivos

Objetivo General

Reconocer la experiencia del grupo *Mujeres en Escena por la Paz* y dar cuenta de cómo constituye un proceso de formación desde las artes del cuerpo para tramitar violencias.

Objetivos Específicos

1. Describir el contexto en el cual se inscribe la experiencia de la Escuela de Mujeres en Escena por la Paz
2. Caracterizar la experiencia del colectivo revisando su propuesta educativo-formativa a la luz de los referentes de la educación popular (EP) y su vinculación con el arte (artivismo).
3. Reflexionar, a través del diálogo con los actores involucrados, la forma en que se constituyen relaciones entre cuerpo- experiencia, arte y violencia.

El porqué de la triada arte, violencia y educación: una justificación

El fin principal de la línea de investigación a la que se adscribe el presente estudio: Historia de la Educación, la pedagogía y cultura política es, entre otras cosas, reconstruir el papel que juegan las distintas tradiciones de cultura o culturas políticas y cómo inciden en ellas los procesos de formación, evidenciando su complejidad, fisuras y tensiones, enmarcadas en discursos políticos dominantes en los que se entrelazan situaciones, actores y modelos culturales, dentro de un determinado contexto histórico, para lo cual, en la Maestría en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional, se han generado espacios de discusión, mediados por procesos de formación en educación y comunicación, cultura política y movimientos sociales, entre otros, relacionados con la construcción de la subjetividad (Universidad Pedagógica Nacional -UPN-, 2019).

Uno de los ejes centrales de este enfoque se vincula con los dispositivos que usa el poder para organizar elementos fundamentales de la supervivencia de los sujetos, su ejercicio cotidiano de habitabilidad del mundo, sus formas de relacionamiento y, en general, su interpretación -intencionada e inintencionada- de la realidad (espacio-territorio, tiempo-historia, cuerpo, lenguaje-comunicación, conocimiento). En esta medida, la presente investigación cobra sentido pues, dado su objeto, contribuye con el análisis de las diferentes prácticas y representaciones que configuran el quehacer formativo de la Escuela Taller Mujeres en Escena por la Paz y su incidencia en un grupo poblacional específico.

El ejercicio investigativo que se narra en este documento es afín con los propósitos académicos de la Maestría en la medida que pretende una aproximación a la comprensión de alternativas maneras de construcción de la cultura política a través del arte y la formación de

sujetos en escenarios ajenos a la escuela oficial. La búsqueda se centra en identificar las relaciones, tensiones, encuentros y desencuentros entre las prácticas artísticas del cuerpo, una suerte de activismo político mediado por el arte y nuevas maneras pedagógicas de enfrentar episodios de conflicto que han incidido en los proyectos de vida y los territorios de sujetos víctimas que optan por compartir espacios y experiencias para reinterpretar su realidad. Este ejercicio es necesario en términos de la revisión del rol docente-pedagogo-formador, porque a partir de estas construcciones culturales particulares es posible revisar el sentido que se le da a la educación en tiempos y escenarios de guerra, a los procesos de acción social individual y colectiva, y, con base en estos hallazgos, reconocer la historia del ejercicio del maestro en el contexto colombiano para evaluar, reevaluar y deconstruir los discursos y las prácticas que le subyacen de cara a la construcción de una imagen identitaria que reconozca las múltiples narrativas del entorno e incida en la elaboración de un magisterio crítico y transformador.

Como ya se desarrolló en el planteamiento del problema que orienta este estudio, se puede decir que la violencia atraviesa todas las dimensiones de las personas, lo cual incluye la dimensión cultural e individual, comprometiendo proyectos de vida, relaciones con el entorno y con los otros, comunidad y educación, entre otros elementos que constituyen la condición humana en función de la convivencia y el desarrollo. Sin restarle importancia a todos los demás elementos, la educación es eje fundamental de esta dimensión humana pues es a través de esta que se generan escenarios de elaboración de ideas que pueden derivar en acciones enfocadas a la materialización de logros individuales y colectivos. La perspectiva de la educación popular apunta precisamente a esto; considerándose un hecho político, debe tener como finalidad la transformación. Además, por ser la violencia un fenómeno que se interpreta de múltiples

maneras, dependiendo del contexto, el territorio, los efectos en el cuerpo, los impactos particulares y la incidencia en la familia y la comunidad, los educadores se deben cuestionar sobre esto e identificar formas alternativas de potenciar factores de cambio y posibilitar caminos de reflexión, empoderamiento y transformación.

Dentro de la propuesta de Freire (1997 y 2005), sobre la que se edifica la educación popular y en cuya base el ejercicio del maestro debe fundarse en intereses transformadores, críticos y emancipadores, se reconoce al maestro, más allá del rol que ejerce, como ser humano; por lo que el papel de educador no lo exonera de su condición de sujeto (también, muchas veces, víctima). La cotidianidad reproduce formas de entender el mundo, reproduce la cultura, en ella experimentamos la realidad y estamos inmersos todos los individuos, independientemente del estatus o posición que ocupemos en la comunidad.

De allí que Freire (2005) plantee la necesidad de reconfigurar las construcciones socioculturales que se fundan en la relación opresor-oprimido en torno a la formación de los sujetos y proponga una praxis pedagógica que facilite la interpretación y comprensión de fenómenos. Problematizar la educación implica reconocer que todos los sujetos están en capacidad de manifestar unas maneras particulares de ver el mundo desde las cuales se construyen, con los otros, las relaciones que allí se gestan. El ejercicio del diálogo, el ponerse en posición horizontal y procurar, entre otros, el cambio o la tramitación de la violencia para la construcción de paz, permite que el rol formador trascienda la escuela y se posicione en otros escenarios que los individuos transitan y de donde se suscita su interpretación particular de la realidad.

Uno de esos nuevos escenarios, al que es posible acercarse por medio de esta investigación, es La Escuela Taller de Mujeres en Escena por La Paz. Con el ánimo de propiciar espacios de encuentro y formación en temas de cultura, género, paz, feminismo y participación política de las mujeres, este colectivo se consolida en 2018 como centro de discusión alrededor del arte, el teatro, los Derechos Humanos y el activismo político, entre otros. Según Patricia Ariza, su fundadora, “cuenta con un espacio de formación artística que esta (sic) direccionado en dos ejes: La polifonía y la creación colectiva” (Corporación Colombiana de Teatro, 2018).

El trabajo de Ariza y las demás formadoras de la Escuela trasciende el ejercicio de creación y, más bien, lo utiliza como lenguaje, como canal de comunicación y como acto político; una de estas manifestaciones, aparte de varias obras teatrales, son los performances “Mujeres Rompiendo el Silencio” y “Por Ellas Nos Rapamos”, definidos por sus ejecutoras como “una apuesta artística que además de denunciar, refleja la lucha y las resistencias que han hecho las mujeres a través del tiempo.”¹ Frente a la pregunta: Para usted ¿el teatro es herramienta de paz?, Patricia Ariza responde:

Pensamos que el conflicto en Colombia es solo económico y social, pero también hay un conflicto cultural. Aquí la educación de la gente se ve reflejada en que haya ganado el no en el plebiscito. Son cosas muy difíciles de asimilar, pero es la realidad en la que vivimos. Los ocho años de uribismo hicieron mucho daño en el imaginario de la gente y los medios de comunicación también han hecho mucho daño, pero el teatro y la cultura pueden ayudar a transformar ese imaginario de guerra hacia un imaginario de paz. (Ariza, 2019, párr. 17)

¹ <http://corporacioncolombianadeteatro.com/escuela-de-mujeres/>

La mirada de la fundadora de la Escuela Taller Mujeres en escena por la paz es afín con la propuesta pedagógica de la educación popular que, entre otras cosas, afirma que la dimensión educativa de esta perspectiva hace referencia especialmente a su posibilidad de afectar los diversos componentes de la subjetividad popular, es decir, a impactar el proceso de construcción y deconstrucción de imaginarios. Además, dice Torres (2011), reconociendo que la educación ha de ser un hecho crítico-político, “la idea de lo educativo que se utiliza en las prácticas educativas populares desborda lo escolar e involucra diversos escenarios, prácticas y proyectos socioculturales que inciden en el proceso de formación de sujetos” (p. 23), lo cual coincide con la definición que acá se propone de experiencias educativo-formativas como procesos de formación colectiva que valoran el diálogo de saberes y que se centran en la solución de problemas reales del contexto, al margen de la estructura institucional formal.

En esta medida, la Escuela Taller Mujeres en Escena por la Paz responde a las dinámicas e intereses de la educación popular toda vez que, teniendo en cuenta la población que compromete: mujeres víctimas del conflicto, defensoras de Derechos Humanos, artistas y activistas políticos/as, intenta “desarrollar acciones intencionalmente orientadas a ampliar las formas de comprender y actuar de los sectores populares; es decir, por generar y apropiar saberes pertinentes para la construcción de los sujetos populares y del proyecto político liberador” (Torres, 2011, p. 23).

La educación popular, al gestarse en todo tipo de escenarios, incluida la misma escuela, no excluye ideas, sujetos, realidades, miradas e imaginarios; “reconoce los saberes culturales, social e históricamente contruidos por las clases populares, a la vez que impulsa la apropiación crítica de saberes generados por otros sujetos y prácticas sociales” (Torres, 2011, p. 23). Sin embargo,

se desarrolla principalmente en las mismas organizaciones y movimientos populares que se sirven de su enfoque para la formación crítica de los actores que allí se reúnen.

Por lo tanto, en este contexto, el diálogo cobra vital importancia. Las relaciones que se gestan en función de la educación popular son de orden político, dialógico y emancipador, lo cual privilegia acciones de participación democrática, resistencia, recuperación de la memoria, transformación de realidades, empoderamiento local y movilización social, entre otras, donde todos los saberes son valiosos y donde el arte ocupa un lugar prevalente como dispositivo que agencia, potencia, manifiesta y concreta ideas, interpretaciones y objetivos.

Observar el trabajo del colectivo EMEP puede ser revelador para comprender cómo se solidifica en la práctica el ejercicio formador en escenarios diferentes a la escuela con una búsqueda intencionada de activismo político que se sirve del arte, y para identificar cómo este último se presenta como dispositivo de transformación de hechos violentos en potenciales caminos hacia la paz. Las artes del cuerpo intervienen como formas de comunicación que trascienden lo meramente estético y son capaces de posicionarse como medios de conexión de públicos heterogéneos para acercarlos a realidades ajenas que tienen mucho que decir sobre el ser, el habitar, el hacer, el sobrevivir y el deber de los sujetos en diversas cotidianidades. El arte por sí mismo abre espacios de diálogo y reflexión; en combinación con la educación y el activismo político, puede generar transformaciones en individuos y comunidades. Analizar esto es lo que se pretende con este estudio y allí es donde radica su validez.

Los tránsitos previos por este camino: unos antecedentes

Para efectos de la presente investigación se hace necesario abordar estudios que trabajen los temas de violencia política, arte, territorio, comunidad, Educación Popular, transformación de la realidad, configuración simbólica del cuerpo y del territorio, identidad, memoria y resistencia, que surjan o desemboquen en la conformación de grupos de base (organizaciones sociales, emprendimientos artísticos y/o colectivos) en términos de empoderamiento y transformación de la realidad. Por lo tanto, se retoman investigaciones y artículos académicos que desarrollan estas temáticas y que se vinculan con las tres categorías centrales de estudio: las prácticas artísticas (PA), las experiencias educativo-formativas (EEF)² y el cuerpo, tanto como escenario cuanto, como manifestación del trauma, el recuerdo y la habitabilidad del territorio.

Este acercamiento a las tres temáticas vertebrales de la presente investigación pone en discusión las distintas miradas y metodologías de abordaje de la violencia política, el arte del cuerpo y la formación-educación popular por parte de autores que se han interesado en la convergencia de estos elementos, tanto para su comprensión como para la construcción de paz. Sin embargo, el análisis de estas nociones implica también la revisión de subcategorías que permiten comprender las relaciones de la triada propuesta, como memoria, resistencia, subjetividad y territorio, que son definidas con puntualidad en el capítulo de resultados a partir de las reflexiones que durante la sistematización de la experiencia orientaron los autores y que, en este punto, abren caminos de interpretación que complementan los postulados teórico-conceptuales que se presentan en el Marco Teórico y que son determinantes de cara al análisis final.

² Desde la educación popular (EP) únicamente.

Como ya se anticipó en la introducción del presente documento, el tema de la violencia se aborda a fin de comprender el entorno en el que los participantes se configuran víctimas y, desde allí, se proponen -los participantes- el ejercicio formativo en las artes del cuerpo con miras a la transformación de la realidad. No se pretende, entonces, profundizar en las causas, orígenes y consecuencias del fenómeno de la violencia si bien este nos sirve para elaborar las reflexiones que acá se suscitan en términos del contexto; ni elaborar ampliamente el concepto de víctima, aunque este caracteriza en gran medida a la población objeto de estudio, para su identificación. Por lo tanto, las investigaciones y artículos seleccionados ofrecen panoramas que facilitan la construcción de ideas al respecto y nutren el análisis general de la triada cuerpo, prácticas artísticas y experiencias educativo-formativas, que es lo que nos convoca.

Las investigaciones acá referenciadas dan cuenta de estudios realizados en Colombia durante las dos primeras décadas del año 2000 y su escogencia responde a la necesidad, ya mencionada, de profundizar en trabajos que hayan relacionado las categorías y subcategorías planteadas con un propósito transformador de la realidad y que evidencien el vínculo de experiencias educativo-formativas con dichas nociones, que son de interés para este trabajo. Por lo tanto, son documentos en los que se profundiza en las relaciones entre el arte y la violencia política³; el arte, el cuerpo y la subjetividad; y el arte y la educación popular; en el contexto particular de violencias y en el marco de la configuración simbólica de los conceptos que surjan para los actores involucrados.

³ Para efectos del presente estudio, cobra importancia la violencia política toda vez que es esta tipología la que enmarca el contexto de las víctimas (de crímenes de Estado) objeto de investigación.

Arte y violencia política

Para empezar, dado el contexto de estudio que se plantea y teniendo en cuenta la cronología de las investigaciones a señalar, se alude a Riaño (2005), quien, en “Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias”, examina las pugnas entre el recuerdo y el olvido en comunidades afectadas y divididas por la violencia. A través de una propuesta metodológica de intervención cultural para la recuperación de la historia barrial, la autora logra acopiar diferentes reflexiones de jóvenes y mujeres, y de trabajadores y activistas, vinculados a un proyecto de arte comunitario cuyo motor principal era la recuperación de la memoria y su relación con el duelo y la reconciliación, expresada a través de una intervención artística, comunitaria e investigativa. La metodología partió de una exploración del dolor a través de “objetos con memoria” que eran recolectados y analizados en su carga significativa y emocional para la elaboración del duelo. Lo que, más adelante, se convertiría en arte público comunitario y recuperación de la memoria con fines de recuperación colectiva.

Para Riaño (2005) las acciones violentas y las políticas de exclusión social han roto el tejido social de los habitantes del barrio Medellín, por lo que propone revisar estas experiencias a la luz del concepto de “herida social” elaborado por Salcedo (2001)⁴, desde una posición política que conlleve la exploración de las formas en las que el dolor y el sufrimiento individual y colectivo se viven y resignifican como experiencias sociales (Salcedo (2001) en Riaño (2005, p. 95). En este contexto es que la categoría de víctima cobra validez para Riaño, cuando se sigue el

⁴ Doris Salcedo (2001) sostiene que, si bien la pena de familiares y víctimas es profundamente íntima, la esencia de los eventos que la genera es política; así, la sociedad debe reconocer esta pena y su carácter colectivo. En Feitlowits, Marguerite. 2001. Entrevista con Doris Salcedo. Crimes of War Magazine. Suplemento Cultural. Documento <http://www.crimesofwar.org/cultural/doris>, entrada agosto 28, 2002; citado por (Riaño, 2005).

camino de la ruptura del tejido social y este desemboca en las lesiones individuales de los humanos que conforman el colectivo.

En este documento, Riaño (2005) se cuestiona sobre el valor de la memoria en Colombia, sobre los usos y sentidos que esta categoría pueda tener en el ejercicio de integración necesario para una sociedad fragmentada y debilitada moral y socialmente por la guerra. Para la autora, entonces, es fundamental explorar los vínculos que pueden hallarse entre el arte y el recuerdo en escenarios colectivos de participación comunitaria para la reconstrucción del mundo social desde sus lazos y valores primarios. Acá surge la educación-formación como respuesta cultural y de intervención social a través del arte. De acuerdo con la experiencia de intervención artística y cultural que se consolidó en la instalación de un bus-museo; “la memoria y la cultura pueden constituirse en elementos dinamizadores de una pedagogía colectiva y cívica que cuestione los modos en que la violencia destruye la vida social local” (Riaño, 2005, p. 93). En ese sentido, “el museo funge como receptáculo de memoria viva y cotidiana, una especie de textura sensorial, una piel de la memoria, sentida y resignificada por cada uno de sus visitantes” (Riaño, 2005, p. 98), donde todos, víctimas y observadores, comprenden una realidad, aprenden unos de otros, resignifican el pasado y se sitúan en el presente de cara al futuro.

Sobre la creación de formas de manifestación de inconformidades frente a situaciones políticas y sociales; reales y simbólicas, vale la pena analizar el trabajo de Suárez (2012), quien a través de una indagación de elementos estéticos de jóvenes pertenecientes a la localidad de Engativá, cuyas manifestaciones culturales propenden por la construcción (reconstrucción) de un sujeto-actor social que incida en su contexto frente a la violencia política y simbólica de la

que es víctima y la denuncie y transforme; desarrolla la tesis de maestría titulada Subjetividades y prácticas sociales en el Rap (Diálogo con algunos grupos y raperos de Engativá).

Para Suárez (2012), cuyo análisis se soporta principalmente en Bourdieu (1997, 2007, 2011)⁵, la violencia se puede identificar enmarcada en el territorio, sobre la acción de los actores o sujetos en torno al campo de su realidad de habitabilidad o, en palabras del autor: en el gueto (Suárez, 2012, p. 55). La violencia comporta una fuerte carga simbólica de lucha social que tiene dos caras: por un lado, el capital simbólico⁶ que se le quiere atribuir al territorio, relacionado con inseguridad y violencia extrema de los barrios “menos favorecidos”, constituidos por un conglomerado de familias pobres en medio de una acumulación espacial de condiciones sociales indeseables y otras conductas marginales que deben ser controladas; por otro lado, una realidad cotidiana que trasciende la mirada segregadora y posiciona a la comunidad en un campo de confrontación política y social, un contexto en el que sus habitantes se cuestionan, construyen y deconstruyen su realidad.

El objeto de estudio de Suárez (2012) es el Rap⁷ como manifestación artística y como vehículo de resistencia en función de la defensa del cuerpo y del territorio, y los raperos como

⁵ Ver Bourdieu, P (2011). Bosquejo de una teoría de la práctica. Argentina: Prometeo; Bourdieu, P (2007). El sentido práctico. Argentina: Siglo XXI editores; Bourdieu, P. (1997). Razones prácticas sobre la teoría de la acción. España. Anagrama.

⁶ En términos de Pierre Bourdieu podemos denominar como el “capital simbólico” aquellas vivencias y experiencias que se proyectan como los elementos conectores entre el sujeto o actor y los campos. Es así como se recibe y experimenta por sus propios medios muchos y diversos sucesos, procesos e imágenes, cargados de una gran cantidad de información, la cual se acumula y se organiza, ya sea consciente o inconscientemente dentro de cada sujeto o actor, como “experiencias”, obteniendo con ello la oportunidad de adquirir un conocimiento amplio del mundo y de lo que le rodea. (Fernández, 2013)

⁷ Siglas en Inglés; Rhythm And Poetry: “Estilo de música de baile nacido en la década de 1980 en los barrios negros e hispanos de Nueva York y otras grandes urbes estadounidenses como derivación del funk y asociado a la cultura hip-hop; se caracteriza por su ritmo monótono y muy sincopado, sus largos textos

actores sociales que constituyen identidades, violentas o no violentas, y que cargan en el cuerpo la representación del territorio. A partir de un ejercicio que vincula el método etnográfico con el análisis documental, este autor aborda el tema de la violencia desde dos tópicos vertebrales. El primero es la violencia simbólica a partir de la construcción de subjetividades, donde el “campo de lucha” pasa a ser el cuerpo mismo y, por esa vía, -del cuerpo en lucha- se consolida la identidad. El segundo es la violencia simbólica vinculada con el territorio, como ya se esbozó, que constituye el campo de configuración de luchas políticas que parten del reconocimiento de la categoría de ciudadanía en el contexto general de un Estado Social de Derecho cuyo propósito fundamental ha de ser la dignidad humana y la defensa de derechos, entre ellos, los vinculados con el territorio. Finalmente, da cuenta de un ejercicio reflexivo que busca cuestionar la reproducción social de la violencia simbólica y real del barrio, evidenciando el desenvolvimiento de los actores en función de prácticas a través de las cuales los raperos ven, se sitúan y comprenden la realidad en tanto estigma y exclusión, que se asocia con su identidad, asignándoles roles violentos que, sin embargo, a través de la formación en arte, devienen crítica social y transformación de la realidad.

El primer tópico de análisis intenta develar la relación entre los conceptos de subjetividad y violencia mediados por las nociones de dominación, poder y lucha que han estado presentes, aunque desde diferentes posturas, tanto en el vocabulario de las ciencias sociales como en la realidad cotidiana de los sujetos en conflicto. Desde esta mirada, el cuerpo cobra vital importancia en la comprensión de la violencia simbólica. Es el cuerpo el que recibe los golpes y

cantados casi de manera monologada y sus letras radicales sobre temas como la violencia, la lucha contra el sistema establecido, el sexo, el machismo o el trabajo”. Tomado de: <http://culturaramix.blogspot.com>.

las balas, pero es también el cuerpo el que sufre la segregación que entrelaza anatomía, territorio e identidad. En cuanto sujeto segregado, el individuo porta en el cuerpo las señales de la exclusión, habita el territorio más allá de la frontera de lo legítimo y consolida su proceso identitario desde allí.

A partir del segundo tópico se elabora el concepto de “Gueto”, que surge producto de las entrevistas realizadas por Suárez (2012) a miembros de tribus urbanas objeto de la observación de su investigación etnográfica, es decir a raperos en cuya jerga hace permanente presencia este término. Este término se configura a partir del territorio y se vincula con una amplia manifestación de violencia simbólica que se determina dentro de las luchas en defensa del espacio físico que, entre otras cosas, es designado por el Establecimiento y predestinado para las capas sociales más vulnerables y menos favorecidas (los pobres). A partir de este término, para cuya comprensión el autor se apalanca en el concepto de habitus que ofrece Bourdieu (1999 y 2007), la idea de violencia se liga al territorio y adquiere características propias que definen la relación entre violencia misma, cuerpo, representación del espacio, habitabilidad e identidad, entre otras.

Para efectos de esta investigación, estos conceptos de Bourdieu, en función del estudio de prácticas sociales enmarcadas en contextos culturales específicos y bajo discursos políticos particulares que, para el caso, se desarrollan enmarcados en escenarios y hechos de violencia política, se reconocen habitus y capital simbólico como elementos de análisis que permiten identificar las acciones que realizan agentes sociales en función de su relacionamiento con el entorno social, cultural y político y facilitan las discusiones que, con base en estos conceptos, contribuyan con la comprensión de hechos históricos y las reflexiones que susciten desde una

mirada que contemple tanto lo objetivo como lo subjetivo, como factores complementarios en el estudio de prácticas sociales.

La investigación de Suárez (2012) contribuye a los propósitos del presente estudio, entre otras cosas, con la relación que propone entre violencia y territorio desde una mirada simbólica que se cierne sobre la noción de “Gueto” y lo caracteriza como instrumento de segregación y estigmatización socioeconómico-racial, utilizado por sectores sociales dominantes para el control del territorio a partir de intereses particulares y para la consecución de fines específicos; y mediante el cual una comunidad es considerada como despreciable y peligrosa, por lo que debe ser controlada e intervenida. Como medida de resistencia frente a esta dinámica, el gueto también se convierte en un campo de confrontación política que genera procesos identitarios capaces de reproducir o modificar las mecánicas tradicionales de violencia. Las experiencias de vida de los miembros de la comunidad en vínculo con el desarrollo de prácticas sociales colectivas que comprometen procesos de formación-educación en el arte permiten deconstruir subjetividades enraizadas en la violencia y articulan ámbitos alternativos que configuran nuevas interpretaciones de la realidad de los jóvenes “raperos”.

Las ideas anteriores, relacionadas con el territorio, la violencia, la configuración identitaria y subjetiva y la segregación son coincidentes con las posturas que ofrece la siguiente investigación, titulada Arte callejero, memoria y crímenes de Estado, donde Ruiz (2014) ofrece una lectura conceptual que plantea una cartografía de la violencia en escala. Esta autora también desarrolla las categorías antes vistas (violencia simbólica, territorio y construcción de subjetividades en términos de la consolidación de la identidad, individual y colectiva). Sin embargo, amplía el análisis a partir de tres nuevos elementos.

Por un lado, abre directamente el escenario de la violencia simbólica, la estigmatización, la exclusión y la pobreza a aspectos inherentes a ecologías de extrema violencia por parte del Estado; por otro, propone que las formas de violencia local se pueden entender como réplicas escalonadas de distintas formas de violencia política a nivel nacional, lo que amplía la mirada anterior sobre el relacionamiento de la comunidad con el territorio, complementándola con procesos identitarios de sujetos que experimentan la violencia en sus lugares de origen y llegan a nuevos territorios a vincular cargas simbólicas anteriores con nuevas dinámicas de violencia, ya urbana. Esta postura propone un tipo de violencia estatal interminable que impacta todos los territorios que habitan las víctimas y que configura la construcción de subjetividades desde la frustración que genera la imposibilidad de salir del círculo de violencia; finalmente, la autora ahonda en el concepto de víctima desde la definición normativa oficial del término y propone la comprensión del mismo a partir de la necesidad de reparación.

A través de una investigación que se realiza en torno al colectivo “Tierra de Todos” y a la escuela de Hip Hop “Saltimbreaking”, cuya finalidad era aportar en la conceptualización de nuevos vehículos de la memoria, usados por los jóvenes víctimas de crímenes de Estado, además de tipificar los nuevos perfiles de víctimas de este tipo de transgresiones presentes en la localidad; Ruiz (2014) pone en evidencia y discute los distintos vectores generadores de violencia que se vivencian simultáneamente en distintas zonas del país y que se configuran a escala local en sectores socialmente rezagados y económicamente vulnerables, como la ya citada localidad diecinueve de Bogotá. Ciudad Bolívar, como otros sectores de la ciudad, se caracteriza por sus altos niveles de inequidad e injusticia social, fenómeno que consolida las

subjetividades de sus pobladores y configura las diversas problemáticas y manifestaciones de violencia que allí confluyen, según Ruiz (2014, págs. 66-67).

En este contexto de represión e indiferencia estatal, frente a las legítimas necesidades sociales, económicas, políticas, educativas y de desarrollo humano que demanda el sector, la misma comunidad agendó e impulsó iniciativas de asociación comunal que se materializaron en distintas organizaciones de orden cultural, en su mayoría, y que característicamente fueron conformadas por un amplio número de jóvenes habitantes del sector. Esta realidad llevó a que este conjunto de organizaciones artísticas y culturales agenciaran en sus praxis iniciativas de resistencia frente a las ecologías violentas presentes en el territorio. Dichas iniciativas educativo-formativas en arte parten de la experiencia de vida de los sujetos en sus territorios y operan como vehículo de resistencia de cara a la confrontación con distintos elementos generadores de la violencia que, desafortunadamente, allí se manifiesta en su espectro más amplio: desde la desaparición forzada hasta las ejecuciones extrajudiciales, pasando por la confrontación matutina con agentes armados del narcotráfico, bandas criminales o grupos de adscripción político militar, elementos que se presentan en constante pugna dentro de los propios territorios de la comunidad.

Ante este contexto, dichas organizaciones, conformadas por jóvenes simpatizantes de ciertas subculturas urbanas (Raperos), en su mayoría, buscaron a través de prácticas artísticas confrontar a los violentos, incluido el Estado, como acto legítimo de resistencia y rebeldía, configurando en su praxis artística una serie de luchas que se desarrollan y emergen del y por el territorio. Ruiz (2014) realiza un amplio esbozo de las formas de violencia subyacentes a los crímenes de Estado (violencia política, simbólica, y económica) que se hacen presentes

alrededor de la problemática del territorio en la localidad, de allí emergen una serie de lecturas de territorio que se configuran en una profunda herida social, en un drama colectivo. Una estrategia de eliminación de los otros(as) que se ha construido en torno a estas comunidades y sus agendas.

Esta investigación propone una discusión sobre el reto que, en tiempos de posconflicto, atraviesa la sociedad colombiana sobre la reconstrucción y transmisión de la memoria histórica, no solo en términos de denuncia, sino con base en la reflexión de quienes, a partir de la manifestación de prácticas artísticas de arte callejero, las definen como “un medio de visibilización de las distintas problemáticas; [...] que también aporta a la reflexión crítica del pasado, lo que es clave para la construcción de nuevos mundos y de un futuro diferente”. (Ruiz, 2014, p. 42) .Soportada en un enfoque biográfico narrativo, la autora da cuenta de un proceso de reconstrucción de la memoria en territorios donde, a través del arte, se pretende fortalecer dinámicas de no repetición de los hechos, de esclarecimiento de la verdad y de alcance de justicia a fin de consolidar movimientos de resistencia contra la estigmatización y la violencia, donde participan los miembros de la comunidad que hacen uso del lenguaje para elaborar nuevas narrativas (artes plásticas, piezas literarias, o nuevas estéticas, entre otras); develando el papel del arte callejero como vehículo o dispositivo de transformación en un territorio que se consolida como espacio político de exigibilidad de derechos.

En este sentido transformador, donde el arte y la formación-educación cumplen un rol preponderante en la configuración de imaginarios sociales, surge la investigación doctoral de Triana (2014), titulada *Imágenes de las violencias en Colombia*, donde se hace énfasis, no en la violencia política colombiana, sino en la imagen de esta violencia, a través del uso y lectura de

fuentes documentales que, como parte del patrimonio colectivo, se configuran íconos en la medida que dan cuenta, específicamente a través de fotografías, de las características comunes de la violencia colombiana. Esta lectura de imágenes, que se soporta en la fotografía como fuente documental, se nutre con estudios de caso y sigue metodológicamente un análisis y categorización del concepto de violencia, contextualizado en la primera mitad de siglo XX en Colombia. La lectura de imágenes se realiza teniendo en consideración el contexto social y político en el que surgieron a partir de trabajos periodísticos de documentación histórica. Estas imágenes son narradas a fin de ponerlas en contacto con el pasado.

Arte, cuerpo y subjetividad

El cuerpo es otra de las categorías fundamentales de la presente investigación. No solo se vincula estrechamente con la construcción de subjetividades, sino que se configura como elemento de acopio de la violencia y de tramitación de la misma a través del arte. El cuerpo ha sido tema de interés permanente para el investigador. En un momento anterior, esta categoría fue abordada en relación con la interpretación poética de la imagen corporal en la tesis de grado Libro Álbum A través del cuerpo: cuerpo, erotismo y poesía realizada por Alonso (2014) para optar el título de Licenciado en educación básica con énfasis en educación artística. Allí se exploran el lenguaje visual y el lenguaje poético a partir de cuerpo como fuente de erotismo. Sin embargo, desde esta investigación, Alonso (2014) indaga también sobre las diferentes interpretaciones del cuerpo y sus posibilidades de reconfiguración identitaria.

Para efectos de la presente investigación, el cuerpo opera como una parte fundamental de la triada de análisis (prácticas artísticas del cuerpo, violencia y experiencias educativo-formativas). No obstante, se pretende tratar esta categoría en vínculo estrecho con el arte y

bajo las condiciones que le imprime la violencia política en el contexto colombiano. Por lo tanto, uno de los principales referentes investigativos que permitieron hacer las primeras aproximaciones a este tema es *El cuerpo en Colombia: estado del arte, cuerpo y subjetividad*, un amplio estudio realizado por el convenio entre la Alcaldía de Bogotá, la Universidad Central y el IDEP (Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico), donde Cabra y Escobar (2014) hacen una revisión exhaustiva de los diferentes estudios que, en los últimos años, han abordado el cuerpo como categoría de análisis desde diversas miradas.

Si bien el trabajo completo de Cabra y Escobar (2014) representa un insumo de gran valor para el estudio que acá se propone, dado el interés investigativo manifestado con anterioridad, se enfoca la atención en el apartado IV, titulado *Cuerpo y violencias* (p. 118). Allí los autores se adentran en las subjetividades que se tejen a partir del cuerpo mediado por el conflicto. Identifican, inicialmente, un patrón de estudio elaborado a partir del feminismo y, desde allí, las múltiples manifestaciones de la violencia en los cuerpos de las mujeres, tanto en escenarios amplios de guerra como en contextos más cercanos a su cotidianidad, como el barrio, la comunidad y el hogar. Según Cabra y Escobar (2014), existe una gran cantidad de estudios que se centran en la relación violencia, cuerpo y subjetividad con base en la experiencia femenina, la realidad, y las múltiples interpretaciones que se configuran a partir de las vivencias de violencia que han atravesado sus cuerpos en unos casos y los de sus seres amados, en otros.

Este apartado de Cabra y Escobar (2014) recorre los análisis que varios autores han hecho sobre las incidencias del fenómeno de la guerra y la violencia política en la construcción de subjetividades, iniciando con los estudios de corte feminista y continuando con aquellas investigaciones que involucran a los jóvenes como otra de las poblaciones de mayor

vulnerabilidad ante el conflicto armado interno que ha evidenciado Colombia en las últimas décadas. En su mayoría, los trabajos analizados se desarrollan bajo metodologías que se sirven de testimonios, historias de vida y recuperación de las voces y memorias de los sujetos observados. Por lo tanto, el estado del arte que ofrecen estos autores resulta fundamental para la presente investigación por cuanto, entre otras cosas, se enfoca en poblaciones que también son objeto de la experiencia que nos convoca: Mujeres en escena por la paz.

El cuerpo funge como actor, muchas veces protagonista, de los eventos violentos que enfrentan los sujetos. En estos procesos, el cuerpo “no es solo una superficie inerte sobre la cual se imprimen los acontecimientos y las vivencias” (p. 132), sino que, a través de la percepción particular, de la subjetividad de las víctimas, puede inspirar la creación de nuevos significados y experiencias. El cuerpo adopta una actitud activa de recepción del mundo a través de los sentidos (p. 132) y se aproxima a formas alternativas de posicionarse en él: “de crear y vivir el mundo en la forma de percibirlo. En este orden de ideas, el cuerpo es vivencia, sensación que configuran sentidos y significaciones” (p. 132).

Los estudios analizados por Cabra y Escobar (2014) en el apartado IV de su estado del arte evidencian las consecuencias de la guerra en el cuerpo de las mujeres y jóvenes víctimas de la violencia. Reconocen que las vivencias de horror que han atravesado a estos sujetos, tanto en sus mentes como en sus carnes, surten efectos que inciden en la significación de sus realidades, de sus territorios, de sus cotidianidades, de sus anhelos e intereses. Otorgan un lugar privilegiado a la percepción, a los sentidos para enfrentar los episodios dolorosos, para procesarlos, para sanarlos o no. De la misma manera, estos sentidos en escena, a la hora de

asumir nuevas realidades, como la muerte, la pérdida, el destierro, entre otros, ocupan un lugar de suma relevancia en la creación de formas alternativas de seguir viviendo.

En este sentido, para mujeres y jóvenes víctimas de la violencia política, el cuerpo es territorio de muerte y de vida, es posibilidad de derrumbe y de construcción, es -a la vez- blanco de conflicto y escenario de creación. Por ello, desde el arte, el cuerpo ha sido recuperado para la deconstrucción de pasados y la renovación de percepciones. Ha sido objeto de reconfiguración de sensibilidades que pueden ofrecer nuevas formas de tramitar el dolor, nuevas miradas para transitar hacia realidades que permitan a los sujetos seguir viviendo y enfrentar el agobio de la pérdida, de la muerte, de la mutilación, del dolor físico y emocional. López (2016), en su trabajo de grado para optar por el título de maestría en Estudios Artísticos, Cigüeñas, ni de papel.

Relatos que tejen danza, coincide en esto cuando propone que:

A través del arte, el trabajo construye un espacio presente de reconciliación personal y familiar, frente al dolor causado por el recuerdo del pasado. Se sustenta a partir de la teoría de la corporeidad, dando prioridad al cuerpo como el lugar y la razón de la existencia y el sentir, como unidad vital compleja tejida de características y de procesos biológicos y de la multiplicidad de relaciones e interacciones con el entorno y con los otros, a través de las cuales se construyen la vida y las vidas (p. 8).

El trabajo de López (2016) es una investigación-creación que, con base en las vivencias de maltrato familiar del caso particular de la infancia de su madre, se inscribe en una búsqueda de reconciliación entre el cuerpo presente y el recuerdo del pasado a través del arte. Las categorías centrales del análisis son el cuerpo, el recuerdo y la cotidianidad. La autora reflexiona a través de su obra sobre la naturalización del maltrato y la discriminación al interior del hogar rural

colombiano promedio de la década de los años 60. Contribuye con los estudios del cuerpo en Colombia al ofrecer nuevas posibilidades de abordaje del mismo, cuyo fundamento está dado en la experiencia artística como canal de exteriorización, cuestionamiento y reconfiguración de las imágenes dolorosas que del cuerpo se conservan en la memoria.

El cuerpo, en el texto de López (2016) con base en varios autores, de los que resaltan Le Breton (1999), Ponty (1945 y 2003) y Ramos (2013), se consolida como escenario de dolor y, principalmente, de cambio. El cuerpo es un todo imposible de desligar del entorno (territorio), de lo vivido (el recuerdo), de la existencia (cotidianidad), de la mente (percepciones, sentidos, significados) y del sentimiento (dolor, alegría, tristeza, agobio). El cuerpo es, podría decirse, el primer y más cercano territorio que transitamos cada día; conserva las huellas del pasado y es capaz de renovarse en función del presente y de cara al futuro. El trabajo de esta autora, por lo tanto, revela los estrechos vínculos que se tejen inconscientemente entre el cuerpo físico y las subjetividades.

Del trabajo de López (2016), entre otras cosas, se puede concluir que el arte puede funcionar, entonces, como dispositivo de tramitación de violencias y las prácticas artísticas del cuerpo pueden abrir nuevos caminos de reconocimiento individual y colectivo para la transformación de realidades dolorosas. Como herramienta de reconfiguración, el arte hace acopio de subjetividades en función de la comprensión y el cambio que propone. A propósito de otras formas de construcción corpórea evidentes en la actualidad, como las propias de sujetos transgénero, y con base en la investigación realizada para la consolidación del estado del arte de Cabra y Escobar (EL CUERPO EN COLOMBIA. Estado del arte, cuerpo y subjetividad, 2014); Escobar (2015), en *Cuerpo y subjetividad en Latinoamérica: resistencia a la cultura somática del*

capitalismo, alude a la subjetividad como resultado de la “enorme potencia [del cuerpo] para la constitución de los sujetos”; lo cual incide, además, en la “configuración de modos de existencia individuales y colectivos. Intervenir el cuerpo es, en últimas, producir al sujeto, de manera que corporalidad y subjetividad acontecen en íntima conjunción, y suceden en espacios y tiempos determinados” (p. 186).

Si bien el texto de Escobar (2015) centra su atención en una discusión que gira en torno a la incidencia de la modernidad y del capitalismo en la construcción de nuevas identidades, y sobre las dinámicas propias del mercado y su tendencia a moldear los cuerpos en función de los imaginarios de sociedad y civilización modernas, afines a los principios eurocéntricos que pretenden implantarse en función de la homogenización de pensamientos, culturas, consumos y construcción de realidades; contribuye con la presente investigación en tres cuestiones fundamentales. Primero, en el reconocimiento de la vulneración del cuerpo a través de formas de violencia distintas a la política, como la económica. Segundo, en la identificación de concepciones y principios que subyacen a la normatividad y regulación de los cuerpos en la sociedad moderna. Tercero, en la comprensión de un modelo de producción de cuerpos y, por esa vía subjetividades, afín a las ideas desarrollistas de occidente que, entre otras cosas y según algunos estudios, en lugar de contribuir con el mejoramiento de la calidad de vida de poblaciones vulnerables, implican formas de exclusión y violencias simbólicas de diversa índole.

El artículo de este autor (Escobar, 2015) profundiza en dos categorías que construye a partir de la politización, modelos de producción capitalista y formas modernas, tanto de asumir unas subjetividades como de resistirse a otras: cuerpos mestizos y barrocos. Los primeros dan cuenta de la lucha entre modos de subjetividad “en términos de los sentidos existenciales que

una cultura busca imponer a las otras” y de la resistencia ante la imposición de modelos de homogenización y “blanqueamiento” que desconocen la importancia simbólica de culturas otras, de alteridades, de orígenes diversos y que propenden por el exterminio de lo que difiere del prototipo moderno, “civilizado” y consumista. Los segundos contienen esos nuevos cuerpos que cargan subjetividades binarias y que, al contrario de los primeros, revisten una enorme carga de modernidad y una exacerbada necesidad de visibilización, pero como los primeros también, se muestran en resistencia ante la negación de un modelo social que opta por excluirlos.

No obstante, tanto los unos como los otros, hacen parte de una dinámica de contradicción constante que, por un lado, los anula y, por otro, los invita incesantemente a protagonizar el “feliz” tránsito hacia la diferencia, a posicionar sus intereses en un marco político moderno y democrático y a “vender” ideas de libertad ilimitada. Esta dicotomía no solo favorece la producción de subjetividades que atrofian la naturaleza misma de su origen, sino que cosifica y revictimiza los cuerpos previamente segregados toda vez que esa libertad prometida está condicionada al consumo; lo que sugiere nuevas formas de violencia “políticamente correctas” e inmersas en una lógica de mercado cuyo fin último es sacarles provecho económico a los individuos, proceso en el cual los sujetos deben luchar paralelamente contra la exclusión social, cultural y política y la inclusión capitalista moderna. Los cuerpos, en este contexto, pueden entenderse como territorios doblemente explorados, doblemente colonizados, doblemente saqueados.

Las nuevas posibilidades de análisis que abre Escobar (2015) son valiosas para la presente investigación en la medida en que, si bien el interés no es ahondar en las discusiones sobre la

violencia económica o el papel del capitalismo moderno en la construcción de subjetividades, favorecen la comprensión de nuevas formas de victimización y revictimización a las que los sujetos se enfrentan durante procesos de reconfiguración de identidades, tanto individuales como colectivas. Dado que el objeto del presente trabajo gira en torno a la sistematización de experiencias educativo-formativas que se soportan en la ejecución de prácticas artísticas del cuerpo con miras en la transformación de la realidad, la recuperación de la memoria, la resistencia y la reconstrucción de imaginarios sobre el cuerpo, la vida, la muerte y el territorio; comprender las dinámicas de producción de subjetividades en el contexto actual latinoamericano resulta útil a la hora de analizar las experiencias del colectivo observado y las historias de algunos de los protagonistas del proceso desde una perspectiva pedagógico-formativa.

La perspectiva pedagógica es fundamental para este estudio toda vez que hace parte integral de la triada de análisis y que es desde allí que se propone el uso del arte como herramienta de transformación en la que el cuerpo funge como escenario de exteriorización, de recuperación de la memoria, de tramitación de duelo y de resistencia; así como de reconfiguración de la mano de la formación-educación de los sujetos participantes. En este sentido, cobra importancia el trabajo de Ayala, Noreña y Sanabria (2015), en el artículo El cuerpo: un saber pedagógico pendiente, donde se aborda el cuerpo, un poco siguiendo la línea de Escobar (2015), anteriormente expuesta, como una construcción que responde al modelo social, cultural, económico y político establecido y de la que se encarga inicialmente la pedagogía.

Según Ayala, Noreña y Sanabria (2015), el escenario escolar contemporáneo impone un modelo de homogenización de los sujetos, en el que la uniformidad y el seguimiento sistemático de determinadas pautas que funcionan en pro del establecimiento se sirven de instituciones de formación cuyo objeto es el de configurar relaciones y subjetividades afines a lógicas morales, comportamentales, religiosas y culturales que se establecen en el cuerpo como elemento exteriorizador de conductas, “mediante pedagogías para el disciplinamiento y la configuración de corporalidades pensadas desde la uniformidad, la convergencia y la obediencia” (p. 176). Esta lógica educativa, sin embargo, implica “tensiones [y] resistencias a través de movimientos contraculturales que se hacen visibles en la forma de llevar la ropa, la piel, el comportamiento, el color y otros órdenes simbólicos que se convierten en referentes para la subjetivación” (p. 176).

En este orden de ideas, la pedagogía, entre otras cosas, ha incidido en la apropiación de constructos simbólicos específicos, determinados por la cultura preponderante en momentos históricos particulares. Para ofrecer elementos de comprensión de esta lógica, los autores profundizan en las nociones y diferencias de los conceptos de cuerpo, corporeidad y corporalidad que, según ellos, expresan diversos dominios: cuerpo-objeto, cuerpo-sujeto y cuerpo simbólico. Una vez se hacen claridades en este sentido, se adentran en las especificidades del escenario escolar y determinan las particularidades del uso del cuerpo en la escuela, territorio normativizado donde se tejen relaciones a partir de dinámicas y tensiones de poder que son impuestas en el exterior y que se reproducen en el microcosmos escolar a fin de provocar su interiorización por parte de los sujetos educandos. En este contexto, el maestro

ocupa un lugar contradictorio dentro de la relación de poder que ejerce: puede vérselo como referente o como contradictor, como pauta de comportamiento o de resistencia.

Sobre las relaciones de poder que manifiestan ampliamente consecuencias violentas en el cuerpo, Gutiérrez (2012), en su tesis *Hacia la recuperación y sanación corporal: elaboración de violencias basada en artes de acción/artes creativas*, asegura que la violencia hacia las mujeres es de carácter estructural, mediada por el control patriarcal que se ha ejercido históricamente y que ha impactado, principalmente, sus cuerpos. La propuesta de la autora, basada en el arte, se trata de comprender el cuerpo como territorio que, previamente controlado, vulnerado, maltratado, se abre a nuevas maneras de tramitar las múltiples violencias de las que ha sido objeto y las elabora en función de la sanación y reconfiguración de la realidad femenina para, siguiendo a Pisano (1996), retirar el orden simbólico patriarcal e instaurar otros símbolos propios que incidan en la recuperación y apropiación del cuerpo (p. 5).

Se trata de una reconstrucción subjetiva del ejercicio femenino a través del cuerpo en cuyo propósito el arte funge como herramienta de resignificación simbólica. Con un enfoque de género, dada la naturaleza de su investigación y la población que convoca, la investigación-creación de Gutiérrez (2012) asume el arte como manifestación humana que opera como expresión de su trascendencia, como dispositivo de cambio y como medio integrador de las diversas subjetividades emergentes que conforman nuevas maneras de entender el cuerpo, su habitabilidad en el mundo y su incidencia en la realidad social que lo contiene. Las artes de acción, entonces, permiten narrar, denunciar, resistir, reivindicar, resignificar y recordar, etc. a través del cuerpo que, para el caso, se puede ver como excusa, como escenario, como territorio, como lienzo y como historia de vivencias de agresión.

Esta investigación, además, contiene un componente político-formativo que pretende, desde la exteriorización de la realidad particular de cuerpos femeninos violentados, generar reflexiones que propicien tomas de conciencia colectivas sobre la naturalización de la violencia, los cambios de patrones, la necesidad de acciones de cambio social que propendan por la recuperación del cuerpo femenino, el autocontrol y el empoderamiento de las mujeres. En este sentido, las prácticas artísticas del cuerpo con sentido formativo pueden llegar a convertirse en medios de resignificación de la violencia a través del cuerpo en función de la transformación de la realidad, lo que coincide con los propósitos de las experiencias acá analizadas. Gutiérrez (2012) considera que la tramitación de la violencia debe conducir a la sanación de sus efectos. Bien sean físicas, psicológicas o emocionales, las consecuencias de la violencia dejan marcas que impiden el desarrollo humano. Por lo tanto, su ejercicio investigativo sugiere que el uso de las artes de acción (del cuerpo) con un componente formativo pueden ofrecer la posibilidad de elaborar el dolor, recuperar el control y asumir nuevas formas de existencia, la resignificación del pasado de cara al futuro y la reconfiguración del ser en tanto víctima que denuncia, resiste, recuerda y se reconstruye.

Para ampliar las nociones del cuerpo en el arte con fines transformadores y emancipatorios, se hace referencia a la investigación *Cuerpo y Subjetividad en el Performance Artivista: Esquizoanálisis, Cuerpo y Prácticas de resistencia estética en artistas*, en la que Ochoa (2017) manifiesta su interés por sentir y pensar el cuerpo desde dos aspectos relevantes: desde el reconocimiento de los discursos de subjetivación y control, y desde la experimentación de la potencia que tiene para desaprender formas disciplinares y controladas de ser sujeto. Por tanto, el abordaje del tema del arte en este texto está dinamizado a través de una amplia significación

del cuerpo que se configura en clave de resistencia. Sin embargo, cabe anotar que el estudio no es concluyente al respecto. La autora misma lo define como una “provocación” a partir de la cual se construye una reflexión en relación con los dispositivos, los marcos institucionales y la construcción de subjetividades desde relaciones de poder y discursos de saber.

Con base en Deleuze y Guattari (1985) y Foucault (1998, 2007), Ochoa (2017, pp. 3-10) afirma que la condición neoliberal organiza, moraliza y disciplina el cuerpo, entre tanto el mercado cosifica su deseo mediante una política de cuerpos consumidores, productivos, siempre afirmativos, competentes y dóciles que saben lo que desean. Por lo tanto, las artes del cuerpo aquí se plantean como actos de resistencia emancipadora frente al control sobre la vida, o, en palabras de Deleuze (1995), “es la vida misma la que se resiste, es el cuerpo como potencia de vida el cual resiste” (Ochoa, 2017, p. 3). Lo que coincide con Pabón (2000): “Las artes del cuerpo aparecen en el límite de la guerra, tal vez cuando las palabras y las formas representativas ya no son suficientes y se requiere experimentar con todas las posibilidades expresivas para decir lo indecible” (p. 73). Como se puede entrever, esta investigación invita a analizar la subjetividad en función de la comprensión de lo que es cuerpo en tanto medio que evidencia las tensiones entre sí, los marcos institucionales y las prácticas sociales a partir de la condición neoliberal y lo que, a su vez, supone agenciamientos, causas y efectos en sí. Al hablar de cuerpo se amplía la lectura en la experiencia misma, reafirmando la fuerza de la vida, lo sensorial y lo que fluye en deseo y movimiento.

La línea de investigación desde la cual se generó el análisis del cuerpo en resistencia fue el performance activista, definido como arte de acción de un cuerpo experimentando su potencia, mediante lo cual visibiliza y cuestiona estética y políticamente prácticas y relaciones con el

poder con mecanismos de control y regímenes de verdad. En este orden de ideas, el estudio de Ochoa (2017) se enfoca en la política del arte desde el cuerpo como objeto subjetivado que explora desde el performance artista como resistencia estética, tal cual lo denomina la autora, para “fugarse” de la normatividad impuesta en los sujetos. Por lo tanto, indaga y reflexiona alrededor de las maneras en que la exploración cuerpo/subjetividad en el performance artista posibilita una resistencia desde y por medio de la estética y esta, a su vez, se establece como punto de partida de una postura emancipadora frente a la regularización y normalización de los individuos, lo que consolida la potencia política que deviene del Arte.

La palabra performance es ampliamente utilizada en diversidad de contextos, generalmente para hacer referencia a la capacidad de un cuerpo de cambiar, accionar y agenciar su potencia. en ese sentido, su campo de estudio es múltiple, irreductible y complejo. Por medio del performance se estructuran dinámicas que profanan y/o resignifican espacios, inquietan a partir de la acción posibilitando un flujo de códigos del mito y el rito, generando coyuntura. Confronta devenires y envuelve todo un campo social; lo que conlleva entender que, tensionando la subjetividad, se “performativiza” el cuerpo, se “ficcionaliza” el Yo. El performance relaciona y convierte la realidad, establece un motivo, un comienzo o una génesis para, desde allí, conducir una estrategia estético-política, una planeación de reafirmación del cuerpo situado en un contexto social específico como provocación o como resistencia sobre la vida, produciendo agenciamientos que tensionan los dispositivos del sujeto, el Yo y el cuerpo organizado.

Para efectos de relacionar los usos y comprensión del arte en este texto, la autora hace referencia al performance en el ámbito del arte activista o artivismo que puede entenderse

como arte vivo, contestatario y multidisciplinar que, en función del cuerpo y su movimiento, se concreta como práctica artística, espacio crítico y proceso de investigación y análisis en la acción como acontecimiento y resistencia de la vida. De manera particular, el activismo enlaza la exploración artística al activismo político mediante la enunciación de un cuerpo con la plasticidad para cuestionar, develar y resistir relaciones de poder, mecanismos de control y regímenes de verdad. Lo que quiere decir que: "El activismo reclama y actualiza esa herencia y la traslada al centro de la acción política, generando formas poéticas y al tiempo literales modalidades de alteración del orden público" (Delgado, 2013, p. 71).

Una vez desarrollado el abordaje de la categoría de arte, con base en la autora, se puede evidenciar de qué manera esta temática se encuentra atravesada por otras categorías subyacentes al momento de conjugarla con el elemento de violencia política. En este punto emergen dos aspectos sobresalientes: el arte como mecanismo de resistencia y el arte como dispositivo de rescate de la memoria histórica. Con base en Ochoa (2017), entonces, también se puede establecer un vínculo entre violencia política y arte; a partir de lo cual se desarrollan distintos procesos de resistencia del cuerpo y del territorio; de recuperación de la memoria; de exigibilidad de derechos; de verdad; justicia y reparación, simbólica y real; y de formación-educación. Se hacen notorias las relaciones que se desarrollan entre educación y transformación de la realidad a partir del arte.

Arte, educación popular y transformación de la realidad

Como se ha ido mostrando, el arte en vínculo con la formación-educación se plantea como un agente activo dentro de la cultura. No solo evidencia de forma directa y metafórica el fenómeno de la violencia en Colombia y sus hechos, sino que también se involucra con las

secuelas que estos han dejado. En este orden de ideas, la relación arte y educación se puede entender como un vehículo para la divulgación e interpretación de una realidad; y puede facilitar la tramitación del fenómeno de la violencia en las víctimas desde el ámbito de la reparación simbólica; las prácticas artísticas, entonces, se constituyen en procesos de rescate de memoria histórica, de resistencia, de representación y en mecanismo para la elaboración de duelos producidos por experiencias traumáticas en las ecologías violentas presentes en Colombia; y las prácticas educativo-formativas en escenarios de su desarrollo mediados por los intereses de los actores involucrados.

Formación de la empatía a través del uso de la imagen artística. El caso de las víctimas de la violencia en Colombia, de Marcela Ríos (2017), presenta algunos de los resultados obtenidos en el desarrollo de la investigación doctoral “Imagen artística, aprendizaje emocional y memoria en el contexto escolar. El caso de las víctimas del conflicto armado en Colombia”, que se adelantó en la Universidad Autónoma de Barcelona. El estudio pretende determinar la incidencia de una propuesta de innovación educativa que vincula el arte en la enseñanza del conflicto armado, dirigida a estudiantes entre los diez y los trece años de edad, de sexto grado de educación básica en colegios oficiales de Bogotá.

El propósito del documento estriba en la narración de la experiencia pedagógica consistente en la enseñanza de la historia reciente por medio de imagen artística, específicamente de pintura, donde se desarrollaron procesos de aprendizaje vinculados con las emociones a fin de lograr la interiorización y autorreflexión de los estudiantes a partir de la comprensión de la realidad social, tanto de ellos como de los demás sujetos involucrados. El objetivo de la propuesta educativa se sienta en la consolidación de esta como dispositivo

mediante el cual se genere una empatía hacia las víctimas del conflicto armado que permita un proceso de des-aprendizaje en cuanto a la naturalización de la violencia y un sentido de solidaridad y reconocimiento hacia el drama de las víctimas.

Estos procesos educativos de enseñanza de la historia reciente de Colombia, dinamizados por la imagen artística⁸, abordan el aprendizaje desde lo emocional más que desde el conocimiento científico de la historia. Estos procesos, según la autora, permiten generar empatía con el sufrimiento y configuran la imagen artística como una especie de puente entre la realidad, el conocimiento y la interpretación de la misma; lo que conlleva el reconocimiento del otro en sí mismo, consolidando la idea de sujeto de derechos en los estudiantes. El arte, entonces, se constituye dispositivo de transmisión de memoria en el que la dimensión simbólica de la obra ejerce una fuerza en el campo emocional, permitiendo ciertos procesos de apropiación y empoderamiento del sujeto frente al dolor del otro; en este caso, frente a las víctimas del conflicto.

En otras palabras, con este propósito, la investigación acude a imágenes artísticas que puedan suscitar reacciones emotivas, lo cual devela la manera como la representación de la realidad de las víctimas, a través de este recurso pictórico, impacta a los estudiantes y establece el arte como estrategia de enseñanza sensibilizadora que facilita la apropiación de conocimientos contextualizados. Se parte del supuesto de que –como ya se mencionó– las emociones juegan un papel importante en la configuración, tanto del conocimiento escolar como de las opiniones y formas de comprender que se les otorgan a hechos históricos

⁸ En este caso, las imágenes utilizadas fueron cuatro pinturas vinculadas al fenómeno de la violencia en Colombia; dos del autor Alipio Jaramillo, una de Sair García y la última del reconocido pintor Fernando Botero.

polémicos que poseen una carga sensible importante. La conclusión fundamental de esta investigación aproxima al lector hacia las posibilidades de trabajar en el aula desde el ámbito del Arte como recurso que facilita los procesos de aprendizaje de la historia y la comprensión de la realidad socio cultural correspondiente a la vida cotidiana de una época.

La pertinencia de una mirada crítica frente a las narraciones de violencia y sobre el arte como elemento mediador permite el acercamiento a El arte como posible herramienta metodológica para la construcción de paz, donde Tolosa (2015) plantea la recurrencia de la apropiación de métodos artísticos en procesos sociales, incluso, desbordando el marco institucional establecido, lo que se puede leer como una nueva configuración de subjetividades emergentes al ritmo de las adversidades. “Subjetividades que habitan cuerpos esculpidos por violencias. Subjetividades que apuestan a develar un cúmulo creciente de realidades estructurales, al vaivén de iniciativas concretas de corte político” (Tolosa, 2015, pp. 17-18). A partir de su análisis, la autora afirma que, en Colombia, a través del arte se pueden emprender procesos de elaboración que van más allá de una expresión estética para insertarse en dinámicas sociales que ayudan en la comprensión y resignificación del conflicto y, por esa vía, construir diálogos entre los distintos actores sociales.

En el concepto de Tolosa (2015), la obra de arte no es unidireccional, no ofrece interpretaciones fijas o verdades absolutas; busca que el observador la interprete desde su experiencia personal y sistema de valores. El espectador reinterpreta y redescubre la obra de distintas maneras de acuerdo con su conocimiento del mundo, lo cual potencia la sensibilización frente al producto artístico y mayor conocimiento sobre el contexto en el que se desarrolla el

mensaje o sentido que se le imprime, de manera que dichos mensajes invitan a la reflexión y generan preguntas para la vida desde las ecologías violentas.

En esa medida, el arte puede ser el camino de abordaje del conflicto y sus manifestaciones. Cuando mediante el diálogo no sea posible, por causa de riesgos en la seguridad o cuando lo que se pretende es generar sensibilidad en otros y las palabras no resultan suficientes; los distintos lenguajes del arte pueden posibilitar el alcance de estos fines. En un escenario de posconflicto en el que se siguen viendo manifestaciones de las diferentes formas de violencia, resulta necesario reconocer que la construcción de paz en el país no solo implica el diálogo y la atención integral a las víctimas del conflicto, sino que, a su vez, se debe abrir la posibilidad de formalizar opciones alternativas, agenciadas desde las comunidades, en materia de resolución de conflictos y generación de dinámicas orientadas a la paz.

Con base en esta investigación, entonces, cobran importancia los movimientos sociales por la paz en el país, a través de los cuales, mujeres, jóvenes, campesinos, grupos étnicos y otros colectivos cumplen un papel significativo en la reconfiguración de su realidad, en la transformación del territorio, en la exigibilidad de derechos, en la recuperación de la memoria, el esclarecimiento de la verdad y en la resistencia, entre otras necesidades simbólicas y reales de las comunidades impactadas por la violencia. En estas experiencias, el arte se constituye dispositivo de interpretación y cambio, de sensibilización y reconfiguración de realidades toda vez que refleja elementos significativos a los que no se puede aludir desde otras herramientas.

En la misma línea de reconstrucción del tejido social para la transformación de dinámicas de violencia, vale la pena mencionar la investigación de Moncada (2017), *Prácticas Estéticas y Artísticas en la construcción de territorio*. El caso del barrio Pardo Rubio, trabajo de

investigación que asume la noción de Arte Público, lo que la autora denomina también Arte Comunitario, en vínculo con la ejecución de prácticas que buscan incidir en el contexto social y que, por encima de logros estéticos, persiguen beneficios sociales comunitarios que favorezcan y estimulen la colaboración y participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra. Para articular este concepto en su proyecto de investigación, la autora propone consolidarlo desde dos categorías interrelacionadas: las prácticas estéticas y las prácticas artísticas como herramientas para la concienciación y, en este caso particular, para la construcción del territorio de los jóvenes del barrio Pardo Rubio de la ciudad de Bogotá.

Los resultados de esta investigación que sienta sus bases metodológicas en un trabajo de campo basado en talleres dirigidos a la comunidad, dan cuenta de la utilización de dichas herramientas (prácticas artísticas y prácticas estéticas) y de la manera en que los jóvenes participantes las apropian a fin de posibilitar la construcción, tanto pública como privada, del territorio. A partir de estas categorías, en relación con el arte comunitario, se desarrolla un trabajo que vincula el arte y la formación con el territorio.

Moncada (2017) se soporta en Kant (1790) para definir las prácticas estéticas.

Parafraseando su análisis, se parte de la idea de la estética como una condición de la estesis, condición de sensibilidad que se hace comprensible al entenderla desde la “capacidad de apertura” a las relaciones con el entorno y con el otro. En ese sentido, se puede hablar de prácticas estéticas cotidianas donde el individuo se ve a sí mismo, ve al otro, ve el entorno y se relaciona, se acerca a él, lo apropia y lo habita. Dichas prácticas son profundamente subjetivas y no son perdurables, al contrario, son cambiantes, responden al devenir, son el conjunto de relaciones y de interconexiones sociales. En el individuo la condición de sensibilidad es una

condición de receptividad, de porosidad. Es por medio del cuerpo, de los sentidos, que aparece el sentir, es desde el cuerpo que llegamos a la estética. (Moncada, 2017, pp. 8-9). Este concepto conduce a Mandoki (2015), que define la estesis como “un proceso de percepción y de sensibilidad” (2015, p. 118).

Como sensibilidad, la estesis es una apertura al entorno que no necesariamente implica el tránsito hacia práctica artística. Sin embargo, cuando esta es expuesta a un público se convierte en esto -práctica artística-, es decir, en producto que emerge de la sensibilidad y del traslado de dicha sensibilidad al lenguaje de las disciplinas artísticas. Por lo tanto, las prácticas estéticas pueden o no ser prácticas artísticas. Por su parte, estas últimas, en la contemporaneidad son utilizadas como herramienta de construcción de territorio, como herramienta emancipadora o de resistencia o como herramienta de relación intergeneracional. Para dar cuenta de ello, más allá del arte de los museos, es necesario considerar los cambios en la concepción del arte toda vez que estos se generan con el tiempo y la evolución del pensamiento humano.

La autora, en este punto, hace un breve recorrido histórico por el arte como parte de la cultura y la sociedad y lo define a partir de la analogía de un espejo que refleja cada una de las épocas en la que floreció. A través del siglo XX se generan significativos cambios al concepto, se visibiliza el cuerpo por sí mismo, en conjunto, como parte del arte, no como herramienta de representación de la danza o del teatro sino como obra completa, en su esencia y movimiento, lo que da cabida al performance. Paralelamente al performance, aparecen el arte de acción y las intervenciones artísticas, lo que lleva al arte fuera del museo e involucra un público que interpela la obra. En este orden de sucesos, se puede ver el tránsito de “la obra de arte” hacia

las prácticas artísticas las que, a su vez, se centran conscientemente en el sujeto y su relación con el cuerpo, la experiencia, la socialización y el espacio.

Con base en lo anterior, el arte ya no es un lenguaje exclusivo de una persona o de un colectivo. De hecho, ya no es tan solo aquel lenguaje de técnicas académicas y canónicas, dado que se abre camino a nuevas alternativas, posibilita ir más allá de una obra física, se condensa como una relación entre sujetos, definida en una amplia relación con el entorno, se concreta como una herramienta para el pensamiento, para el movimiento. En este sentido, las prácticas artísticas se consolidan como herramienta de acción, individual o colectiva que van más allá del arte representativo. Con base en esta postura, la autora se remite al concepto más importante de su tesis: el arte comunitario al que, como ya se dijo, también define como arte público. Este tipo de arte se vincula con una suerte de prácticas que tienen el carácter de implicarse con el contexto social que están más allá de la finalidad estética y se configuran en función de mejoras sociales, conjugando la colaboración participativa de las comunidades implicadas.

Estas prácticas artísticas colectivas están vinculadas con el arte político de hace treinta años, mostrándose como una versión actualizada de este, donde el espectador es parte activa del trabajo creativo. Aquí el artista se configura como agente de promoción de relaciones sociales en clave emancipadora, de resistencia o de rescate de la memoria. Grupalmente, estas prácticas posibilitan la transformación de realidades individuales y comunitarias puesto que operan la imaginación de narrativas colectivas, el reconocimiento y la posibilidad de relaciones intersubjetivas y de creación. El arte comunitario no piensa el arte como herramienta de producción de un objeto, sino como medio de interrelación colectiva. Tiene una marcada

intención educativa en su sentido emancipatorio y de desarrollo humano con base en uno de sus rasgos esenciales: su fuerte ambición política y cultural.

Las posibilidades formativas del arte ofrecen la probabilidad de generar transformaciones socioculturales. El arte comunitario tiene una fuerte influencia de la pedagogía crítica de Freire y de sus ideas acerca el diálogo como referencia de aprendizaje bidireccional, en este caso, artista-comunidad y viceversa, además, comporta un especial poder educativo y emancipatorio para cambiar la vida de las personas. Esto quiere decir que en el arte comunitario o público no existen obras de arte sino un trabajo con propósitos específicos que está relacionado con la producción significativa, afectiva y cultural; desarrolla roles intencionados en relación con los sujetos de la experiencia en cuyas prácticas artísticas, más allá de la representación, buscan la objetivación del sentir y de la sensibilidad.

Para concluir este apartado de antecedentes, se hace mención del artículo ¿Qué es lo educativo de las obras de arte que abordan las memorias en Colombia?, donde Ramos & Aldana, 2017 ofrecen una interesante discusión en la que se problematizan los vínculos entre memoria, arte y educación. Inician haciendo una aproximación al concepto de memoria y enfatizando en las políticas de transmisión del pasado en medio de ecologías violentas. Posteriormente, los autores desarrollan un horizonte conceptual alrededor de la relación entre arte contemporáneo y memoria. Finalmente, proponen una correlación entre arte, memoria y educación a partir de la idea de obra de arte como acontecimiento educativo que deviene con base en los distintos grados de intervención del espectador en la creación y circulación de prácticas y producciones artísticas.

En este documento, la vinculación al tema del rescate de la memoria como institucionalización del pasado en la creación y circulación de prácticas artísticas entra a operar como acontecimiento educativo a partir del lugar del espectador en el proceso de producción de la obra de arte. Este acontecimiento educativo, en que la obra de arte está condicionada por aquel grado de intervención del espectador en el proceso de producción y circulación de la misma lleva a inferir que, como dice Helguera (2011): “[...] todo arte es participativo, ya que requiere de la presencia de un espectador, y ese mismo acto de estar ahí en frente de la obra puede considerarse una forma de participación” (p. 75). En este orden de ideas, el nivel de recursividad y de complejidad de quien observa una pieza de arte no es el mismo que para aquel o aquellos que participaron en su desarrollo.

Lo descrito por estos autores coincide con los principios de la educación popular. A partir del intercambio social, el artista establece obras que no solo implican la visibilización de un hecho determinado desde la contemplación misma, sino que permiten una resignificación de la memoria de aquellos que fueron implicados en la creación. El nivel colaborativo amplía considerablemente lo participativo y otorga al espectador un papel mucho más activo en el proceso de producción artística y cualidad de acontecimiento educativo. Según Ramos (2013), este nivel definido como colaborativo o comunitario hace alusión a un tipo de prácticas artísticas que se enfocan en generar dentro de contextos específicos, experiencias de tipo colaborativo y democrático en torno al arte, integrando el medio local y a una serie de actores que allí encontramos (p. 122).

Sumado a lo anterior, estas experiencias de tipo colaborativo se direccionan hacia una reflexión alrededor de lo social y la realidad, lo que da cuenta de una participación activa y

directa del espectador, de su potencial de creación colectiva, en donde se materializa una preocupación por el otro, por lo intersubjetivo y su realidad inmediata. Estas prácticas artísticas comunitarias emanan un criterio procesual y un propósito de transformación social que se hace explícito cuando el artista opera como gestor, desmarcando esa posición de autoridad para asumirse desde la coautoría, esto con base en la vinculación de integrantes de una agrupación humana, con el objetivo de construir conjuntamente una obra de arte que se desprende de los mismos intereses y necesidades de la comunidad, procurando fijar una postura crítica y política de cara a la realidad.

El acontecimiento educativo, en el caso de la obra de nivel colaborativo o comunitario, está dado dentro de procesos contextuales y de movilización social, los cuales se configuran dentro de estas prácticas artísticas desde lo local o, en el caso de la memoria, a partir de grupos particulares de sujetos que se vinculan en los desarrollos colectivos, ya sea de víctimas, desmovilizados, desaparecidos entre otros. Estas prácticas parten de los niveles participativos, lo cual no solo genera diálogos simultáneos, sino que, además, amplía el ámbito de la creación colectiva. El nivel colaborativo, como elemento de transformación social, implica que los mismos actores materialicen y simbolicen sus recuerdos individuales y colectivos desde el accionar de la obra de arte. A modo de síntesis y siguiendo a Bourriaud (2006), Ramos & Aldana (2017) aseguran que “la construcción entre subjetividades permite la intersubjetividad como base de la obra” (p. 51), lo cual implica, tanto la reafirmación individual, como la resignificación colectiva y, por tanto, la interacción y el diálogo.

Este capítulo de antecedentes ofrece varios trabajos que elaboran las categorías de análisis propuestas y en cuya base surgen interrogantes que logran definir el proceso investigativo que

acá se presenta a partir de preguntas relacionadas con el cuerpo como elemento que media en las relaciones de subjetividad y como dispositivo que, a través del arte, recrea maneras particulares de asumir y representar el entorno, tanto físico (territorio, habitus) como cultural (los sentidos, el capital simbólico); además de las artes del cuerpo como plataforma que permite lenguajes diversos que pueden actuar en clave de denuncia, resistencia, recuperación de memorias, apropiación del territorio o representación de realidades; así como experiencias que conjugan el arte y el cuerpo y que dan cuenta de nuevas formas de ver propuestas creativas que contemplan procesos de formación comunitaria ajenas a la educación formalmente institucionalizada. En su mayoría, a partir de metodologías que privilegian la observación participante, la narración de experiencias y las voces de los actores involucrados, estas investigaciones enriquecen esta propuesta de estudio con invitaciones a seguir el camino de estos elementos conjugados para hallar nuevas formas de comprender la habitabilidad en escenarios de violencia política a través de la relación de esta con el cuerpo como entidad que contempla lo simbólico y que expresa lo real.

Las artes del cuerpo, la Educación Popular y la formación artista: una revisión teórica

El presente capítulo aborda algunos referentes teóricos que elaboran los temas de la violencia, lo simbólico, el arte, la formación-educación y el cuerpo; a su vez, desarrollando conceptos que son fundamentales para el estudio que acá se presenta, como dispositivo, activismo y subjetividades, entre otros. Las bases de esta indagación teórica ofrecen aproximaciones valiosas que apoyan las ideas de esta investigación.

La labor investigativa y las orientaciones teórico-conceptuales de la Maestría abrieron campo al acercamiento a las nociones que acá se desarrollan con base en diferentes trabajos que abordan los temas que nos convocan. Este capítulo se divide en tres secciones que trabajan la Educación Popular, el cuerpo y la formación; a través de las cuales, se elaboran subcategorías de necesaria atención para los fines analíticos propuestos: activismo, subjetividades y dispositivo. Por supuesto, también la violencia, lo simbólico, la memoria y la resistencia son elementos claves que atraviesan el análisis y las discusiones que dan lugar a este apartado.

Educación Popular: un escenario para el activismo transformador

Pese a que la educación popular es oriunda de América Latina, según Torres (2011), cuesta trabajo comprender el desconocimiento que sobre esta persiste en nuestro ámbito formativo. El asombro aumenta, además, cuando se debe reconocer que muchos de los procesos formativos en entornos barriales, campesinos y populares en general, desarrollados a partir de la década de los años 70 en el sur del continente americano, son fruto de ejercicios comunitarios fundamentados en la labor pedagógica de Paulo Freire, principal referente de esta perspectiva pedagógica en términos de formación. De hecho, citando a Magendzo (2004, p. 5), Torres (2011) afirma que “La Educación Popular es la contribución más significativa que América Latina ha

hecho al mundo de la educación; podemos afirmar [...] que es el único aporte real, revelador y original que ha aportado a la educación” (p. 17).

Soportado en las corrientes de pensamiento latinoamericanas de los años 60 y 70, el referente pedagógico de la educación popular no solo contribuyó con los procesos organizativos de las sociedades menos favorecidas del sur del continente, sino que propició procesos de reflexión y de formación que lograron empoderar a gran parte de las clases populares en las luchas justas de sus contextos. La educación popular, con un fuerte componente político, abrió escenarios de discusión en entornos olvidados por los Estados y posibilitó la alfabetización y la formación crítica de cientos de campesinos y pobladores barriales, lo que derivó en el empoderamiento local y en su consecuente organización colectiva para la movilización social. Son varias las definiciones que a lo largo de su uso se han hecho de la educación popular; sin embargo, lo realmente importante a la hora de comprenderla y conceptualizarla son los elementos comunes que han hallado en ella quienes la han estudiado: una mirada crítica tanto al entorno como al rol que la educación tradicional ha ocupado en la estructura social; un fundamento fuertemente político; una intencionalidad emancipadora desde la educación misma; un esfuerzo por incidir en las subjetividades y el uso de metodologías que privilegian el diálogo y la reflexión individuales y colectivas (Torres, 2011, p. 18).

Dentro de la perspectiva de la educación popular cobran vital importancia las relaciones dialógicas que se sientan en la horizontalidad, otorgando el mismo valor a los saberes de unos y otros. Son los miembros de las comunidades quienes conocen sus propios problemas e intereses y en esa medida son ellos mismos los que están en capacidad de analizar su entorno y proponer búsquedas para el mejoramiento de sus condiciones de vida. Por lo tanto, en este contexto, el

maestro-formador no ocupa el rol de autoridad suprema que le confiere el conocimiento, como en otros enfoques pedagógicos, sino que asume un papel orientador cuyo fin último es facilitar la reflexión crítica que conlleve a la transformación de la realidad, gestada por los educandos, quienes ya no se muestran como “objetos uniformes” de la educación sino como sujetos -con subjetividades particulares y diversas- de transformación. En palabras de Torres (2011):

Otro elemento definitorio de la Educación Popular es su convicción de que son los propios sujetos populares, llámense clase obrera, sectores populares, movimiento popular o movimientos sociales, los llamados a llevar a cabo las transformaciones sociales que aseguren su liberación. Pero, al mismo tiempo, la Educación Popular asume que su tarea es contribuir a que dichos sujetos populares se construyan, se fortalezcan y reconozcan su capacidad de protagonismo histórico. (Torres, 2011, p. 22)

El componente histórico-político de la educación popular sienta sus bases en la intención emancipadora que deriva en la transformación de realidades. Los educandos, como sujetos históricos y políticos pueden generar cambios a partir de acciones procedentes de su reflexión crítica y de las intencionalidades individuales y colectivas que surjan del diálogo sobre su entorno. Por ello, la educación popular ha contribuido con el fortalecimiento de procesos de lucha por la garantía de derechos fundamentales con la organización barrial, campesina y de mujeres, entre otras, y con la consolidación de diversas búsquedas que tienen que ver con el mejoramiento de las condiciones de vida de poblaciones vulnerables. Desde este enfoque, el fin de la educación es el cambio hacia el bienestar colectivo por lo que se centra en la realidad e intereses particulares de los sujetos y se sirve de herramientas metodológicas que dan voz a los sujetos y propician espacios de discusión igualitaria.

La intencionalidad emancipadora en la que se soportan las acciones políticas de estos sujetos plantea, desde lo educativo-formativo, una opción pedagógica ética, moral, política y epistemológica al servicio de los sectores populares o, en palabras de Freire (1985), de los oprimidos. Freire propone una manera alternativa de hacer pedagogía en cuya base se encuentran los educandos como sujetos históricos y políticos capaces de transformar su realidad; en esa medida, plantea una educación para y desde el pueblo. Es decir, fundamenta el quehacer pedagógico en una suerte de labor de acompañamiento y construcción conjunta de conocimientos cuya base práctica, usualmente desarrollada en escenarios de organización popular, implica la ejecución de acciones individuales y colectivas que propendan por cambios sociales y cuya fundamentación epistemológica se encuentra estrechamente ligada a la realidad inmediata de los educandos. “La Educación Popular reconoce los saberes culturales, social e históricamente construidos por las clases populares, a la vez que impulsa la apropiación crítica de saberes generados por otros sujetos y prácticas sociales, como lo son los saberes científicos y tecnológicos” (Torres, 2011, p. 23). Esta perspectiva pedagógica, al privilegiar la realidad particular de los actores involucrados, sienta las bases de su ejercicio en la subjetividad de los mismos.

[...] es evidente que el nivel de la realidad social en el que actúa preferentemente la Educación Popular es la subjetividad popular, llámese conciencia social, saberes, conocimiento o cultura popular. La formación de sujetos populares capaces de llevar a cabo las acciones sociales emancipatorias está relacionada con la formación de un sistema de imaginarios, representaciones, ideas, significaciones, simbolizaciones, voluntades y emocionalidades, desde las cuales esos sujetos atribuyen sentido a sus acciones y vínculos

sociales, a la vez que alimentan sus sentidos de pertenencia e identidad. (Torres, 2011, p. 24)

Al revisar el contexto latinoamericano en el momento histórico del surgimiento de la educación popular, es posible comprender sus principios y justificar los planteamientos de Freire sobre la importancia de una educación para todos en términos de la necesidad de superar la brecha entre opresores y oprimidos y trascender un modelo desarrollista occidental que, indefectiblemente, requiere de estos dos actores antagónicos en una relación, se puede decir, de tiranía, que privilegia los intereses de los primeros y desconoce las necesidades de los segundos. La América Latina de las décadas de los años 60 y 70 se caracterizó, de un lado, por episodios dictatoriales que generaron violencia, muerte y abuso indiscriminado y, de otro, por movimientos sociales de lucha contra ese tipo de Estado que predominaba en el momento. Además, se implantaba en América Latina un modelo económico que propendía por el “desarrollo” de los países del tercer mundo, para lo cual se gestaron acciones lideradas por Estados Unidos que fortalecieron la formación de mano de obra calificada y la extracción masiva de recursos naturales. En este contexto, la brecha entre ricos y pobres se hizo más amplia y profunda y surgieron varias miradas críticas frente a las nuevas ideas de “progreso” impuestas en el cono sur.

Aunado a lo anterior, las clases populares, inmersas en procesos migratorios internos y de urbanización de las periferias, se vieron influenciadas por pensadores, religiosos y estudiantes revolucionarios que, desde las iglesias y las escuelas de artes y ciencias humanas, entre otras, peregrinaban hacia los barrios de invasión a alfabetizar a los pobres y a hacer trabajo comunitario de distinta índole. Se empezaron a generar espacios de intercambio, de discusión y

de formación política que, en el marco de la Teología de la Liberación, resistieron los embates de las imposiciones de derecha y de la exclusión de los pobres; así como movimientos de izquierda que empezaron a militar como brazo urbano de las tradicionales guerrillas campesinas. Este fue el escenario en el que cobraron relevancia las ideas educadoras de Paulo Freire: la dicotomía opresor-oprimido; la palabra como paradoja educativa; la alfabetización como germen de la formación política; la mirada crítica de la realidad y la praxis para la emancipación. Todo ello inmerso en el reconocimiento, apropiación y comprensión de la realidad de los sujetos, es decir, en sus subjetividades.

En la subjetividad, construida con base en la realidad social específica, en la identidad colectiva, en el territorio y en la interacción misma de estos factores, reside la intención emancipadora con fines políticos de lucha por la dignidad y la garantía de derechos; donde las personas son sujetos históricos capaces de reflexionar sobre su entorno y transformarlo, de dialogar y construir colectivamente sus propios proyectos de sociedad. La educación popular funciona, entonces, como un canal de discusión y de apropiación crítica de la realidad de los sujetos; a través del cual es posible transitar hacia la reconfiguración de imaginarios sobre el entorno, las ideas y el ejercicio mismo de habitabilidad en el mundo por parte de aquellas personas históricamente excluidas dadas sus posiciones económicas, raciales, geográficas e ideológicas, entre otras. Como referente pedagógico, ofrece los escenarios suficientes para el diálogo y la reelaboración del pensamiento, para la validación de múltiples saberes y para la acción intencionada. Como ejercicio metodológico, propicia la praxis reflexiva y política y el trabajo y la construcción conjunta de conocimientos, orientados hacia la emancipación; en el marco de un relacionamiento horizontal.

Una de las características más relevantes de la EP para este trabajo es que, a lo largo de su trayectoria, se ha consolidado en espacios de interacción social que estimulan la asociatividad y la manifestación de las subjetividades de los actores en formación, para lo cual han sido aprovechadas sus particularidades culturales y su conglomerado simbólico, lo que responde a la incursión del arte en este tipo de organizaciones. Las actividades artísticas y culturales han sido una de las formas de acción más significativas dentro del ejercicio formativo en contextos populares, desde el origen mismo del trabajo social y comunitario bajo perspectivas críticas, políticas y emancipadoras; impulsado por movimientos de contracultura de la época de su surgimiento. Torres (2006) describe el proceso así:

Desde mediados de los años setenta, surgieron asociaciones impulsadas por activistas provenientes del mundo eclesial, cultural y universitario de izquierda, y por nuevos actores sociales de los barrios —como las mujeres y los jóvenes—, que no se sentían representados o representadas en las tradicionales Juntas Comunales. Sus campos de acción fueron la educación infantil y de adultos, las actividades culturales y artísticas, la autogestión económica, el medio ambiente y la comunicación. (Torres, 2006, p. 4)

Partiendo de la base de que la memoria ofrece los insumos necesarios para la construcción del cuerpo simbólico que define la identidad y la subjetividad, de acuerdo con Herrera et al. (2019, p. 158), esta última, con base en el recuerdo de hechos y vivencias que le otorgan sentido a la experiencia, les permite a los sujetos “definirse, es decir, configurar su identidad”. Esto es coincidente con la importancia que se le otorga a la recuperación del sustrato cultural dentro de procesos de organización colectiva fundamentados en la EP, toda vez que las subjetividades que la conforman están dadas, entre otras cosas, por su historia de vida particular y su singular

interpretación de la realidad que les circunda; en cuya base se consolida el marco identitario de los sujetos organizados y, por ende, sus intereses, luchas, necesidades, imaginarios y saberes. La orientación formativa que en escenarios populares hace énfasis en este aspecto ha dado lugar a lo que se conoce como “giro cultural” y que Torres (2009, p. 52) define como una “renovación en los estudios sobre movimientos sociales [...] que llevó a que la subjetividad se haya convertido en una perspectiva para abordar el conjunto de la vida social”.

Este creciente interés por involucrar la producción simbólica y de sentido en el análisis social está asociado, por una parte, a la proliferación de luchas y procesos sociales que reivindican explícitamente dimensiones subjetivas o incorporan la acción cultural; por la otra, con los efectos de las epistemologías interpretativas y constructivistas en disciplinas y campos de estudio como los estudios culturales y los estudios subalternos. (Torres, 2009, p. 52)

Cuando se habla de acciones culturales vinculadas con la movilización social, nos encontramos ante un escenario político que involucra subjetividades con un sentido colectivo que se orienta hacia la transformación de realidades. Una suerte de activismo político que se realiza, las más de las veces, a través del arte y que recoge en sus manifestaciones, por un lado, los diversos significados que los sujetos le dan a la experiencia de vida que transitan y, por otro, el conglomerado de vivencias que han tejido con los imaginarios, creencias, saberes y cosmovisiones particulares que han asumido a través del entramado simbólico que los atraviesa. El arte actúa como medio de representación, como estrategia mediadora, como canal comunicativo-expresivo y como plataforma de lucha. Desde esta mirada, que conjuga arte y activismo político, se han gestado diversas acciones que bien pueden reconocer al primero

como elemento transformador o como forma de pensamiento que ofrece maneras de comprender la realidad a través de manifestaciones estéticas, lo que puede leerse bajo la perspectiva de Mesías (2018), desde donde propone el concepto de artivismo, definido como:

[...] un neologismo a partir de «arte» y «activismo», en donde el orden de las palabras tiene su razón de ser, puesto que son artistas comprometidos con procesos creativos de carácter activista y no activistas que recurren al arte como forma de reivindicación.

Muchos han teorizado sobre este término y, principalmente, lo vinculan al arte de protesta, pero hoy en día se distingue entre arte político, reproductor de representaciones ideológicas y, artivismo, condicionado por un posicionamiento cultural del pensamiento a través del arte. Este último utiliza metodologías de guerrilla, de demanda pública, pero también es cierto que va mucho más allá de esa definición superficial como una acción puntual de queja. El artivismo, entendido como un proceso artístico complejo, se vio influenciado por el apogeo de la performance, las prácticas feministas y la teoría «queer» que reclamaban estrategias comunicativas más eficaces dentro del campo artístico contemporáneo, capaces de requerir e institucionalizar unos derechos inexistentes de aquellos colectivos en situación de riesgo y exclusión social. (Mesías, 2018, pp. 20-21)

Al margen de las discusiones conceptuales, epistemológicas y metodológicas del artivismo, hay dos factores fundamentales que soportan el análisis que acá se le hace a su vinculación con la educación popular, entendiendo que esta aboga por procesos socioculturales que, con base en el arte, contribuyen con las luchas políticas de colectividades vulnerables. Primero, que el arte comporta una función social y; segundo, por esa vía, el artista funge como agente del cambio de la sociedad. El arte implica, entonces, un “compromiso con la ciudadanía”

(Pérez, p. 192); lo que para Mesías (2018, p. 21) “más que una simple reivindicación, intenta desarrollar una transformación social ante un problema que afecta a la vida de las personas”.

De lo anterior, se puede concluir que este tipo de activismo político, que se sirve de manifestaciones estéticas de diversa índole y suele intervenir en variados escenarios, no solo en museos y galerías, e interactuar con públicos heterogéneos de manera intencionadamente política, nace en las décadas de los años 60 y 70 -al igual que la educación popular- derivado de los movimientos de contracultura norteamericanos y europeos, y se posiciona en los años 80 como estrategia de “sensibilización social hacia problemas compartidos colectivamente” (p. 22). De manera que lo uno y lo otro -activismo y EP- inauguran una nueva manera de pensar el arte, lo colectivo, lo comunitario y la mirada hacia los problemas sociales del momento.

En Colombia, un territorio profundamente marcado por la violencia política, la alusión a las subjetividades de sus pobladores reclama la atención de movimientos que dirigen su labor hacia la formación y el activismo político basados en la reconfiguración de imaginarios y en la resignificación de la experiencia vital para la superación de tragedias que atraviesan sentidos, cuerpos, individuos y comunidades, en cuyo ejercicio el arte resulta ser un canalizador eficiente de representaciones, luchas y formas alternativas de enfrentar la guerra y sus consecuencias.

Herrera, Ortega, Olaya & Crisancho (2019), con base en Pecaut (2001), afirman que procesos de formación ético-política en contextos marcados por la violencia política “posibilitan la reafirmación de la dignidad de las víctimas, la restitución de derechos, la historización de acontecimientos” (p. 160), a través de ejercicios intencionados de recuperación de memorias para la “reelaboración de las consecuencias de los actos de crueldad y sus efectos en las subjetividades de los sujetos que luchan por sobrevivir en medio de la desconfianza, la

desvergüenza, el miedo y la venganza” (Ortega & Herrera, 2012, p.111). Sin embargo, la memoria implica procesos de resistencia entre versiones antagónicas de los hechos, para cuyos efectos las artes del cuerpo han ocupado un lugar preponderante en el ejercicio de visibilización y lucha.

El cuerpo: un escenario de violencias y resistencias

Acercándonos a nociones que sirven para la interpretación del fenómeno de la violencia y sobre la necesidad de comprenderlo de cara a la construcción de paz, es necesario abordar los planteamientos contemporáneos de autores como Achille Mbembe (2012) y Giorgio Agamben (2006), cuyos postulados permiten entender la violencia desde conceptos como: Biopoder, Biopolítica, Soberanía, Necroviolencia y Necropoder que, como se irá viendo, van de la mano de las categorías de violencia de Estado, violencia simbólica y violencia económica, toda vez que la violencia política es el escenario donde el poder monopoliza el uso de la violencia y esta, a su vez, más que un mecanismo de control, es la finalidad misma, contexto tal, donde se asume la muerte como una opción políticamente viable y justificable.

Con base en conceptos enunciados por Mbembe, Agamben y Foucault: la Biopolítica, la Soberanía, el Necropoder y la Necroviolencia, se puede generar un diálogo acerca de la violencia y discutir cómo esta ha sido uno de los mecanismos para establecer la soberanía, no solo como muestra de poder sino también como el derecho a tomar decisiones sobre la vida y muerte de una población. Para precisar este asunto, no se puede desvincular el fenómeno de la violencia de la mecánica de la guerra, ya que esta es concebida elementalmente para destruir las condiciones básicas de vida de las sociedades. En el marco de la violencia política en Colombia, se evidencia que la población civil se constituye en objetivo claro dentro de esta mecánica

donde, poco a poco, se permite generar un discurso que ha terminado por legitimar la capacidad para ejercer el ya mencionado Biopoder.

Este poder sobre la vida y la muerte tiene una constante: percibir la existencia del otro como una amenaza inminente, que solo puede ser abolida mediante su exterminio, hecho que termina acentuando un estatus de poder y soberanía. Dado esto, podemos encontrar que, a partir de Mbembe (2012) se comienzan a plantear nuevas problemáticas en torno a la violencia y a la muerte del otro que ponen en tela de juicio el sacrificio y la capacidad de matar para vivir. Este teórico plantea el Biopoder en términos de estado de excepción y estado de sitio, estableciendo ese derecho a matar en la enemistad, donde no hay justificación para el asesinato, pero hay casos específicos en los que se hace necesario. En este orden de ideas, con base en Mbembe (2011)⁹, la dinámica de Necroviolencia se refiere al poder sobre la vida de otro, en cuya base se tiene la potestad de ocasionar daño o, incluso, la muerte.

Para entender la Necroviolencia hay que tener en cuenta que este tipo de violencia no está justificada como medio para la obtención de un objetivo, la violencia es la finalidad misma, su connotación circunscribe un estatus de poder, se puede decir, soberano. Aquí se le abre espacio a la Necropolítica, que se manifiesta en varios contextos. El primero se ubica en la normalización del estado de excepción, entendida la excepción como forma de exclusión, es decir, como caso individual que es excluido de la norma general. Lo que caracteriza propiamente a la excepción es que lo excluido no queda por ello absolutamente privado de conexión con la norma;

⁹ Mbembe (2011), al revisar críticamente el concepto de Necropolítica; abre el debate acerca de la manera como la violencia ha sufrido la transición de ser un medio para la obtención de un bien, hasta llegar a situarse en el fin mismo por infligir daño a otro (Mbembe, Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto, 2011, p. 15).

contrariamente, se mantiene en relación con ella en la forma de la suspensión (Agamben, 2006, p. 30). El estado de excepción no se limita a distinguir lo que está dentro del orden jurídico, sino también aquello que se encuentra fuera de este, generando discusiones entre ambas partes.

En la Necropolítica, la excepción viene a estar determinada por figuras de poder que se permiten tomar decisiones vitales sobre aquello que ha sido excluido. A partir de esta idea, se hace visible un segundo contexto que precisamente alude a las figuras de soberanía cuya articulación está encaminada a ese dominio sobre la existencia humana, con poder para discriminar y clasificar vidas en términos de utilidad e inutilidad que derivan en categorías de: sostenible y desechable. Mbembe (2012) aclara cómo la figura de poder apela a estados de emergencia, en los que las personas o poblaciones enteras han sido vulneradas por algún tipo de violencia, estableciendo estratégicas impresiones del enemigo, lo que permite al Estado sacar a flote disposiciones transitorias de control, como la del Estado de sitio, bajo la cual se permite vulnerar normas y derechos que bajo otro contexto estarían protegidas (p. 135).

Dentro de la Necropolítica se destacan igualmente las prácticas capitalistas que sugieren una subyugación de la vida ante el poder en un contexto de violencia que involucra la economía del territorio, generando violencia simbólica y económica. Tomando como referencia las lógicas que plantean la Necroviolencia y la Necropolítica, cuyas manifestaciones son equivalentes a la atmosfera de tensión interna en Colombia, es posible reflexionar en torno a las problemáticas que de allí se derivan en los territorios y las comunidades. En este sentido, Ossa (2016) abre el debate sobre los usos del arte dentro de contextos de violencia política como los que se evidencian en el país; donde, a partir de una mirada conceptual, se puede entender el

fenómeno de la violencia y generar categorías vinculantes que permiten una lectura de sociedad mediada por nexos entre las víctimas, los victimarios y la sociedad.

De esta manera, el arte se posiciona como un agente activo dentro de la cultura, ya que no solo evidencia de forma directa y metafórica el fenómeno de la violencia en Colombia y sus hechos, sino que también se involucra con las secuelas que estos han dejado. En este orden de ideas, el arte se consolida como “vehículo” para la divulgación e interpretación de una realidad, lo cual facilita la tramitación del fenómeno de la violencia por parte de las víctimas en busca de reparación simbólica y vincula las prácticas artísticas con procesos de rescate de memoria histórica, de resistencia y representación, es decir, como mecanismo para la elaboración de duelos producidos por experiencias traumáticas a raíz del fenómeno.

En otras palabras, es posible asumir que las prácticas artísticas son formas de expresión sociocultural en comunidades silenciadas que han atravesado periodos de violencia extrema que no solo buscan representar los sucesos, sino que se proponen interpretarlos y plantear miradas a partir de los diversos relatos subyacentes o memorias no oficiales que no hacen presencia en la historia del conflicto en Colombia. En este ejercicio de reconfiguración de la realidad, el artista hace uso de los múltiples lenguajes del arte y se afilia al proceso como soporte, medio o inscripción de la restauración de una memoria colectiva que se nutre de subjetividades para interpretar y comprender la realidad

La construcción de subjetividades se da en vínculo estrecho con el territorio y quienes lo habitan, se consolida a la luz de las prácticas cotidianas y se corresponde con un habitus determinado. Los sujetos se reconocen en los otros con quienes habitan el mundo y con base en esta aceptación identitaria constituyen procesos de actuación social y política que les permiten

“comprender cómo opera el poder en las relaciones sociales [...] generan la posibilidad de indignarse y transgredir la norma” (Suárez, 2012, pp. 85-86). Se posicionan como actores sociales e históricos que se cuestionan su lugar en el mundo, reflexionan sobre sus derechos y emprenden acciones para la exigibilidad de los mismos, no solo en términos individuales, sino colectivos como miembros de un grupo que habita el territorio.

Suárez (2012) propone que la posición de vulnerabilidad evidente en territorios marcados por todo tipo de violencias, fenómeno que él llama “la marginalidad del gueto”, es consecuencia primordial de un proceso de estigmatización que sufren las clases más “bajas” y que se sucede en dos momentos. Por un lado, la pérdida de las solidaridades y del sentido comunitario y, por otro, la construcción de fronteras imaginarias que ponen al territorio al margen de la sociedad general. No obstante, en medio de estas dinámicas de segregación y estigmatización socio-racial que incuban violencias de diferente orden, la manifestación de resistencia emerge del agenciamiento de organizaciones sociales y culturales constituidas, en su mayoría, por jóvenes de la comunidad que desarrollan tejidos y redes sociales por y para la defensa del capital simbólico y físico del territorio. En este punto, la noción de violencia simbólica que ofrece Bourdieu¹⁰, a la que alude Suárez (2012, p. 77), invita a pensar en lo simbólico como un espacio

¹⁰ Según Bourdieu, la manera más directa de violencia simbólica es el fenómeno de la dominación masculina, el cual, más allá de ser una violencia ejercida por hombres sobre mujeres, es un complejo proceso de dominación que afecta a los sujetos o actores sin distinción de géneros. Ello ya que pueden encontrarse formas y fenómenos de violencia y dominación simbólicas en los más diversos acontecimientos sociales y culturales: en la esfera del lenguaje, en el ámbito educativo, en las múltiples clasificaciones sociales, “La violencia simbólica es esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por lo tanto, a la dominación) cuando sólo dispone para pensarlo y pensarse o, mejor aún, para pensar su relación con él, de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al no ser más que la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación, hacen que ésta se presente como natural” (Bourdieu y Wacquant, 1998, p.224-225) tal como se cita en Suárez (2012, p. 77).

en el que, necesariamente los sujetos sociales se encuentran en una relación de percepción y reconocimiento que, bien puede naturalizar las prácticas de exclusión y dominación o, bien puede comprenderlas, denunciarlas y reconfigurarlas. Esta dimensión simbólica de lo social es un componente esencial de la realidad que se hace evidente a través de lenguajes o códigos que, entre otros, se sirven del arte.

De otro lado, Wacquant (2007) comprende el concepto de gueto como un instrumento institucional determinado por cuatro elementos: “estigma, coacción, confinamiento espacial y enclaustramiento organizativo” (Wacquant, 2007, p. 54). Esto conlleva una mirada particular a esta noción dado que contiene cierto simbolismo en referencia a las luchas sociales ligadas al territorio. Dicha mirada, vincula las ideas de Wacquant desarrolladas tanto en *Los condenados de la ciudad* (2007) como en *Las cárceles de la miseria* (2001), donde propone entender el “guetto” en la modernidad como un régimen de marginalidad urbana reciente, que se fundamenta en cuatro lógicas que, a su vez, determinan el más profundo sentido de las violencias política y simbólica: “La tendencia macro-social hacia la desigualdad, la fragmentación de la mano de obra (políticas neoliberales), la disminución progresiva del estado de bienestar, y la estigmatización y concentración espacial” (Suárez, 2012, p. 55).

En otros términos, el “gueto”, así pensado, se puede ver como una especie de violencia colectiva materializada en el espacio urbano que tiene una función doble. Por un lado, es un medio de subordinación en beneficio del grupo social dominante. Por otro lado, es un medio de organización cultural que propone una identidad estigmatizada para el grupo social subordinado. En el caso colombiano, este concepto se puede relacionar con la acumulación de la “pobreza antigua” y la “pobreza moderna”; la primera, a raíz de la insuficiente

industrialización del siglo XX; la segunda, vinculada a las políticas neoliberales que han configurado la expansión y estigmatización territorial de la “nueva pobreza urbana” (Suárez, 2012, p. 56). Estas también son formas de violencia estatal que nutren la violencia política, según Ruiz (2014), históricamente presentes en vínculo con el territorio.

De alguna manera, estas luchas territorializadas se tornan en un obstáculo para todo un megaproyecto urbano, económico, político y social de país donde, hasta el día de hoy cualquier manifestación que subvierta lo establecido se asume como una "amenaza". Con base en esto, la excusa del conflicto interno armado (que ya se ha trasladado del campo a lo urbano) bajo la lógica de un “enemigo interno” que ya habita la ruralidad únicamente (Giraldo, 2020), ha soportado la actuación del Estado, de estigmatizar, perseguir y "aniquilar" todo lo que para él es y ha sido considerado contrario a su política interna (Ruiz, 2014), a lo que, según parece, los gobiernos han dado mayor prioridad en los últimos treinta años por encima de las evidentes realidades sociales de precariedad, económica y moral, ya existentes en el territorio nacional.

Se ha naturalizado que el Estado realice esfuerzos constantes por reprimir cualquier manifestación que desestabilice el orden impuesto en estos territorios, gracias a lo cual las muestras de represión constante se hacen presentes en la realidad de los habitantes; cualquier exigencia o reivindicación por parte de las ciudadanías es reprimida brutalmente con violencia estatal y paraestatal. De esta dinámica represiva no han escapado las diferentes manifestaciones culturales comunitarias, más bien, se han convertido en blancos de los violentos, y las luchas por el territorio han sido reprimidas por medio de violencia y terrorismo de Estado, estrategia que las ha podido mitigar en las últimas tres décadas y que ha constituido lo que el movimiento MOVICE define como crimen de Estado.

Abordar la temática de la violencia política implica un vínculo con el territorio, la subjetividad y las colectividades, factores que operan en clave de resistencia y rescate de memoria. La violencia política ligada al territorio abre paso a otras formas de violencia simbólica, como la represión, la exclusión y la estigmatización; con base en lo cual, se puede pensar que las ecologías violentas generadas por políticas de Estado son un mecanismo de control por excelencia e, incluso, la finalidad misma en el sentido de defensa del establecimiento. Sin embargo, también posibilitan manifestaciones tendientes a la reconfiguración del territorio en miras de la transformación del mismo, soportadas en experiencias formativas que, a partir del arte, definen nuevas narrativas, alternativas interpretaciones, reconstrucción de memorias y posibilidades de construcción de subjetividades capaces de reconfigurar la realidad y el entorno.

Teniendo en cuenta que la experiencia educativo-formativa¹¹ analizada (Escuela de Mujeres en Escena por la Paz) realiza un trabajo que se orienta a la resignificación de la realidad con base en prácticas artísticas del cuerpo que, entre otras cosas, buscan promover la resiliencia, la recuperación de la memoria, procesos de resignificación de la violencia, ejercicios de perdón y sanación, reinserción a la vida civil, duelo y reconfiguración de la identidad y el territorio, en consonancia con Cabra y Escobar (2014), el cuerpo y su imagen cumplen una función de relevancia tanto en la comprensión de los procesos que llevan a cabo los sujetos

¹¹ Para efectos de la presente investigación, se comprende el concepto de experiencia educativo-formativa como escenario y proceso de formación que se enmarca en la realidad particular de un contexto y que pretende, al margen de la institución educativa formal o en colaboración con ella pero marcadas sus diferencias, ofrecer escenarios de construcción colectiva de conocimientos fundamentados en un diálogo de saberes permanente con la finalidad de atender necesidades específicas de una realidad particular por parte de sus mismos actores; experiencias que suelen hacer uso del arte o del capital simbólico de los sujetos involucrados para generar nuevas alternativas de comprensión de la realidad.

víctimas como en la reinterpretación y creación para la transformación de la realidad. La posibilidad transformadora del cuerpo es definida por estos autores, como se muestra a continuación:

Y en esta medida, el cuerpo es el que puede, a través de su potencia perceptiva, liberar el dolor y transformar el sentido del mundo. Esta visión dual del cuerpo es muy frecuente en este apartado y se expresa de diversos modos: lugar del poder y de la resistencia, superficie de fijación de la identidad, pero también superficie de impresión de los cambios de la vida, entidad del dolor y, al mismo tiempo, de la sanación y la liberación. Desde las diversas posturas teóricas y políticas, se asume que el cuerpo es a la vez víctima de la violencia y posibilidad reparadora o liberadora de la misma. Por último, el cuerpo es abordado desde la filosofía de Spinoza como una composición de afectos que pueden ser a su vez alegres –los que elevan la potencia de acción del cuerpo–, o tristes –los que disminuyen la potencia de obrar-. (Cabra & Escobar, 2014, pp. 132-133)

Sobre este aspecto, ya en un trabajo anterior, el investigador (Alonso G. D., 2014) reivindica la obra de arte como construcción en evolución, es decir, en constante reconfiguración a partir de la multiplicidad de interpretaciones y reinterpretaciones del público que, para el caso, se consolida como actor y partícipe en la acción de dar sentido a la creación; de modo que el arte funge como hecho comunicativo y el cuerpo como excusa y origen gesta la construcción de múltiples miradas frente al hecho mismo de la interpretación del mundo y la realidad que lo atraviesan; en el caso de estudio de Alonso (2014), desde lo erótico, pero abierto a otras formas de comprender las posibilidades del cuerpo como escenario de construcción de

sentidos, de apropiación de realidades y de canal de comunicación con el mundo exterior. En sus palabras:

El cuerpo tiene percepciones múltiples, ya que es un espacio que se resignifica en búsqueda de una identidad individual. El cuerpo se muestra y se pronuncia, es capaz de componerse y reinventarse en la medida que su anatomía representa un espacio tangible y visible, desde lo cual se toma conciencia del mismo, además que en el lenguaje del otro el cuerpo se redescubre y complementa [...] En consecuencia, pensaríamos al cuerpo no como un objeto más del mundo, sino como una herramienta mediante la cual nos comunicamos con él. (Alonso, 2014, p. 14)

Las experiencias de sufrimiento transforman la percepción que los sujetos tienen del mundo. La tortura o la masacre, experimentadas directamente por ellos o evidenciadas en sus cercanos deja una profunda huella vital que dificulta las relaciones con el entorno y con la vida misma. Sin embargo, aunque los sentidos se predisponen ante la amenaza de una realidad violenta, también hacen presencia en los recuerdos y determinan singulares formas de experimentar el duelo. Así como el cuerpo es el lugar donde se visibilizan las cicatrices de la guerra, también constituye el ámbito desde el cual se pueden revertir los daños de la misma. Entre otros recursos, a través del arte, el sujeto violentado es capaz de transformar sus percepciones del recuerdo, de la tramitación del duelo y del cuerpo mismo. El arte puede propiciar la reconciliación con el recuerdo y el dolor; entender al otro desde el cuerpo es una apuesta porque la investigación desde la subjetividad puede desencadenar aciertos que construyen y favorecen las relaciones (López, 2016, p. 95).

Es, entonces, necesario comprender el papel preponderante que ocupa la labor pedagógica en la resignificación del cuerpo, de las subjetividades, del territorio y de la cultura. La configuración simbólica del término cuerpo, en su uso, trasciende lo meramente anatómico y pasa a constituir conglomerados de sujetos que responden en conjunto a objetivos comunes en función de metas grupales y que se rigen por los principios de unidad, igualdad e integralidad; lo cual, entre otras cosas, comporta el desconocimiento de las individualidades, la negación de la alteridad y el exterminio de la diferencia. Según Ayala, Noreña y Sanabria (2015), las varias maneras en las que el cuerpo habita un territorio en el que se experimentan marcadas relaciones de poder y autoridad puede constituirse como forma de resistencia a través de lo lúdico e imaginativo como medios alternativos de escape y contribución con la resignificación de la relación cuerpo-territorio.

La resistencia a todo tipo de violencias, que atraviesan a la vez el cuerpo y el territorio, contienen una mirada crítica frente al modelo de civilización moderna que, desde el capitalismo y sus presupuestos de una existencia marcada por el consumo, “amenaza las condiciones objetivas de existencia de numerosos sujetos, culturas y pueblos”, orientándolos hacia la “homogeneización, cosificación y mercantilización de los vínculos y de la subjetividad, siempre en aras de una obsesiva productividad” (Escobar, 2015, p. 196). Ya no solo son cuerpos en resistencia sino subjetividades que, colectivamente, se enfrentan a “un mercado global que “tolera” —no respeta— sus diferencias siempre que estén en posibilidad de consumir” (p. 196).

En el escenario de múltiples violencias que constituyen al sujeto víctima a partir de la ruptura del tejido social, el arte comunitario con base en la elaboración del duelo y la memoria abre la posibilidad de generar espacios de reflexión sobre el impacto de la violencia en la

experiencia humana y la reconfiguración del territorio a partir del testimonio social en miras de la reconciliación y la evolución hacia nuevas maneras de relacionamiento. En este sentido, la memoria contribuye con la reconstrucción del pasado, resignificándolo y entrecruzando una experiencia estética con las relaciones sociales, para promover procesos colectivos en los que los espectadores actúan como testigos de un pasado de terror al que hay que resistir y recordar para perdonar y transformarlo.

El arte y la memoria activan esta mirada relacional para potenciar el deseo por reconocer, dar testimonio y ver, es decir, para pensar la reconciliación [...] El uso del arte y la memoria como campos de interacción y testimonio social nos permiten reformular el campo de acción social de los procesos de reconciliación. La reconciliación es reformulada, más que como silenciamiento del pasado, como una fuerza, un deseo-pasión, desde el que nos enfrentamos con el pasado. Esta mirada hacia el pasado involucra un retorno a los sentidos a través del reconocimiento del dolor y de una memoria relacional [...] El arte público comunitario y la recuperación de la memoria en este proyecto conjuraron temporalmente muchos de los fantasmas y miedos del presente abriendo las puertas para el encuentro [...] La piel de la memoria nos sugirió la importancia de pensar en la reconciliación social como un proceso paulatino de civic literacy que se apoya en intervenciones culturales y simbólicas para reconstruir lazos de vecindad, amistad o familiares que han sido debilitados por las violencias. (Riaño, 2005, pp. 101-104)

En la ejecución de este tipo de prácticas que se configuran como medios de expresión, representación, denuncia y/o resistencia y que fungen como dispositivo de rescate de memoria, donde es posible ubicar al artista en un papel de testigo y trasmisor de una experiencia funesta

(como testigo, como víctima o como investigador-observador) y quien, a su vez, busca la forma de entender un suceso desde todas sus partes para determinar alternativas de conciliación entre los implicados; por medio de la representación, pretende implicarse y aparecer atravesado en los imaginarios de quien está observando la pieza artística resultante, en donde la importancia de esto se fundamenta, por un lado, en la denuncia y, por otro, en la reconfiguración e historización de los hechos. En palabras de Oliveira (2007):

[...] desterritorialización, dislocamiento, descentralizaciones, intensidades, intersubjetividades. La performance coloca el cuerpo y los signos en un estado nómada, transitorio, en el que las experiencias son transformadas. Asocia el artista con un público que debe compartir la intensidad de la experiencia propuesta [...]. Como poéticas de la acción, las performances persiguen una radicalización de las emociones en una especie de ritual. (Oliveira, 2007, p. 106)

La formación artística del cuerpo: un dispositivo para la transformación

El uso de la imagen como recurso didáctico puede ofrecer otras posibilidades para el desarrollo del pensamiento histórico. Santisteban (2010, p. 39) propone cuatro tipologías para este fin: la construcción de la conciencia histórico-temporal, las formas de representación de la historia, el aprendizaje de la interpretación histórica y la imaginación/creación histórica. Esta última, según el autor, es la que genera la capacidad de la formación en la empatía y conlleva el análisis histórico y el desarrollo del pensamiento crítico. Por lo tanto, al intentar comprender la relación entre educación y obra de arte en tanto acontecimiento educativo, ya sea con aquellas producciones que abordan la memoria como con las que no, es necesario comprender los niveles de participación del espectador en cuanto a la manera como percibe, reflexiona,

construye y reconstruye una producción o práctica artística, sea desde la creación o desde la observación. Sobre esto, Ramos & Aldana (2017) se preguntan ¿De qué manera las obras de arte que abordan la memoria en el contexto de la violencia política en Colombia funcionan como acontecimientos educativos según el grado de participación del espectador? Y, a partir de la tensión entre autoría y coautoría, ¿De qué manera se vinculan la víctima, el artista y el espectador, en relación con el victimario y la población civil en general?

Aproximándose a las respuestas planteadas, estos autores realizan un reconocimiento de cuatro niveles de participación del espectador: nivel contemplativo, nivel interactivo, nivel relacional y nivel colaborativo, también conocido como comunitario. El nivel contemplativo se entiende como el primer modo de participación y está basado en una observación en la cual el espectador contempla la obra de arte para generar alguna interpretación, reflexión o crítica, es la forma de participación más pasiva en términos creativos.

La relación con lo educativo en lo contemplativo está dada desde el ejercicio del observar como un acontecimiento, donde es reconocida la existencia de un individuo activo en el proceso de recepción de la obra que puede darse en cualquier espacio o escenario expositivo. La reflexión que emerge del cuerpo de la obra, en función de la técnica que a la vez funciona como medio hace referencia a una interpelación al espectador frente a un determinado hecho ya sea del presente o del pasado, puesto que, como vehículo de denuncia, visibiliza a la víctima, pero, sobre todo, redunda en su lugar como actor dentro de la violencia política del país, a partir de reacciones como la identificación, la negación o la crítica.

Al percibir la obra, el espectador genera cuestionamientos, se interpela a sí mismo e igualmente a los hechos del pasado que la obra observada refiere. Este proceso reflexivo parte

de la subjetividad del artista; ya sea la comunidad o quien crea la obra expuesta, esto dialoga con la subjetividad y la experiencia del espectador, dado que ello genera múltiples lecturas y sentidos del pasado. Es aquí donde la obra de arte funge como activadora y generadora de memoria en tanto individual como colectiva. Esta experiencia del espectador se presenta como una manera particular de producir conocimiento entendiendo la obra como espacio de formación. El Arte como conocimiento y en diálogo con la memoria genera maneras de percepción del espectador, lo que implica el sentir como forma de conocer.

La obra de arte como espacio para evidenciar el pasado, implica su posibilidad de metaforización, expresión, visibilización y escenificación de lo otro vivido, pero también su potencialidad de insertarse e intervenir en la cotidianidad, su potencia de expresión de un otro y extrañamiento de esa otredad. (Olaya & Simbaqueba, 2012)

El nivel interactivo se devela cuando al espectador se le posibilita expandir sus percepciones hacia todos los sentidos y hacia acciones específicas, como, entre otras, redistribuir o recorrer una determinada pieza artística. Aquí la experiencia del espectador y las posibilidades del arte como activador de memoria en función del acontecimiento educativo se expanden mucho más. Se podría pensar entonces la obra como escenario de formación, ya que este nivel está basado en aquella interacción dirigida entre el contenido y la materialidad de la obra en la vivencia perceptiva del espectador por medio de sus sentidos.

El cuerpo del espectador vivencia y experimenta los procesos de reflexión que se desarrollan sobre el pasado para que se genere una lectura multidimensional en él. Este nivel destaca la importancia de la corporalidad y la presencia física del espectador en lo que se refiere a la percepción y comprensión de la obra de arte, más allá de la acción de observar. Pensar y

cuestionar el pasado, con base en esta interactividad, no solo posibilita la modificación del contenido y forma de la obra, además genera la creación de una experiencia espaciotemporal que contrasta el sentido de la obra de arte. La memoria propia y la del otro se asumen desde el aquí y el ahora a través de la vinculación del cuerpo y los sentidos del espectador.

El nivel relacional es una tercera posibilidad de participación con miras a la construcción colectiva. Para Bourriaud (2006, p. 142), esta manera de arte se define como “un conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo”. Este nivel implica una vinculación directa entre artista y espectador, más que en términos creativos, en términos educativos. Los diálogos con el otro y las relaciones humanas son el sustrato de las prácticas artísticas del arte relacional. Esto mismo sucede dentro de los acontecimientos educativos que surgen de estas obras.

Teniendo en cuenta que Agamben (2011) define el concepto de dispositivo como “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (p. 259); la definición misma conduce a pensar en escenarios de interacción colectiva donde se conjugan subjetividades en función de causas comunes inscritas en idearios que se vinculan con relaciones y tensiones de poder. Desde allí, se podría considerar dispositivo todo aquello que formule y ejecute acciones para la configuración o reconfiguración de significados e imaginarios.

Uno de los contextos en los que estos fines se persiguen con mayor asiduidad o, por lo menos, se pretende hacerlo, es el entorno educativo, tanto formal como informal. De acuerdo

con Cornago (2016), quien defiende la idea de que el dispositivo comporta, más allá de una dimensión ontológica, otra antropológica, económica y estética; el dispositivo, en el arte, es “una de las formas para seguir pensando la relación con el público y la función del arte en conexión con otros espacios de producción social” (p. 2).

En este sentido, el ejercicio artístico intencionado, orientado al activismo político o hacia las acciones organizadas de movilización social, que algunos pueden categorizar como artivismo, se puede entender como dispositivo en la acepción y alcance que le otorga Agamben (2011), toda vez que funge como práctica simbólica que reconfigura un significado específico y le permite nuevas formas de expresión. Bajo estos presupuestos, el arte puede definirse como dispositivo; vinculándolo con lo educativo y lo político, lo que se hace es reforzar su orientación práctica hacia la producción de creaciones que pueden dar cuenta de un sinnúmero de representaciones para manifestar bien sea, resistencia, recuperación de la memoria, solicitud explícita de algo, empoderamiento, organización o cualquier otro tipo de expresiones del pensamiento y del sentir.

Las prácticas artísticas se encuentran íntimamente ligadas a esta idea de «expresión», históricamente las artes tienen que ver con los cuerpos con los gestos y con las distintas poéticas de lo trágico y lo cómico, definidas desde el inicio de los escritos culturales en «La poética» de Aristóteles: lo obscuro, lo abyecto, etc. Una de las características más intrínseca de estas prácticas es justamente la de mantenerse siempre abierta a nuevos modos de interpretación. (Alonso L., 2013)

De acuerdo con Torres (2009), la praxis cultural que persigue la visibilización y reconocimiento de cosmovisiones, tradiciones, costumbres y creencias de comunidades

específicas; entendiendo que estas influyen en la interpretación y orientación de la vida en común, es natural que las colectividades organizadas hagan uso de ellas como elemento simbólico de maneras específicas de asumir la realidad. El arte es fundamental en este ejercicio. La educación popular y la formación política reconocen en él una capacidad cohesiva igual o mayor que la lucha social, máxime en contextos cuyos miembros reproducen discursos que “enfatan en la necesidad de participación de la sociedad civil como estrategia para avanzar hacia procesos de radicalización de la democracia, profundización de la ciudadanía y construcción de sujetos emancipados” (Pérez, 2013, p. 193).

Para el caso que nos convoca y cuya experiencia de acercamiento se sistematiza en el último capítulo del presente documento, se puede ver un claro ejemplo del uso de estas estrategias que vinculan el arte con la formación política y el activismo y permiten reconocer el primero como un dispositivo que facilita la producción y reproducción de imágenes que, visuales, teatrales o performativas, enriquecen la mirada crítica de artistas, sujeto víctimas y espectadores en función del cambio de representaciones e imaginarios sobre la historia de la violencia política colombiana y los elementos que han incidido tanto en su desarrollo como en las acciones que la narran, la reconfiguran, la deconstruyen-reconstruyen para, entre otras cosas, resistirla, recordarla y/o denunciarla.

Dialogando con las Mujeres en Escena por la Paz: una sistematización del acercamiento

Teniendo en cuenta el objeto de la presente investigación: “Reconocer la experiencia del grupo Mujeres en Escena por la Paz y dar cuenta de cómo constituye un proceso de formación desde las artes del cuerpo para tramitar violencias” y, desde allí, generar procesos de reinterpretación y transformación de la realidad; el enfoque procedimental debe centrarse en el rescate de la experiencia, esto es, en la aproximación a las vivencias de los actores involucrados en la práctica del colectivo en cuestión para comprender su dinámicas, analizar el proceso y determinar las relaciones. En este caso, entre el arte, el cuerpo, la práctica formativa, la violencia, el ejercicio de activismo político y los diferentes sentidos que los sujetos involucrados le dan a la realidad.

Por lo tanto, el ejercicio investigativo que se presenta en este documento responde a la propuesta de sistematización, específicamente bajo la orientación de Jara (2018), quien ofrece una clara guía metodológica que facilita el abordaje interpretativo de procesos sociales, culturales, de desarrollo humano y formativos, entre otros, con base en esta metodología. Si bien no hay consenso en la categorización de la sistematización como método de investigación, sí se le enmarca dentro del paradigma cualitativo toda vez que se usa como ejercicio crítico e interpretativo en relación con proyectos socioculturales y que, en América Latina, proviene, entre otras cosas, de las prácticas reflexivas que promovió la educación popular alrededor de la década de los años sesenta.

La sistematización de experiencias en tanto práctica

La sistematización de experiencias se ha usado para registrar detalladamente procesos sociales, pedagógicos y culturales, entre otros, en los que intervienen diferentes actores. En

algunos casos, como medio de evaluación de proyectos o estrategias comunitarias y en otras oportunidades ha sido un método de investigación sobre experiencias sociales, culturales o educativas. Sin embargo, principalmente, según Jara (2018, p. 19), ha sido aplicada “para compartir de manera más sistemática nuestros aprendizajes y reflexionar crítica y teóricamente sobre lo que estábamos llevando a cabo en nuestras prácticas”.

La naturaleza del proceso de sistematización implica la indagación, la interacción con todos los actores del proceso a registrar y el análisis permanente de los diferentes momentos de la experiencia. Por lo tanto, se puede considerar como una forma de investigación que, no obstante, difiere de los postulados clásicos en materia de investigación social, conserva estructuras similares de la Investigación Acción Participativa (IAP) y, dado que pretende recuperar lo más detalladamente posible la experiencia desde el testimonio de los sujetos involucrados, combina algunas técnicas de diversos métodos cualitativos para dar cuenta del proceso.

Para Jara (2009), una experiencia se compone de seis elementos fundamentales: condiciones del contexto; situaciones particulares; acciones; sensaciones, emociones, percepciones e interpretaciones de quienes la viven; resultados y/o efectos; reacciones que se derivan de la interrelación de los anteriores factores y las relaciones que a partir de estas se construyen (p. 119). De esto se deducen dos principios básicos; primero, que las experiencias están dadas y son creadas por sujetos, son las personas involucradas quienes les dan origen y sentido; segundo, que son procesos dinámicos e históricos, estrechamente relacionados con la realidad de los actores. “En síntesis, las experiencias son siempre [...] vitales, cargadas de una enorme riqueza por explorar; constituyen un proceso inédito e irrepetible [...] una fuente de

aprendizajes que debemos aprovechar precisamente por su originalidad; por eso necesitamos [comprenderlas]" (p. 120).

En este sentido, la sistematización de experiencias constituye la oportunidad de documentar procesos vitales con fines educativos, sociales y/o culturales que involucran una población específica y que pueden contribuir en la comprensión de fenómenos amplios y globales a partir de la reflexión sobre hechos específicos y locales. En el caso de la presente investigación, con base en el análisis y reflexión de la experiencia de Mujeres en Escena por la Paz, es posible aproximarse a las artes del cuerpo como mediadoras de vivencias violentas y a experiencias educativo-formativas como ejes de reconfiguración de subjetividades. En palabras de Jara (2018), es "producto del esfuerzo por construir marcos propios de interpretación teórica desde las condiciones particulares de nuestra realidad", en América Latina (p. 27), lo cual coincide con las expectativas investigativas de este trabajo, cuyo fin es documentar el proceso de acercamiento a la experiencia para comprender sus medios y fines en términos educativo-formativos y artísticos.

La historia de este método de acercamiento a experiencias sociales, educativas y/o culturales se remonta a los finales de la década de 1950 en América Latina. Surge a partir de las nuevas interpretaciones que se dieron en esta parte del cono sur con base en los sucesos políticos y socioculturales que se derivaron de la Revolución Cubana, las dictaduras y los procesos emancipadores gestados por el trabajo social y la práctica de asistencia social, entre otros sucesos que generaron nuevos paradigmas en materia de la aproximación a la realidad y su comprensión. Este modelo se nutre luego con la reconceptualización del Trabajo Social y la Teología de la Liberación en las décadas de los años sesenta y setenta, con sustento en la

búsqueda de la apropiación de una identidad latinoamericana y de la transformación social de la población pobre del sur del continente americano, y toma fuerza en las décadas de los años ochenta y noventa con la educación popular y la alfabetización para adultos. En este contexto, la sistematización de experiencias constituye un ejercicio de reflexión teórica y metodológica que contribuye a entender la realidad, sus orígenes, acciones, efectos, actores y relaciones a fin de desentrañar las causas de las problemáticas sociales de cara al cambio.

[...] durante los años setenta y comienzos de los ochenta, en América Latina, el interés por el tema de la sistematización, surgió y se alimentó de estas ocho corrientes teórico-prácticas renovadoras, que buscaban redefinir desde la particularidad de la realidad latinoamericana, los marcos de interpretación y los modelos de intervención en la práctica social que habían primado hasta entonces: el Trabajo Social reconceptualizado; la educación de adultos; la educación popular; la comunicación popular, el teatro del oprimido, la Teología de la liberación, la Teoría de la dependencia y la investigación/acción/participativa. A su vez, estas corrientes se estimulaban, retroalimentaban y confluían entre sí, al punto que muchas veces algunas se entrecruzaban y hasta confundían. Por ello, al ser la sistematización de experiencias un concepto y una propuesta tan enraizada en nuestra historia, no podemos entenderla ni asumirla sino dentro de este marco común y sus desafíos. (Jara, 2018, p. 41)

El ejercicio de sistematización de experiencias se fundamenta en la observación, participación e interacción con los actores y sienta sus bases en un diálogo permanente y un análisis crítico conjunto. A partir de este principio, surgen en América Latina múltiples organizaciones dentro de las corrientes señaladas por Jara (2018) que han evolucionado en el

tiempo hasta generar actualmente un modelo metodológico-epistemológico que permite un acercamiento y profundización de la experiencia dentro de una realidad específica para comprenderla en virtud de la reflexión constante durante todo el proceso en función de los elementos que la constituyen y, principalmente, de las vivencias, percepciones e interpretaciones de sus propios actores, en todos los niveles de la práctica.

Pese a que el concepto de sistematización de experiencias difiere de acuerdo con los autores que lo han definido, todos coinciden en atribuirle las características de reflexión y análisis crítico de una práctica contextualizada a partir de la observación, participación y documentación metódica de la misma. Por ejemplo, Pishedda (1991) en García & Godoy (2011, p. 44) lo describe como “un proceso reflexivo orientado dentro de un marco de referencia y con un método de trabajo que permite organizar un análisis de la experiencia, que dé cuenta de lo que realizamos y permita tomar conciencia de aquello que se realiza”. Por su parte, Barnechea y Morgan (2007) en García & Godoy (2011, p. 44), lo definen como “la reconstrucción y reflexión analítica sobre una experiencia, mediante la cual se interpreta lo sucedido para comprenderlo, [permitiendo] confrontarla con otras y con el conocimiento teórico existente [para] contribuir a una acumulación de conocimientos generados desde y para la práctica”; y más adelante afirma que “la sistematización es aquella interpretación crítica de una o varias experiencias que, a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre o explicita la lógica del proceso vivido, los factores que han intervenido en dicho proceso, cómo se han relacionado entre sí, y por qué lo han hecho de ese modo” (García & Godoy, 2011, p.44).

La sistematización de experiencias es un ejercicio intencionado que busca penetrar en la trama *próximo-compleja* de la experiencia y recrear sus saberes con un ejercicio

interpretativo de teorización y de apropiación consciente de lo vivido. Requiere un empeño de *curiosidad epistemológica* y supone *rigor metódico* para convertir el saber que proviene de la experiencia, a través de su problematización, en un saber crítico, en un conocimiento más profundo. Para lograrlo, debemos generar un distanciamiento de la experiencia, que permita trascender la pura reacción inmediata frente a lo que vivimos, vemos, sentimos y pensamos. Así *objetivizamos* nuestra experiencia y al hacerlo, vamos encontrando sus vínculos con otras prácticas sociales de las que ella forma parte. La sistematización de experiencias permite ligar la reflexión que emerge de lo que vivimos con otras aproximaciones teóricas, para poderla comprender, más allá de la pura descripción o inmediatez, lo que estamos viviendo. (Jara, 2018, p. 55)

En este sentido, la sistematización de experiencias resulta un ejercicio analítico a partir de la aproximación, reconstrucción y reflexión de un proceso particular en cuya base se encuentran las acciones, relaciones, percepciones y situaciones particulares de los actores. Ahora bien, esto en sí mismo, pese a que requiere de rigor metódico, según algunos autores, no se puede comprender como método de investigación. No obstante, Jara (2018), aunque no desconoce esta diferencia, lo considera una forma de investigación toda vez que implica un proceso reflexivo que interrelaciona la práctica con la teoría a fin de hallar información suficiente para comprender realidades y fenómenos que puedan ser interpretados, dialogados y socializados de cara a la construcción de nuevos conocimientos que, a su vez, se orienten hacia la transformación. Esto implica la aplicación de un método planificado de manera organizada, que permita la indagación, el análisis crítico y el hallazgo y acopio de información suficiente para dar cuenta de unos resultados detallados.

La sistematización de experiencias en cuanto método

Como método de investigación, la sistematización de experiencias permite analizar procesos al tiempo que los posibilita. Con la construcción conjunta de conocimientos a partir de la reflexión conjunta de la experiencia, los resultados documentados se consolidan en derrotero para futuras experiencias, orientando la práctica hacia la apropiación de saberes contrastados con la realidad y con el conglomerado teórico que los valida o los nutre. El ejercicio de la sistematización requiere de unos objetivos claros en términos de lo que se desea analizar y, por ende, demanda una planeación efectiva que defina el camino a recorrer con el fin de hallar unos resultados que pueden ser evaluados en términos de efectividad. Estas particularidades encierran tres posibles finalidades de la sistematización de experiencias: investigación, sistematización y evaluación; lo que llama Jara (2018, pp. 115-131): “Las tres hermanas”.

Para comprender la naturaleza de este modelo y aproximarnos a los pasos de su aplicación como método de investigación, se hace necesario reconocer que el origen de la práctica de sistematización en América Latina se encuentra estrechamente vinculado con el cambio de paradigma que se empieza a gestar a finales de la década del cincuenta y principios del sesenta. Con las reflexiones que derivaron en una crítica al modelo occidental y la colonialidad en el cono sur, en los estudiosos latinoamericanos de las ciencias sociales surge la necesidad de replantear los saberes eurocéntricos impuestos, tanto en términos epistemológicos como políticos y metodológicos.

En este contexto, estimulados por el acontecer social, político y cultural del momento, varios teóricos y grupos de investigación e intervención social se plantearon nuevas maneras de adentrarse en la realidad social, cultural, económica, educativa y política de la región. De estos

movimientos surgen propuestas alternativas de trabajo e investigación sociopolítica que, por un lado, visibilizaran otras formas de ver y entender el mundo, diferentes a la occidental, capitalista impuesta y, por otro, que contribuyeran con la emancipación de los pueblos aún colonizados.

Con el ánimo, entonces, de buscar nuevas explicaciones a la realidad e intervenirla para su transformación; en el seno de la Educación Popular se gesta la investigación temática, la alfabetización para adultos desde la palabra generadora, es decir, desde el universo vocabular de los participantes, y la crítica reflexiva con objetivos emancipadores. Casi simultáneamente, con base en la necesidad de vincular a todos los actores, de manera horizontal, deshaciendo estructuras ortodoxas verticales (experto-inexperto/sujeto-objeto) se plantea un enfoque investigativo que privilegia “la plena participación de las personas de los sectores populares en el análisis de su propia realidad” (Jara, 2018, p. 122): la Investigación Acción Participativa, “una opción epistemológica, teórica, ética, política y metodológica” (Jara, 2018, p. 122). Aunado a esto, por la finalidad emancipatoria del ejercicio de registro y documentación de procesos sociopolíticos, la naturaleza de la sistematización está ligada a la ejecución y evaluación de proyectos.

La investigación sociopolítica en el contexto de la conformación de un nuevo marco de referencia que diera cabida al diálogo de saberes, a la participación de todos los actores involucrados, a la reflexión conjunta e interdisciplinaria, a la acción para el cambio, a la comprensión de la realidad próxima con base en los significados propios, alejados de la mirada externa de los “expertos” y a la construcción conjunta de conocimientos y métodos de abordaje, indiscutiblemente, conlleva la toma de decisiones de cara a la emancipación. De allí que la sistematización de experiencias también sea utilizada como simple medio de registro para

documentar procesos y como estrategia de evaluación de los mismos. Estos fines (sistematización, investigación, evaluación), no obstante, pueden darse dentro del mismo ejercicio, paralela o simultáneamente. Por lo tanto, Jara (2018) más que defender el modelo desde la perspectiva investigativa, sin desconocer la importancia de este enfoque, invita a reconocerlo integralmente en sus potencialidades de convergencia y complementariedad.

[...] más que preocuparnos por lo que diferencia en general entre la investigación, la evaluación y la sistematización, lo que nos debe interesar más es cómo crear, en la práctica concreta de nuestros proyectos y procesos, las condiciones para un encuentro fecundo y complementario entre estos tres ejercicios de producción de conocimiento, convirtiéndolos así en hechos educativos y en factores de aprendizaje crítico con los cuales fortalecer nuestras capacidades de proyección estratégica y mejoramiento de las prácticas.

(Jara, 2018, p. 130)

Teniendo en cuenta la naturaleza complementaria de la sistematización de experiencias, su elección responde, fundamentalmente, a que el objeto de análisis que acá se presenta abre la posibilidad de validación de escenarios alternativos de formación-educación a través de los cuales es viable comprender realidades con base en las significaciones de los sujetos vinculados a la experiencia. Si bien, el interés principal es contrastar los hallazgos, testimonios e información acopiada con los postulados analizados en el marco teórico de este documento; este estudio también pretende registrar el proceso y proponer unos resultados en términos de los logros de una experiencia educativa-formativa en las artes del cuerpo para la reconfiguración de sentidos de sujetos víctimas. Por lo tanto, se ciñe de manera más completa al interés investigativo. Además, los sujetos participantes cobran roles de importancia a la hora de

reflexionar sobre sus propias vivencias, a partir de las cuales se intenta comprender el arte como camino de resignificación del cuerpo, la violencia y el activismo político.

La sistematización como tal, según Jara (2018), ofrece un protocolo de registro organizado cuyo fin es dar cuenta de las fases del proceso de manera detallada con base en los intereses del análisis. Como método de evaluación, posibilita el estudio de los factores que confluyen en la experiencia: los actores, las relaciones, las acciones, el contexto, el origen y desarrollo y la reflexión acerca de los resultados contrastados con los objetivos que la generaron.

Finalmente, como método de investigación, la sistematización de experiencias hace hincapié en su utilidad para la transformación de la realidad. De allí que Jara (2018) sugiera que “sería coherente que las experiencias de educación, organización y participación popular las asumieran como el enfoque con el cual adelantar procesos de investigación” (p. 124), experiencias en las que se enmarca el objeto de esta investigación. Este modelo, afín con la IAP y la investigación temática, las enriquece desde su objeto más limitado de conocimiento -la experiencia particular- poniendo especial atención en “la recuperación histórica del proceso por parte de quienes han sido sus sujetos” (p. 125).

En este sentido, siguiendo a Jara (2009) (2018), la sistematización de experiencias es útil en el nivel procedimental de esta investigación toda vez que permite una mayor comprensión de la experiencia estudiada con fines de mejora o perfección; da la posibilidad de compartir con otras prácticas la enseñanza que surge de la propia experiencia; aporta a la reflexión teórica y contribuye en la construcción de conocimiento; facilita la socialización de los procesos y resultados de intervención, permitiendo la comparación o el contraste de estos con otras

experiencias; otorga un rol protagónico a todos los actores a partir del diálogo de saberes que privilegia la aceptación de diferentes formas de ver la realidad; genera conocimientos con base en la reflexión que derivan en la comprensión conceptual de los fenómenos y procesos que se vinculan a la intervención profesional; los resultados pueden ser comparables y acumulables, constituyendo un buen recurso para la producción teórica.

La sistematización de experiencias en ejecución

Jara (2018) propone la aplicación de la sistematización de experiencias en cinco momentos: Partida, Preguntas iniciales, Recuperación del proceso vivido, Reflexión y Llegada. En adelante se desarrolla la propuesta de práctica en cada fase, cuyos resultados se exponen en el capítulo final de este documento.

En cuanto a la partida

Dado que se debe partir de la propia práctica, lo que significa que haya un vínculo con la experiencia a sistematizar; en el ejercicio procedimental que nos convoca, el investigador, partiendo de sus intereses indagatorios, genera acercamiento y vínculo con la Escuela Taller Mujeres en Escena por la Paz. Jara (2018) afirma que no es posible sistematizar algo no vivido, por lo que se procura vivir el proceso de acompañamiento al trabajo realizado por el colectivo, tanto observándolo como haciendo parte de los ejercicios cotidianos de discusión y práctica en los escenarios de desarrollo del mismo y relacionándose directamente con los actores, cumpliendo así con la premisa de Jara (2018) de que solo puede sistematizar quien ha participado en la experiencia y que la sistematización es real y efectiva cuando se lleva a cabo movilizándolo a los propios actores.

Entendiendo que la sistematización es un proceso en el que se ejecutan diversas acciones intencionadas a fin de generar insumos de reflexión, discusión, evaluación y/o interpretación, entre otras, de la experiencia observada; aparte del objetivo principal del estudio, se determinan los objetivos propios de los ejercicios de acercamiento, observación, diálogo y análisis, definiendo para qué se quiere sistematizar, estableciendo la forma y los medios para hacer registros y reflexionar, y proponiendo la manera en que se documentarán las conclusiones de cada técnica ejecutada, asegurando el registro de todas las acciones llevadas a cabo en el proceso.

En cuanto a las preguntas iniciales

De acuerdo con García y Godoy (2011), Jara (1994) plantea que se deben realizar tres preguntas como guía para la sistematización: ¿para qué sistematizar?, ¿qué experiencia sistematizar? y ¿en qué aspectos centrales de la experiencia enfocarse? La primera nos permite definir el objetivo que, para el caso, es registrar el acercamiento a una experiencia que, como la Corporación Colombiana de teatro, contiene una naturaleza formativa de EP que se sirve del arte como vehículo de tramitación de violencias, a fin de acopiarla como objeto de análisis en función de la comprensión de este tipo de experiencias educativo – formativas de las artes del cuerpo.

La segunda nos permite delimitar el objeto de sistematización para cuyos efectos, precisamente, centra nuestra atención, específicamente, en términos del trabajo realizado en el proyecto de la Escuela Taller Mujeres en Escena por la Paz, toda vez que sus protagonistas manifiestan la condición de víctimas y realizan, a través del teatro como práctica artística, acciones de elaboración y reelaboración subjetiva de sus historias de vida.

La tercera también orienta la delimitación, pero ya no en términos del objeto sino en función del enfoque y las búsquedas puntuales, que acá se ubican hacia la recuperación de las voces de los actores de la experiencia en función de la significación que le dan al teatro y a su vínculo con el proyecto objeto de sistematización.

En cuanto a la recuperación del proceso vivido

En este momento lo que se busca es reconstruir la historia cronológicamente, intentando integrar los hechos principales durante la experiencia de acercamiento. La base documental de esta etapa del proceso son los registros a partir del trabajo de acopio de información, donde no solo se da cuenta de la descripción de los acontecimientos, sino que se conversa con las voces de los actores, evidenciando su propia interpretación de la experiencia. Para ello, se diseñan instrumentos de recolección de datos, hechos, reflexiones y discusiones, después de cuyo diligenciamiento se organiza la información para la narración de la historia.

En cuanto a la reflexión de fondo

Este es el momento de análisis, síntesis e interpretación crítica del proceso. Una vez organizada la información y consignadas las reflexiones sobre el ejercicio de acercamiento, observación, recolección y conversación con los actores del proceso; se busca poner a discutir los hechos con las múltiples interpretaciones que de ellos surgieron durante el tiempo de acompañamiento a la experiencia. De esta etapa surgen elementos de diálogo y reconceptualización fundamentales de cara a la formulación de las conclusiones y la revisión crítica del proceso.

En cuanto a la llegada

El quinto y último momento corresponde a la formulación de conclusiones. Estas conclusiones responden fundamentalmente al análisis del proceso con base en los ejes de sistematización que se ofrecen durante las primeras fases. Además, dan cuenta de los objetivos iniciales en función de la evaluación o alcance de los mismos; así como de formulaciones conceptuales construidas con base en los diálogos acopiados, la observación y las diversas interpretaciones del proceso, tanto por parte de los actores, como con base en los referentes teóricos propuestos. El fin último de este momento es integrar todos estos elementos en un material capaz de comunicar los aprendizajes.

Técnicas e instrumentos

Para la aplicación del método de sistematización se sigue la propuesta procedimental de Jara (2018), haciendo uso de técnicas utilizadas en investigación cualitativa para la búsqueda y registro de información relevante. Teniendo en cuenta el papel que cumplen los actores en el proceso, se privilegian sus testimonios, acopiados a través de las técnicas de entrevista semiestructuradas y diálogos informales. Además, para documentar la investigación, se crea un protocolo de observación y observación participante para lo cual resulta útil la construcción de un instrumento de diario de campo. Durante la aplicación de estas técnicas se indaga sobre la historia de vida de los participantes, para lo que se formulan preguntas intencionadas que complementan los diálogos y entrevistas.

Para el primer momento se contextualiza el proceso y se da cuenta de los intereses personales, profesionales y académicos de la investigación. Para el segundo momento se formulan las siguientes preguntas que guían el ejercicio indagatorio: ¿Qué función desempeña

el arte en el marco de estas experiencias educativas-formativas?, ¿Qué relaciones encontramos entre arte, experiencia y saber en la EMEP?, ¿Qué procesos de formación se constituyen en estas experiencias desde las artes del cuerpo?, ¿Cómo el cuerpo desde la práctica artística se configura como instrumento de trasmisión y transformación en el marco de estas experiencias?, ¿Cómo algunas de estas experiencias constituyen procesos de formación desde las artes del cuerpo?, ¿Qué acciones y relaciones se gestan en términos de activismo político?

En un tercer momento se realiza el proceso de aplicación de instrumentos: Observación participante (ver anexo 1) diálogo informal, entrevistas (ver anexo 2) e instrumento de registro de reflexiones (ver anexo 3). En el cuarto momento se organiza la información y se describe el proceso, reflexionando sobre los hallazgos a la luz de los referentes teóricos desarrollados. Además, se elaboran los conceptos de memoria, resistencia, subjetividad, territorio y comunidad a partir del trabajo de observación, diálogo y sistematización. En un quinto momento se construye el documento de sistematización (ver Capítulo de resultados) y se presentan las reflexiones de cierre.

Cuerpos, voces e historias: una narración de la experiencia

Esa práctica del observador evidencia una práctica espacio-temporal, un proceso desplegado en esta relación que se constituye a través de un montaje de acontecimientos, experiencias y perspectivas, que se forma como campo de observación, territorio de acontecimientos y provisionalidad. La formación de ese personaje tiene que ver con una especie de eventos constituyentes, de eventos de captura que se refieren a las imágenes que se forman no sólo en su presencia sino con su presencia, que sólo se hacen posibilidad en la captura de esta presencia, que se componen también de ella.

(Farina, 2005, p. 310)

Una contextualización necesaria...

Inicialmente, la investigación estaba pensada desde dos emprendimientos artísticos en particular: “El Teatro Efímero” de la Corporación Rayuela y El Colectivo Artístico de Mujeres “Huitaca”. Una vez decidido esto, se inició el proceso de acopio de información en relación con estas dos experiencias de cara al planteamiento de la tesis: algunas propuestas educativo – formativas que usan las artes del cuerpo en escenarios marcados por violencias, a través de perspectivas pedagógicas no oficiales pueden comprenderse como vehículos tramitadores de vivencias particulares y como ejes a partir de los cuales se puede transformar o reconfigurar la subjetividad y la realidad. Tanto el Teatro Efímero como el Colectivo Huitaca eran sensibles de este análisis.

En el desarrollo de este ejercicio preliminar, se encontraron algunos registros periodísticos, académicos o informativos que las mencionaban y/o las estudiaban, de modo que se fue “navegando” en un primer encuentro por algunas fuentes de información, como prensa escrita y audiovisual, un libro biográfico (Teatro Efímero), artículos, investigaciones académicas, blogs,

documentales y redes sociales, entre otros medios. Más adelante, en el año 2019 (entre los meses de julio y septiembre) y en el año 2020 (a finales del mes de agosto) se hizo contacto con los principales representantes y fundadores de estas dos experiencias; en el caso del Teatro Efímero con el artista y docente universitario Iván Torres, y en el caso del Colectivo Huitaca con su fundadora, la artista Sol Suleidy Gaitán.

Este proceso inicial también se nutrió luego con los relatos de los fundadores de ambos grupos, en cuya base emergieron nuevos panoramas que, por un lado, cerraron la posibilidad de profundizar en el estudio de estas experiencias y, por otro, abrieron paso a la búsqueda de otra que, en términos de vigencia en el tiempo, permitiera el acercamiento e indagación de su trabajo en “caliente”.

Al estudiar la primera información acopiada y al entrevistar a los fundadores de Efímero y Huitaca, se encontró que, en el primer caso, no registraba actividad artística en los últimos nueve años; aparentemente, el formato de “resistencia no violenta” que trabajaba Iván Torres en el pasado, que se replicó en varias regiones del país, bajo otras ecologías de violencia política, y que le reportó varios éxitos como emprendimiento artístico y cultural, no permanece en la actualidad. De similar forma ocurre con el Colectivo Huitaca, cuyo liderazgo ya no permanece en cabeza de su fundadora sino bajo un hijo de esta, quien en una entrevista realizada en 2019 manifiesta que la agrupación ya no centra su trabajo en el enfoque de género, sino que en la actualidad se enfoca exclusivamente en el montaje artístico

Según narró Torres en una de las últimas conversaciones que se lograron con él, a través de los años las personas activas en el colectivo y él mismo como fundador, decidieron priorizar otros procesos personales y profesionales. Para el año 2011, después de varias pausas

consecutivas, se llegó a una “quietud” de toda la actividad artística bajo el formato de Teatro Efímero, que para el año 2011, pese a un contexto nacional en constante ebullición social lo cual era insumo de su trabajo de “resistencia no violenta”, le condujo a enfocar su energía en otros proyectos académicos y artísticos.

Por el lado de Huitaca, una vez revisados algunos artículos y un par de tesis de posgrado, además del blog de una investigadora, rico en información acerca de los últimos años de operación del colectivo, cuyo enfoque de denuncia, resistencia y género ofrecía una posibilidad de estudio afín con la presente investigación; desafortunadamente, al rastrear los datos cronológicamente, se encuentra que del año 2012 en adelante la experiencia se pierde en el tiempo. Sus fundadoras y participantes tomaron rumbos distintos y, en cierta manera, el grupo se desintegra o entra en un lapso de quietud.

Dado que el Colectivo Huitaca era una de las experiencias centrales de este estudio, se incrementa el interés en conocer su recorrido y estado para comprender su proceso. Por ello, en el año 2019 se reinicia la búsqueda de información más reciente al respecto. El camino inicial fueron las redes sociales y distintos sitios en la web, a través de los cuales se logró ubicar un grupo activo en Facebook que se identifica como “Colectivo Huitaca”. Se hizo el contacto correspondiente y se logró hablar vía chat con Miller (Zagato), uno de los hijos de Sol Suleidy Gaitán. Grosso modo, Zagato cuenta que el colectivo estuvo en pausa por un tiempo y fue reactivado solo hace un par de años. Además, manifiesta que él ahora es el director.

Posterior a esta conversación inicial; se logró una reunión con el nuevo líder del colectivo, realizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango, donde aclara cómo se dieron las transformaciones en términos del liderazgo del grupo. En este encuentro se socializó el objeto de la presente

investigación y se explicó el interés académico por Huitaca, frente a lo que Zagato enfatizó en la nueva dirección del colectivo. A través suyo, más adelante, se logra hacer contacto con Sol Suleidy Gaitán, su madre y fundadora. En algunas conversaciones con ella, confirma que este nuevo “Huitaca” se disocia a nivel organizativo de los movimientos de defensa de los derechos de las mujeres y de la movilización en clave de resistencia, centrándose en el montaje artístico, ya no desde la militancia y la movilización como en sus comienzos, a pesar de que mantiene el formato con mujeres como protagonistas también de esta nueva etapa.

Con base en lo descrito anteriormente, se concluye que las experiencias seleccionadas presentan un condicionamiento de vigencia en el tiempo. Ninguna de las dos permanece activa en el presente en términos de su ejercicio de exigibilidad de derechos, denuncia y resistencia. Si bien reportaron en el pasado un ejercicio amplio y constante como artistas y activistas, los líderes de estos colectivos entraron en un momento de pausa o quietud. No se puede decir que desaparecieron totalmente, pero es claro que fueron deteniendo su ejercicio gradualmente.

Este viraje del objeto de estudio implicó pensar en una experiencia que reuniera las mismas o similares características de los dos colectivos citados y que, a su vez, fuera activa en su ejercicio artístico en el presente. Dados los objetivos investigativos y procedimentales que se presentan en este documento, se hizo necesario iniciar una nueva búsqueda para lograr desarrollar este trabajo. También, a través de la web, se ubica y reconoce el ejercicio y trayectoria de “La Escuela de Mujeres en Escena por la Paz”, que se desarrolla desde La Corporación Colombiana de Teatro, que lleva casi tres décadas activa y reúne las características suficientes en función de la investigación propuesta.

Cuerpos y escenarios: el acercamiento...

*Sólo hay una casa
Pequeña, primigenia
Y queda en una esquina [...]
Allí dentro, reposan todavía
algunos gestos que recorro minuciosamente.*
(Patricia Ariza, 2007)

El comienzo del presente relato debe iniciarse haciendo alusión al espacio, ubicación territorial y la infraestructura donde se desarrolla la experiencia educativo-formativa de la EMEP. Es necesario porque desde el primer encuentro estas particularidades de habitabilidad generan reflexiones profundas que tienen que ver con la incursión en espacios (lo público y lo privado) por parte de las mujeres participantes. La EMEP implica varios lugares. En primera instancia, el centro de Bogotá, exactamente el barrio La Candelaria, donde está ubicada la sede de la Corporación Colombiana de Teatro, en cuyo marco institucional permanece vigente el trabajo del Teatro la Candelaria, donde se origina el proyecto de la Escuela Teatro de Mujeres en escena por la Paz (EMEP).

Su ubicación merece especial atención por la significación histórica de esta zona, tanto para la capital, como para el teatro en el país. El primer encuentro se realiza una vez se da el acuerdo previo ya narrado. Se determina que hay apertura para la observación y el diálogo que esta investigación exige, en el marco de los ensayos semanales que hacen en la sala Seki Sano del teatro. La Corporación Colombiana de Teatro es una entidad subsidiada por el Distrito, cuyos recursos permiten su sostenimiento y permanencia. Organizativamente, desde la gestión misma del colectivo, también se logran recursos para que la EMEP aún exista. En lo sucesivo, como se

narra a continuación, la participación del investigador se hace activa y permanente, con buena recepción por parte de las mujeres del teatro, que asumen con tranquilidad cotidiana la presencia del único hombre en los ensayos, que observa, se inquieta e intenta anotar reflexiones en su diario, poniendo en orden ideas que contemplan las categorías de estudio.

Esta ubicación en el centro de Bogotá implica una particularidad. Desde cualquier punto de la ciudad, durante el recorrido hacia el barrio La Candelaria se puede ver el choque urbano de un ordenamiento territorial que da cuenta de la mixtura de infraestructuras y estilos que combinan lo moderno con lo clásico; su organización da cuenta de un modelo de planificación cuyos criterios contemplan marcados contrastes sociales. En ese sentido, el centro histórico de Bogotá refleja varios aspectos de la sociedad colombiana desde varias lecturas; la más evidente es un tipo de marginalidad que se evidencia a través de un comercio informal, no organizado, en el que se puede ubicar un grueso de población que subsiste bajo esa dinámica. De entrada, eso ya le da a la ciudad cierta significación de urbe que, en criterio de Wacquant (2007), se puede relacionar con su concepto de “gueto”, pues evoca una dinámica de segregación y clasificación social, en la que algunos sectores urbanos concentran aspectos que la sociedad prefiere dejar de ver, pasar de soslayo porque denotan el abandono del Estado a través de los rostros de la pobreza, la indigencia y de dinámicas de territorio que connotan el deterioro de lo humano y lo social en el contexto de una cultura colombiana resignificada a través del desplazamiento, la informalidad, la pobreza y la violencia política, entre otras características.

Entonces, bajo esas dinámicas, apreciar el panorama urbano del centro de Bogotá genera, de entrada, una sensación de desigualdad social, que se mezcla con diversas maneras de apropiar el territorio desde lo individual y lo colectivo en cuyas funcionalidades el cuerpo se

muestra particularizado también por el entorno, cuerpos grises, cuerpos coloridos, cuerpos influencia y cuerpos que se juzgan desde diversas estéticas que se corresponden con diferentes maneras de comprender, asir, convivir y/o defenderse del territorio. Esos contrastes se encuentran también con el entorno colonial en el que se desarrolla la experiencia e invitan a la reflexión en torno a un tipo de modernidad marginada, a un subdesarrollo que, al mismo tiempo, resalta y rechaza un pasado colonial.

Además, evoca un poco la falta de independencia que sufre la sociedad colombiana que, a pesar de que históricamente se muestra liberada de la colonización, vive otro tipo de colonizaciones o postcolonizaciones que cobran vigencia dentro de la dinámica social y el territorio. Ponen de manifiesto los usos y dinámicas del poder dentro del recorrido, evidenciando la desigualdad social presente en todas las formas y estéticas de habitabilidad, que desde una perspectiva histórica insinúan la permanencia de una colonialidad que habita en las mentes desde lo epistémico, lo cultural y lo sensitivo. Esto, la llegada al barrio La Candelaria, atravesando sus entramados hasta alcanzar la CCT, que se encuentra ubicada en un edificio colonial sin mayores modificaciones en su interior, a excepción de la Sala Seki Sano; por supuesto, influyó la percepción del entorno en función de la observación realizada dentro de la investigación.

La sensación que transmite el lugar (CCT) es transgeneracional, casi como si pudiera verse a través del tiempo. Al entrar, se encuentra una especie de cafetín, un espacio amplio, en parte descubierto, que aparentemente se ha adecuando para que la gente pueda esperar la hora de la obra de teatro, acompañando dicha espera con bebidas aromáticas o café. El mobiliario resulta artesanal y bizarro en su diseño. Las paredes están decoradas con muestras artísticas y

publicidad e infografías alusivas a Patricia Ariza y los demás fundadores del Teatro la Candelaria, cabe resaltar que el espacio cuenta con bastante evidencia visual, tanto fotográfica como documental, sobre el Festival de Mujeres en escena por la paz, teniendo en cuenta que fue el escenario de preámbulo, antes de que existiera la escuela taller. Las imágenes y textos que reposan en las paredes se convierten en testimonio histórico de los últimos 30 años de la Corporación Colombiana de Teatro, honrando a sus principales actores y a quienes se constituyeron como agentes activos de las manifestaciones culturales en Colombia.

Transcurren las 9:00 de la mañana. En el cafetín de la CCT una veintena de mujeres esperan en las instalaciones, sentadas en las ocho mesas del lugar; se ven conversar alegre y calurosamente. Impresiona en este primer encuentro el amplio rango de edades de las asistentes; mujeres entre los 15 años y los 75 años de edad, aproximadamente. Al investigador le entusiasma su aspecto tan diverso, algunas muy niñas, otras jóvenes, mujeres adultas, y adultas mayores. Aun cuando sabían de su visita, las participantes se muestran con grandes expectativas, pero no evita ello que el invitado reciba una cálida y cordial bienvenida.

A decir verdad, el investigador se sintió un poco temeroso y avergonzado, pero consciente de que este primer acercamiento debería generar empatía y trazar caminos de comunicación asertiva, se repuso, e intentó ser abierto y actuar con la misma calidez con la que se le había recibido. Las asistentes le abrieron un espacio entre las mesas y él se ubicó en el sector donde se encontraban las mujeres de mayor edad. Alrededor se situaron las demás participantes. Es evidente que las mujeres más adultas adoptaban comportamientos de mayor liderazgo; por su parte, algunas de las más jóvenes continuaron en sus dinámicas, conversando jovialmente.

La primera en intervenir fue una de las mujeres con quien mayor contacto se tuvo durante el proceso de la investigación y quien cumple tanto rol de actriz como de cantante. Antes de iniciar el ensayo, una de las mujeres de mayor edad (75 años) intervino de manera vehemente y en su relato dejó ver la relevancia que para ella tiene la participación de este espacio colectivo, que desde su interactuar con las otras mujeres ha reconocido cuáles son sus derechos como mujer adulta, señala: “Es religiosa mi cita cada sábado y la espero durante toda la semana”. La mujer narró cómo intenta asistir sin falta a los ensayos, pero afirmó que, en ocasiones, algunos quebrantos de salud la obligan a ausentarse por largos periodos. Fue una de las participantes más dispuestas a contar su historia, por ello, escucharla atentamente era fundamental.

Siguiendo el ejemplo de la mujer mayor, otras se aventuraron a contar historias, lo que hizo la visita amena y enriquecedora. Entre los testimonios se resalta el de la persona que se mencionó inicialmente y cuyo testimonio es trascendente para la investigación, dicha mujer nació en Bogotá, pero muy joven se trasladó al Quindío, donde vivió gran parte de su vida. Hechos de violencia que arrebataron la vida a su esposo la obligaron a retornar a Bogotá, ya mayor y con el desconsuelo y la nostalgia que genera el desplazamiento.

La siguiente en contar parte de su historia fue una joven de 16 años, tanto ella como su madre hacen parte del colectivo. Señaló tímidamente que su padre había desaparecido y que dichos hechos estaban vinculados con “agentes del Estado”. Aunque su intervención no fue muy prolongada, dejó ver que se encontraba allí por un gusto apasionado y creciente por el teatro, pero que a la vez la desaparición de su padre le generaba empatía por las víctimas y la necesidad de incidir en procesos políticos por el cambio de la sociedad. En ensayos posteriores se logró

conocer que la joven recibe formación política y que ello la ha ayudado en la reconciliación con el entorno, así como en procesos identitarios.

Durante los primeros encuentros se sostuvieron más conversaciones fugaces, pequeños testimonios, pero se han resaltado estos tres porque dan cuenta de un punto común en el discurso: la violencia; y también de cómo las circunstancias particulares de la historia de vida atraviesan el cuerpo de una manera distinta en cada una de las mujeres. Otro evento significativo es el encuentro con la formadora, una mujer que desde el primer contacto fue familiar y cálida. Ella, una mujer que ha estado en la televisión colombiana y el teatro por varias décadas es la encargada de la formación del grupo, su apoyo en términos de la presente investigación es invaluable para permitir el acompañamiento a los diferentes ensayos y, por ende, la dinámica de observación. En los ensayos, la llegada de la formadora marca el inicio de las actividades

Por los pasillos que conducen a la sala Seki Sano se encuentran los testimonios de una historia cultural anquilosada, panorama que cambia diametralmente al ingresar a la sala Seki Sano. Este espacio, en contraposición a todo el teatro, presenta una estructura de rasgos modernos, con una gran iluminación y equipamiento de sonido de gran magnitud; es un multiescenario, rodeado por silletería en perfecto estado, cómoda y de reciente instalación. Desde dichas instalaciones se realizó la observación de las dinámicas de ensayo y fue donde se conoció a una mujer, de aproximadamente 30 años, que tiene a su cargo la orientación del proceso de creación y montaje de la escuela taller. Dadas las múltiples ocupaciones de esta formadora, no fue posible adelantar conversaciones durante los ensayos, sin embargo, se

realizó contacto con ella de manera telefónica. Cabe anotar que, al igual que las otras mujeres, esta siempre manifestó disposición al diálogo.

Durante el primer encuentro la formadora hace una introducción frente a los objetivos de la visita del investigador y solicita el respectivo permiso a las asistentes, quienes aceptan de forma entusiasta, lo que genera un ambiente de tranquilidad y afianza la posibilidad de observar, conocer testimonios y, en general, de desarrollar las acciones que se requieren para adelantar el ejercicio investigativo durante el resto de los ensayos, eso sí, cuidando todo el tiempo no afectar sus dinámicas de trabajo. Los ensayos inician con actividades de aprestamiento físico, para lo que las asistentes se dividen en grupos de 4 o 5 mujeres que, tomadas de las manos, en círculo, llevan a cabo ejercicios de distensión muscular. Los grupos son conformados por mujeres de edades similares, a las mayores se les indican ejercicios de menor exigencia.

Por su parte, a las mujeres jóvenes se les proponen ejercicios más rigurosos y de mayor exigencia física y es evidente su agilidad para realizarlos. Así, es posible concluir que la exigibilidad en los ensayos está mediada por las características físicas y la edad de las participantes. En este contexto, se podría afirmar que el cuerpo es el elemento vertebral mediante el cual la escuela taller desarrolla su ejercicio artístico. El investigador percibe que se encuentra ante un grupo de mujeres que no tienen formación escénica ni el acondicionamiento físico y la formación en teatro; encuentra que son mujeres que desde su cuerpo hacen una adaptación hacia esa disciplina.

Una de las apreciaciones iniciales del investigador es lo elemental del cuerpo en la experiencia de la escuela taller. Al ver la escena de los distintos cuerpos, en sus distintas edades,

en sus distintas condiciones físicas y sus diferentes alcances en materia de acondicionamiento, da una sensación de que esta experiencia es algo orgánico de lo que van a hacer parte otros lenguajes que complementan el aprestamiento. Impresiona ver cómo la mujer de 75 años y otras congéneres, a través del calentamiento físico, empiezan a tener más alcances en sus movimientos, se sueltan. Todas ellas son gobernadas por un entusiasmo particular y por cierta ritualidad con la que asumen el abordaje de su práctica artística. Entonces, en esta medida, se encuentra un elemento ritual desde el cuerpo, desde una observación del aprestamiento físico.

Además, se empieza a ver cómo entre ellas entretrejen vínculos de subjetividades. Lo que empieza a cohesionarse en el ensayo es un cuerpo de mujeres que habla como colectivo y que reelaboran obras, con base en manifestaciones teatrales anteriores, generando nuevos tipos de montaje escénico, así como los performances que desarrollan en espacios públicos. Guiadas por personas con toda la experticia (las formadoras), invierten subjetividades particulares, historias y anatomías propias en la creación y re-creación de la puesta en escena.

Una vez se ha llevado a cabo el aprestamiento físico, se sientan todas las mujeres en un círculo y entablan discusiones de la realidad nacional, entre ellos, uno de los temas centrales es el asesinato de líderes y lideresas sociales. La formadora, incluso, hace referencia a las últimas cifras y las asistentes concluyen que el actual gobierno no muestra empatía frente al proceso de paz. Desde lo que se puede percibir, la formadora muestra un matiz marcado de inconformidad hacia la manera en la que el actual gobierno asume la implementación de los acuerdos. Estas charlas están en vínculo con la reelaboración que el grupo hace de una obra ya montada: Lideresas. Aludían a esta representación porque desde su elaboración, bajo la dirección de Patricia Ariza, el grupo de mujeres deseaba extraer un acto para volverlo un performance que

terminara como instalación en las calles, a través del cual pudieran denunciar el fenómeno del asesinato sistemático de líderes y lideresas sociales en Colombia.

Todo lo que pasaba en los ensayos, principalmente este tipo de discusiones remitía al investigador a esos postulados de la Educación Popular en los que la asociatividad y la cohesión social con proyección a beneficios colectivos se enmarcan en procesos de formación política. La formadora genera un preámbulo reafirmando que lo que se va a ensayar está enmarcado en la acción política. Más allá del teatro y del arte, permanentemente ratifica el activismo político, que cobra importancia para ellas porque mediante este se articula la gestión y la actividad de la escuela taller.

Una vez finalizada la discusión, las mujeres van a tomar sus lugares de acuerdo con las planimetrías previamente establecidas. Uno de los performances presenciados estaba liderado por un grupo de cinco mujeres, quienes desarrollaban acciones simbólicas específicas y con sentido apalancado en la temática de las lideresas, cuya premisa era la denuncia de los asesinatos. Las demás mujeres hacían una serie de movimientos y acciones que, al unísono con las primeras, denotaban la interpretación de creaciones simultáneas. Unas ejecutaban movimientos rítmicos, elevando carteles de manera uniforme, y otras ubicadas en el centro desarrollaban un tipo de diálogo corporal más específico, en clave de denuncia y manifestación de dolor. Además, se propiciaban diálogos a manera de arengas, enunciando los nombres de algunas de las víctimas. Había un lenguaje corporal evidente que gobernaba, pero también había un metalenguaje en esas líneas expresadas verbalmente, todo con una disposición simbólica, todo con los matices artísticos que significaban los movimientos y los cuerpos.

En un segundo momento, cuando la confianza ya había aflorado entre las mujeres y el investigador, surgen nuevos encuentros. Todos se desarrollan de maneras similares, con la espera en el café mientras las formadoras abren el espacio de la sala Seki Sano, para cuyo acceso se debe atravesar un pasillo de aproximadamente tres metros. Ya adentro, durante todos los ensayos el invitado ocupa la misma silla pues, de acuerdo con las observaciones iniciales, se encuentra que allí su presencia es menos notoria, lo que facilita la libre expresión de las mujeres participantes en el escenario y evita distracciones o incomodidad. Es importante reconocer que esta actividad contempla, junto con su carácter artístico, cierta intimidad, dados los contenidos simbólicos ligados a las historias de vida y a las actividades de denuncia o ejercicio político de las actrices. A pesar de la empatía de la totalidad de las mujeres, varias de ellas mostraban resistencia ante la posibilidad de descubrir sus vidas frente a un desconocido; razón por la cual, además, no se generaron los mismos canales comunicativos con todas, solo con aquellas que manifestaron su interés en socializar historias, anécdotas y/o experiencias.

En el segundo ensayo se ve un especial trabajo de iluminación en el escenario. Esto se debió al ejercicio, nuevo para el investigador, que la formadora propuso en esta ocasión a las mujeres. La maestra orienta una actividad de vinculación del cuerpo con el espacio. Si bien todos los ejercicios de calentamiento contemplan una relación de corporalidad, en este momento, la actividad se centra en el espacio como protagonista. Esto evoca el trabajo de Alonso (2014), quien, con base en Ponty, señala la relación del cuerpo con el espacio, proponiendo el primero como una extensión del segundo y acercando su significado hacia la noción de dispositivo, mediante el cual se puede conocer el mundo que hay en torno suyo.

Las mujeres comenzaron realizando ejercicios con los que se movilizaban en el espacio, haciendo movimientos corporales que no respondían a un orden físico sino, más bien, artístico, a través del cual reconocían su cuerpo dentro y hacia el espacio. Igual que en el primer ensayo, era evidente que cada participante se movía de acuerdo con sus capacidades físicas, sin forzar el cuerpo para ampliar alcances. Las mujeres mayores generaban movimientos más pausados en comparación con la energía que imprimían las mujeres más jóvenes a sus cuerpos. La formadora encargada del aspecto artístico empezó a evocar el lenguaje y movimiento corporal desde el sentimiento de dolor, dado el contexto que propuso. Las mujeres respondieron generando movimientos con los que intentaban proyectar visualmente esa sensación. Este ejercicio generó una atmósfera que daba cuenta de sufrimiento, tanto corporal como psicológico. La segunda formadora jugaba con las luces, intensificando el ambiente de dolor presente en el escenario.

Las dieciocho mujeres participantes, incluyendo las dos formadoras, fueron acompañadas después por una reconocida activista política que se destaca en la gestión de los derechos humanos y de género dentro del ámbito del teatro y dentro de los movimientos de mujeres en Colombia. Su presencia en este ensayo le dio un poco más de carácter a la puesta en escena y al trabajo de construcción artística y de acción política que tienen como organización de mujeres. A través de su participación, se evidencia también una extensión del trabajo de Patricia Ariza con quien comparte afinidades políticas y metodologías de trabajo. Este ensayo, ya con la intervención de la activista, se centró en una discusión sobre la formación política y la exigibilidad de derechos de cara al fenómeno de desaparición forzada. Organizativamente, se pudo ver cómo se lleva a cabo el montaje, enmarcado en un sentido de Educación Popular.

Hay un diálogo horizontal en el que la palabra y saberes de todas cobran la misma validez. Cada una de ellas genera una tensión con base en su criterio, comparte sus ideas, permeadas por su experiencia de vida. Hay manifestaciones individuales de razonamientos totalmente subjetivados, pero en el discurso de cada una también se nota un cierto matiz de formación política. Dan cuenta de un posicionamiento histórico y político de sus discursos, mediante los cuales expresan su opinión frente a la temática de víctimas de desaparición forzada; también de cara a la lucha identitaria de su organización, es decir, con base en la figura femenina. Esto da cuenta de dinámicas de la educación popular en varios términos. Por ejemplo, en un sentido identitario de todas como colectivo. Hay un tipo de cohesión que las hace partícipes de un movimiento, con el que se identifican más que con el grupo de teatro, lo que se percibe en las diferentes posiciones y discursos que se pusieron en tensión en el debate.

La Escuela De Mujeres En Escena Por La Paz es un espacio que yo definiría como un espacio de gran diversidad donde confluyen mujeres de diversas edades, de diversas clases sociales de diverso grado de educación, pero el elemento común es el deseo profundo de todas ellas de hablar de su condición como mujer y, de alguna manera, del compromiso que como seres humanos tenemos en esta sociedad, por eso la temática en la cual se centra mucho en la escuela es una mirada de género donde se habla de las reflexiones de lo que somos y de lo que queremos también ser y de manera cómo la manera como podamos contribuir a un mundo mejor.¹²

En el debate de este ensayo, que no superó la media hora, pero en el cual se pusieron en juego varios elementos, como el intercambio de opiniones encaminadas hacia un objetivo colectivo; todos los aportes fueron muy asertivos y empáticos y todos tenidos en cuenta con mucho peso y seriedad. En este sentido, se evidencia un proceso formativo que está atravesado

¹² Ver anexo 7

por lo político e imbuido en un lenguaje artístico. Este tipo de lenguaje comporta el reconocimiento de su potencialidad instrumental, transformadora, como dispositivo que mediatiza la denuncia, la expresión de resistencia o aquello que se va a tramitar en el espacio público. En fundamento de los principios de la Educación Popular, hay una marcada dinámica de organización que contempla elementos formativos inscritos en esta metodología pedagógica: la diversidad de orígenes, experiencias e historias de vida, dentro de lo cual hay un punto común: la violencia política, como eje de interacción, organización, cohesión y expresión artística, en cuya base se gestan diálogos críticos y participativos.

La metodología que utilizamos [...] ha sido guiada desde la creación colectiva, entonces en esa medida cada una de las mujeres que estamos allí, seamos artistas o no, seamos bailarinas o no, cada una desde su saber va aportando y en esa medida es que se empiezan a crear cada una de las escenas.¹³

En los diferentes ensayos, aunque se repite la escena del cafetín, la espera y el ameno diálogo previo al trabajo artístico y de formación política, lo que sí varía es la participación y asistencia de las mujeres. En algunas ocasiones se juntan quince o veinte mujeres, en otras solo llegan diez y en las más concurridas se concentran hasta cuarenta. Las diferencias generacionales son la principal característica, seguida por sus lugares de origen, su clase social y por las razones que las pusieron en la categoría de víctimas. Esto implica un conglomerado de subjetividades marcadas diferenciadamente por los patrones de comportamiento, las historias de vida, las costumbres y los signos transgeneracionales. Estas particularidades se recogieron a través de la observación, principalmente, y del diálogo entablado con algunas de las mujeres participantes porque, aun siendo reconocido como actor del proceso después de los primeros

¹³ Ver anexo 7

ensayos, el investigador decidió adoptar un papel de presencia no invasiva que facilitara la conversación y expresión espontáneas.

En los diferentes encuentros se pueden registrar actividades enmarcadas en diversos proyectos de representación que, si bien conservan una metodología polifónica y de creación colectiva y mantienen unos fines políticos profundamente marcados, varían en función de temáticas, debates nacionales y acciones culturales necesarias para denuncias particulares, ejercicios de resistencia y/o intereses que surgen al calor de los nuevos episodios de la implementación de los Acuerdos de la Habana, los crímenes políticos que no dejan de suceder y otras manifestaciones del postconflicto. Sobre la base de este tipo de proyectos se montan performances y acciones simbólicas para desarrollar en espacios públicos, que hacen uso de obras ya presentadas, de las que se extraen fragmentos para hacer remontajes de los mismos.

Por ello, gran parte de las conversaciones con algunas mujeres se realizaron con base en el intercambio de información relacionada con producciones anteriores, como Rompiendo el silencio, basada en víctimas de desaparición forzada. En uno de los primeros ensayos se pudo ver el proceso de reelaboración de uno de los fragmentos de esta obra para adaptarlo al formato de la acción simbólica, pensado para desarrollar en el espacio público bajo la dinámica de activismo que caracteriza la actividad de la EMEP. Estas charlas se sucedieron en el mismo lugar que siempre ocupó el investigador a fin de evitar abordar a las mujeres de manera directa, a no ser que ellas manifestaran interés en hablar. Ellas mismas se acercaban cuando estaban dispuestas a contar sus historias; otras se mostraban inquietas por conocer el trabajo de investigación y, por lo tanto, en varias ocasiones se tuvo que socializar de nuevo.

Un factor ya nombrado que resulta digno de análisis es la intermitencia de las participantes. De hecho, da la sensación de que algunas de las mujeres que asisten episódicamente asumen estos encuentros como sesiones terapéuticas, a las que se acercan solo cuando lo requieren para su bienestar psicológico o emocional. Sin embargo, es importante reconocer la notoria solidez de la estructura del colectivo que, pese a la discontinuidad de las actrices, sostiene la agenda prediseñada y mantiene un carácter de organización política que moviliza causas enmarcadas en la situación política del país. En cada ensayo, después del aprestamiento físico y de la vinculación corporal con el espacio, la maestra presente abre discusiones desde las que se elabora el trabajo de práctica artística. Fundamentalmente, los temas recogen problemáticas sociales y de vulneración de los derechos humanos.

Estos debates algunas veces son orientados por una mujer activista política, cofundadora de la escuela, cuya participación es vital para la actividad investigativa aquí narrada, no solo por la fuerza que imprime a los ejercicios de formación y acción política y creativa de las mujeres, sino por sus aportes a los análisis que este estudio propone. Entre otras cosas, plantea discusiones sobre los Acuerdos de Paz, su implementación, las dinámicas del poder y la política pública en relación con la mujer y de cara al contexto de la violencia política en Colombia. Cuando alude al tema y a la poca empatía del gobierno frente a estos asuntos, se refiere a las víctimas y las enmarca en una dinámica de violencia que ha permanecido durante los últimos treinta años al país; resalta el rol de la mujer en ese contexto, tanto como persona vulnerable, cuanto como agente de transformaciones y reconfiguración de realidades.

Las asistentes participan activamente de las discusiones suscitadas, que recogen las diferentes opiniones en relación con las versiones oficiales y la configuración de una sociedad

que manifiesta poca sensibilidad en torno a la necesidad del cierre de un conflicto con base en el cumplimiento de los Acuerdos. Se posibilitan espacios dialógicos desde la perspectiva política, enriquecida con una lucha de género, lo que facilita el desarrollo de ensayos y montajes a partir de la metodología de creación colectiva, que es un método de improvisación en el que emergen distintos diálogos desde la acción, el cuerpo y la palabra. Este es el método que usa la escuela taller y que complementa con discursos de acción política enmarcados en la defensa de los derechos humanos, la denuncia, la resistencia y la recuperación de memorias. Se busca además un empoderamiento de las mujeres participantes a través de la validación de los diferentes saberes y experiencias que salen a la luz en medio de la discusión.

Durante los ensayos posteriores se incrementa la asistencia de mujeres. Aparte de las participantes habituales, se empiezan a ver rostros nuevos para el investigador, que seguramente hacen parte del conjunto de actrices que asisten sin una continuidad fija. Después se descubre que esta asistencia masiva ocurre cuando Patricia Ariza anuncia su intervención en los ensayos. Cuando Patricia y las formadoras orientan las reuniones la agenda se modifica parcialmente. Varias mujeres toman asiento en la silletería, lo que denota una naturaleza diferente en el ensayo, que no es habitual o, por lo menos, no se había presenciado en los primeros encuentros. La sala se llena en un cincuenta por ciento aproximadamente y se genera un escenario tipo conversatorio. La primera visita de Patricia Ariza se le presenta al investigador como una situación interesante, pero luego lo sorprende preguntándose cómo abordarla. Sin embargo, antes de empezar su intervención, la dramaturga lo saluda con familiaridad; era claro que sabía quién era él y cuál era la razón de su presencia. Era notorio que estaba al tanto del trabajo de investigación y con este gesto le ratificó su interés en el mismo.

En esta ocasión, una vez Patricia y las otras maestras se ubicaron en el escenario, que se tomó la forma de un panel de conversatorio, al que habían traído una mujer invitada; se comenzó hablando sobre esta investigación. Ariza aludió a la importancia que tiene la manera en que la sociedad las ve como organización de mujeres y como artistas y cómo comprende las acciones políticas que ellas ejercen en función de la exigibilidad de derechos humanos y de género. Recalcó la importancia de que la academia se acercara a este tipo de experiencias, tanto para la academia misma como para el proceso que vive el país y para darle seguridad a la sociedad de que, aunque bajo un contexto hostil, el arte prevalece.

Patricia Ariza presenta ante el público al investigador e insiste en la importancia de que la EMEP se convierta en objeto de estudio. Nuevamente, pero ahora por su solicitud, se socializa este trabajo de investigación a un auditorio numeroso. La conversación que siguió versó sobre el proceso académico del investigador, su enfoque artístico y los objetivos teóricos y metodológicos del estudio propuesto, sobre emprendimientos artísticos que intentan reconfigurar experiencias de violencia política a partir de las artes del cuerpo. Se abordaron las categorías de estudio y las diferentes temáticas relacionadas. La respuesta fue empática, tanto en términos del interés investigativo como por el acompañamiento a este proceso y la representación de la academia observando este tipo de experiencias. Una aceptación total agenciada principalmente por Patricia Ariza. Una vez socializado el estudio, se realiza una charla dirigida por la fundadora, a través de la cual propone encadenar esta investigación con acciones puntuales que dejen huella en la EMEP.

Se propuso un remontaje de la obra Paz Haré La, al que se iban a convocar artistas e intelectuales. Se propuso que, al finalizar la puesta en escena, se realizara un foro en el que el

investigador participara activamente. La discusión terminó con el compromiso de continuar con el acompañamiento y observación activa y la preparación para participar de ese futuro encuentro. Este tipo de actividades no eran usuales, pero Patricia consideró beneficioso abrir un nuevo escenario que enriqueciera su trabajo con base en la investigación que acá se sistematiza. Se desarrolló luego un ensayo, con todo y su aprestamiento físico y parte del montaje de otra acción simbólica.

Lo que siguió fue la participación de los ensayos para el montaje de la obra Paz Haré La; obra muy significativa en términos del análisis por los significados que contiene, incluso desde su mismo nombre. El juego de palabras que usan, sonoramente, hace alusión a un escenario propiamente femenino en el que se congregan sentidos atribuidos a la mujer, relacionados con estética, belleza y desfile y, por escrito, da cuenta de una invitación política a defender la Paz en materia de la implementación de los Acuerdos.

En esta obra las mujeres caracterizan diferentes tipos de roles femeninos (trabajadoras sexuales, madres, guerrilleras, policías, etc.). Se desarrolla bajo la creación colectiva y configura un remontaje en el que cada una de las participantes habla de manera autobiográfica, poniendo en escena su propia historia de vida, es decir, descubriendo vivencias reales ante el público. Siempre a través de una distribución de espacios que compromete su propia corporalidad, cada línea reflejaba denuncias o expresiones subjetivas en relación con las muertes de líderes sociales; la deshumanización de las instituciones; la cosificación de la mujer; las mujeres víctimas de la violencia; y la necesidad de proteger el Proceso de Paz; todo ello abriendo diálogos directos con el público y desfilando sus cuerpos como símbolo de denuncia.

Dos de las mujeres asumieron el rol subversivo. Dada la dinámica de construcción colectiva y autobiográfica, evidentemente habían sido guerrilleras. En el espacio de descanso fueron abordadas porque la curiosidad investigativa superó las restricciones autoimpuestas en función de la espontaneidad de las actrices. Son jóvenes de actitud desconfiada; se presentaron y permitieron el diálogo, pero condicionaron el mismo a la protección de su intimidad. De acuerdo con su puesta en escena y con la posterior charla que se sostuvo con ellas, la única manera de salir con vida del grupo insurgente que las había reclutado era por el Acuerdo de Paz. Sus narrativas venían cargadas de la resignificación del valor de la vida, evidenciando una fuerte carga de sensibilidad social.

Llegaron a la escuela taller en el desarrollo de los Acuerdos. En medio de algunas de las agendas que se desarrollaron, conocieron a Patricia Ariza y esta las invitó a participar del colectivo. Al reinsertarse, se vincularon con la escuela, ya siendo firmantes y reinsertadas a la vida civil. Pese a su intermitencia por las nuevas obligaciones adquiridas, estas mujeres han ocupado un papel protagónico en la escuela y su trabajo ha resultado ser significativo para esta investigación porque en ensayos y conversatorios han afirmado que la hipótesis que acá se propone se cumple en su caso: a partir de la creación con el cuerpo enmarcada en la conformación colectiva del performance lograron resignificar sus sentidos a través del arte. Estos ensayos finales fueron decisivos para entender que la participación del investigador en la escuela había tomado validez y que se acercaba a la ratificación del análisis que hasta el momento había realizado.

El último acercamiento a la EMEP se desarrolla en tres momentos. Primero, en los dos ensayos preliminares a la presentación y luego en la puesta en escena del montaje de Paz Haré

La; en la que se propuso un foro o discusión al final de la obra, donde se generara un espacio de participación directa. Se desarrollaron en el mes de noviembre de 2019. En el primer ensayo se evidenció que la dinámica denotaba cierta informalidad dado el acondicionamiento del total de mujeres, muchas de las cuales no habían participado en varios de los ensayos. Más allá de lo técnico, no se generaron discusiones ni acercamientos de parte del investigador. Se vieron expresiones en torno de la corporalidad, asumiendo lenguajes que se presentan como dispositivos que buscan algún tipo de transformación.

En varios momentos de este y los demás ensayos, se identificaron también acciones formativas enmarcadas en la EP. Estas acciones contemplaban la formación artística en general y la formación artística del cuerpo, ambas a partir de una percepción subjetiva del cuerpo y sus lenguajes, dialogados y discutidos por todas las participantes. Bajo las orientaciones de la maestra, se generaban escenas que hacían gala del contenido emocional de las actrices, lo cual era recanalizado por la formadora en función de los objetivos de la obra como tal, en un ejercicio, sin embargo, que funge como denuncia y como catarsis, como desahogo interior de una realidad también exterior, comprometiendo el grito, la voz, el cuerpo y todas sus manifestaciones físicas y emotivas. A partir de estas observaciones, se pudo evidenciar que el cuerpo, media entre lo subjetivo, los objetivos artísticos y los objetivos políticos.

El último encuentro se desarrolló en la presentación de la obra. Aunque no se le notificó al investigador una programación específica, se daba por sentado que se le ofrecería un espacio para el diálogo-foro posterior a la puesta en escena. Había aforo total, toda la silletería ocupada por un público asiduo consumidor de cultura y conversaciones de orden académico, artístico y de empatía con la causa social y política de la escuela. En el desarrollo de la obra, el investigador

ingresó como espectador a las 7 pm. Sobre las 7:10 pm vio a Patricia Ariza acompañada de una mujer que, por su apariencia y el amplio esquema de seguridad que la acompañaba, parecía ser funcionaria pública. Era Victoria Sandino, congresista del Partido FARC. A las 7.15 se dio entrada a la sala. Aunque se deseaba, no se logró tomar registro fotográfico por condicionamiento del colectivo artístico que protege la intimidad y seguridad de sus participantes. Una vez ubicado el público, Patricia presentó la obra dando el contexto de origen, reelaboración y puesta en escena, e hizo una breve reflexión sobre la situación política del país, enfatizando en las acciones simbólicas que ejecuta la organización de mujeres por la defensa de los derechos humanos y de género.

La obra comenzó con una escena llena de luces y música electrónica, emulando las pasarelas de moda. Es un trabajo que enfatiza en el cuerpo. No hay mobiliarios. La imagen principal es el cuerpo escénico conformado por las cuarenta mujeres que lo representan. Hay dos filas de actrices desfilando. Cada una de ellas asume un rol específico dentro de la sociedad. Los diferentes papeles relacionan varios tipos de denuncia y dicen los nombres de líderes y lideresas asesinados. Con base en la creación colectiva, sus líneas no obedecen a un guion. Aunque son pensadas con anterioridad, hay un ejercicio de improvisación que no caracteriza un rol actoral, sino que asume un papel autobiográfico. La mujer que se presenta como abogada, en la vida real lo es y lo mismo que ocurre con los demás personajes. Sin embargo, sí hay una caricaturización de cada rol en la sociedad, lo que les da la calidad de personajes en la obra.

El espectador no reconoce el rol autobiográfico si previamente no conoce el trabajo de la escuela taller. Por el acompañamiento previo, el investigador logró identificar el ejercicio de tramitación de subjetividades, una suerte de catarsis que permite afirmar que, esa puesta en

escena, emergiendo de la práctica de creación colectiva, tiene una carga de sentido profunda por las historias vitales que se representan, tanto para las actrices como para el colectivo como grupo de arte y como organización política. No es simplemente una obra que obedece a un montaje artístico, sino que es una práctica artística que usa el teatro para visibilizar discursos en clave de denuncia o en clave de resistencia, a la vez que pone al cuerpo y sus lenguajes en función de la reconfiguración íntima, subjetiva, psicológica a través del ejercicio artivista. Estos hallazgos que se evidencian en los ensayos, en la puesta en escena se hacen mucho más evidentes.

La obra se desarrolló en 40 minutos y contempló el desfile de varias caracterizaciones de mujeres que denunciaron la precaria implementación de los Acuerdos de Paz, los crímenes y las consecuencias de la guerra, y el asesinato de líderes y lideresas, y enfatizaron en los distintos acontecimientos del escenario nacional en materia de política social, manifestando posiciones políticas definidas. Para concluir, la obra cerró haciendo alusión a la necesidad de hacer la paz. Patricia Ariza encendió las luces y convocó a los presentes a una breve discusión, basada en la obra y en torno a las siguientes temáticas: la violencia política, el cuerpo, el arte como dispositivo para la tramitación de experiencias violentas o de contextos de violencia política. En el momento en que ella anunció los temas, el investigador comprendió que se acababa de abrir el foro anunciado previamente porque se habían nombrado, precisamente, las categorías de estudio de esta investigación.

Patricia Ariza se excusa con el público, explicando que esa no es una práctica habitual posterior a las puestas en escena de la escuela taller, pero expone que, dado un proceso de análisis que se ha venido ejecutando a través de los últimos ensayos, es de su interés compartir

con el público la invitación a generar un diálogo que involucre otros sectores de la comunidad. Se hace claro para el investigador, primero, que esto responde a la conversación previa que se tuvo con la dramaturga, unos ensayos atrás, cuando se anunció el espacio de discusión y, segundo, que su actitud refuerza la dinámica formativa de la EP adoptada por el colectivo, que compromete a la sociedad en el análisis crítico y la construcción de conocimientos. El foro se desarrolló de manera informal. Se planteó una conversación relacionada con el arte como medio para ejercer acciones de resistencia.

Victoria Sandino participó apelando a la acción cultural, lo que recuerda a Torres (2009) cuando se refiere a la intervención del arte dentro de la organización social para la acción política, enmarcado en la EP. La congresista hizo alusión al alcance de la acción cultural en la construcción de subjetividades para la obtención de beneficios colectivos. Relacionó a las dos mujeres firmantes que participaron de la obra, y expuso la reconfiguración de los sentidos de la paz a través del arte y su acople a la vida civil en función de unos logros sociales. Con la realización de la obra y con el desarrollo de este foro se logró concretar el análisis que acá se presenta. A manera de conclusión, presenciando la obra en su producto final, se vio la enorme calidad en la factura del trabajo de Patricia Ariza y las otras formadoras, y se hizo visible la entrega de las mujeres participantes, que no denotan un grupo de teatro artístico, sino que se auto reconocen como un colectivo de movilización social que hace uso del arte como plataforma de acción política, necesaria en la construcción de sentidos a través de acciones simbólicas y de performances que pretenden captar públicos diversos en la ciudadanía común para ampliar los alcances formativos de su estrategia pedagógica al grueso de la sociedad.

Actrices y sujetos políticos: los modelos de Paz Haré La...

*El chaleco antibalas no sirve
la pistola nueve milímetros no sirve
el colt caballito 48 no sirve
la miniuzi es chatarra vieja
lo único que sirve es la vida, hermano*
(Patricia Ariza, 2007)

Una vez tomada la decisión de investigar sobre la experiencia de la escuela Taller Mujeres en Escena por la Paz (EMEP), se concentraron esfuerzos en buscar un acercamiento, situación compleja dada la naturaleza de las participantes de este colectivo de mujeres: lideresas sociales, excombatientes, artistas defensoras de derechos humanos, personas vinculadas a procesos de desarme derivados de negociaciones entre el Estado y grupos al margen de la ley, entre otras. En tal sentido, se activaron vínculos personales y profesionales relacionados con la formación en artes escénicas y con conocedores del medio en la capital. A través de esto, se logró hacer contacto con una mujer miembro del colectivo, a finales del mes de agosto de 2019, a través de Facebook.

Ya roto el hielo y manifiesto el interés académico por su trabajo artístico y de activismo, se minimizaron las resistencias iniciales y se instauró una primera fase de comunicación a distancia pues ella reside en la ciudad de Tunja, Boyacá. Se desempeña como docente de Danza y Teatro, es egresada de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y participa activamente dentro del proyecto Escuela Taller Mujeres en Escena por la Paz (EMEP). La primera conversación versó

sobre los intereses y la justificación del presente trabajo de investigación, así como sobre su visión y opinión respecto del colectivo.

Entre otras cosas, durante este acercamiento se hizo claridad acerca de las limitaciones que podrían presentar las mujeres participantes; lo que, sin embargo, no significó un cierre ante la probabilidad de continuar con los propósitos académicos de este proyecto; más bien, hubo una apertura frente a las posibilidades de reflexión crítica sobre el ejercicio del colectivo y a la oportunidad de un enriquecimiento de su objeto sociocultural desde la academia. Como producto de esta y otras conversaciones que fueron ampliadas con documentación independiente, se logró contextualizar la población objeto.

Según se describe en la página web oficial de la Corporación Colombiana de Teatro (www.corporacioncolombianadeteatro.com)¹⁴, el 11 de agosto de 2018, en la Sala Seki Sano, la Maestra Patricia Ariza dio apertura a la Escuela Taller Mujeres en Escena por La Paz, cuya puesta en escena iría hasta el 10 noviembre de mismo año. Se trata de un proyecto apoyado por el Ministerio de Cultura y la Fundación Fokus, cuya finalidad es crear un espacio de fortalecimiento para las mujeres artistas. Surge, entre otras cosas, de la idea de que sus participantes pueden aportar una mirada particular y necesaria en materia de “género y derechos humanos, reivindicando y enalteciendo su trabajo con las comunidades y territorios”.

El objetivo fundamental es la formación de 35 mujeres participantes, liderada por varias personalidades femeninas de amplio reconocimiento tanto en las artes escénicas como en luchas feministas, activismo político y defensa de los derechos humanos. Su trabajo tiene incidencia directa en Bogotá, Barranquilla y Cali y reúne participantes de diversas zonas del país.

¹⁴ <http://corporacioncolombianadeteatro.com/escuela-taller-de-mujeres-en-escena-por-la-paz/>

Surge del ejercicio artístico de La Corporación Colombiana de Teatro (CCT), entidad cultural sin ánimo de lucro con medio siglo de existencia y actividad; integrada por artistas de reconocimiento nacional e internacional en el ámbito teatral. La Corporación se dedica a la creación, difusión, formación y el trabajo cultural. Además, desarrolla otros proyectos sociales que se soportan en el arte y la cultura para el logro de sus objetivos. Unos de sus empeños más exitosos son el Festival de Teatro Alternativo y el Festival de Mujeres en Escena por la Paz.

En gran parte, considero la Escuela de Mujeres en Escena por la Paz, una Quijotada de nuestra Maestra Patricia Ariza y del colectivo que integra la Corporación Colombiana de Teatro, somos realmente un grupo de soñadoras por la Paz de este país, porque nos indigna todo lo que sucede, todas las masacres, todos los desaparecidos, nos indigna, nos duele y creemos que a través del arte podemos mostrar nuestra indignación, entonces aprovechamos los distintos talentos y distintos conocimientos que se conjugan ahí.¹⁵

El primer contacto con el colectivo Escuela de Mujeres en Escena por la Paz fue de carácter documental, mediante referencias de prensa, artículos e investigaciones académicas. Además, se realizó una visita a la sede de la Corporación Colombiana de Teatro, en el centro de la capital, donde la persona encargada de atender público ofreció una breve descripción del colectivo, sus actividades y participantes. También, durante la visita, se revisó información publicitaria acerca del Festival de mujeres en escena por la paz. Esta persona, sin facilitar muchos detalles, ofreció una dirección de correo electrónico a través de la cual se podía presentar una solicitud para hablar con Patricia Ariza y participar de algunos ensayos. El correo se envió, pero no tuvo ningún efecto. Fue después de esto que se inició la búsqueda a través de otras fuentes, cuyo resultado fue el contacto con la primera participante.

¹⁵ Ver anexo7

Por medio de las conversaciones iniciales con esta participante, se conoció de primera mano cómo se desarrollaba la experiencia de EMEP desde adentro, de qué manera se organiza para montar el trabajo que desarrolla y se obtuvo información acerca de otras participantes. Según describió, a partir de su experiencia dentro de este colectivo de mujeres, su ejercicio artístico se enmarca en una posición de exigibilidad de derechos, de denuncia, de visibilización del género femenino desde un discurso incluyente y, claramente, desde el teatro como medio para transmitir todos estos aspectos. Aclara de qué manera la Corporación Colombiana de Teatro juega un papel importante en esta iniciativa, dado que la EMEP funciona en sus instalaciones. Después de varios intercambios de información, esta participante decide generar un puente con las mujeres formadoras del colectivo y con quien las dirige: Patricia Ariza. Se abre la posibilidad de empezar a asistir a los ensayos de la Escuela, en la sala Seki Sano, en el barrio la Candelaria del centro de Bogotá.

En orden cronológico de aparición, después de hacer un primer vínculo con la mujer anteriormente descrita, se hace contacto con una cantante, también participante; con dos formadoras; con dos alumnas más, reinsertadas de las Farc dentro del Proceso de Paz y, finalmente, con las fundadoras y directoras de la EMEP. Todo ello a partir de los encuentros sucesivos en los ensayos de la Escuela. Como ya se mencionó, la mayoría de estas mujeres tienen una historia personal marcada por la violencia o inmersa en el conflicto armado que ha vivido el país en las últimas décadas, ya sea como víctimas, como defensoras de víctimas o como ambas. Con varias de ellas se generaron diálogos de los que surgieron importantes reflexiones registradas en los diarios de campo o en la sistematización de entrevistas.

No todas las participantes se abrieron a contar su experiencia; algunas lo hicieron exigiendo confidencialidad. De todas formas, por seguridad y por respeto a su intimidad, se omiten los nombres. Al final de cada ensayo se compartieron ideas y se generaron discusiones tanto en relación con la puesta en escena como en materia de consideraciones políticas, sociales y culturales; durante estos momentos fue posible escucharlas y también aportar reflexiones.

El primer encuentro con la Escuela en pleno se dio el sábado 7 de septiembre de 2019 a las 9:00 de la mañana, hora y día habituales de los ensayos que, como anticipó la primera participante contactada, se realizan en las instalaciones de la Corporación Colombiana de Teatro. En la pequeña cafetería que hay en la antesala, a la espera del inicio de actividades, se podía observar, en promedio, a veinte mujeres de amplio espectro de edades, desde adolescentes hasta adultas mayores. De entrada, esa particularidad le resultó fascinante al investigador y acrecentó sus expectativas. Gracias a que la primera mujer contactada les había manifestado a las actrices el interés del investigador de acompañarlas en varios ensayos, una vez lo vieron, lo identificaron: sabían que asistiría aquel día. La presentación no fue fácil, pero se logró socializar el interés y se resumieron los motivos de su presencia. No fue ese día cuando el investigador conoció personalmente a Patricia Ariza, pero sí a las dos formadoras de la Corporación Colombiana de Teatro que orientaban el trabajo de La EMEP.

Gracias a la participante con quien se hizo el primer contacto se logró acceder a estos espacios, generar nuevos vínculos y entrevistar a algunas personas que desempeñaban papeles determinantes en el ejercicio de la EMEP. Se trata de una persona bastante reservada y de una sensible inteligencia, lo cual facilitó el diálogo y el intercambio de ideas. Su profesión como docente de danza y su formación académica como artista, además de ofrecer puntos en común

con los intereses personales y profesionales del investigador, le permiten tener un criterio particular sobre el cuerpo, el arte, la formación, la educación y la violencia en Colombia. Conocerla fue determinante para el posterior desarrollo de la indagación y para el conocimiento de la EMEP por dentro.

Su papel no es muy relevante en la Escuela; la condición de vivir en Tunja, Boyacá condiciona su constancia en la EMEP. Sin embargo, lleva un par de años compartiendo la experiencia y tiene la aceptación del resto de sus compañeras quienes, como ella, comparten situaciones de vida particulares que, muchas veces, las llevan a distanciarse del proceso formativo y artístico de la Escuela por ciertos periodos. Esos detalles, parece, hacen parte de la esencia misma de esta experiencia. A pesar de que fue ella quien hizo el puente para que el investigador pudiera hacer presencia, solo estuvo en unos pocos del total de ensayos en los que este participó, pues se le presentaron asuntos familiares cuya atención generó su intermitencia en el montaje de la obra que se iba a presentar a finales del año 2019. No obstante, fue gracias a su gestión que se pudo hacer contacto personal con una parte significativa de las demás participantes.

La siguiente persona con la que se hizo contacto durante el primer encuentro en la sala Seki Sano resultó ser una de las participantes más estables desde que inició el proyecto. Es actriz y cantante empírica y una mujer con una vida personal marcada por el paso de la violencia política. De origen campesino y madre viuda, ha experimentado el desplazamiento forzado; desde el Quindío, hace más de dos décadas, llegó a la capital. Trabaja como costurera y ayuda a su única hija en su taller de litografía. Complementa sus labores con el arte y el activismo. Como ella misma dice: “milita políticamente en la EMEP más que por su amor al arte por generar un

ruido que visibilice, por medio de la denuncia, haciendo uso y aprovechando sus habilidades artísticas.”

Es una persona de actitud bastante abierta; le gusta llegar al diálogo y socializar su experiencia de vida. Según ella, “a pesar de ser una persona del común en muchos aspectos”, pasar por la EMEP le ha generado conciencia social y política porque en el colectivo también se realizan talleres de exigibilidad de derechos donde se comparten ideas y posiciones que fortalecen su ejercicio político. En la EMEP se otorga importancia a la participación de mujeres afectadas por la inequidad social y la violencia, intentando generar cohesión desde la identidad de género y la afectación compartida dentro de una cultura de violencia política como la colombiana. Su ejercicio artístico en el colectivo es muy importante, dado su destacado talento para el teatro y el canto; según sus compañeras, para quienes representa una figura de autoridad debido a los años que lleva participando y a su presencia en casi todas las puestas en escena de obras o performances realizados, al menos en los últimos cuatro años, aporta calidad y profesionalismo al trabajo de la EMEP. Su discurso es claro cuando se trata de denunciar o de generar crítica hacia el poder.

Durante los tres primeros ensayos de la EMEP de los cuales se participó entre septiembre y octubre del año 2019, se tuvo la oportunidad de conocer a las dos formadoras que dirigen el trabajo artístico que se plantea. Bien sea en el “remake” de alguna obra montada en años anteriores, o en un performance en espacio público, estas dos personas son estratégicas en el proceso en el que “encausan” la experiencia artística y activista de la EMEP. Dramaturgas de profesión, entre otras cosas, manifestaron la importancia de que la formación artística teatral involucrara no solo actrices, sino mujeres del común con historias particulares. Una de ellas se

encuentra vinculada a la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) desde hace varios años y, desde allí, estructura el trabajo de las participantes de la experiencia de la EMEP en formación; dada su reconocida experiencia artística y académica, dirige desde el ámbito de la actuación y del acondicionamiento de las participantes en su faceta de actrices. De carácter fuerte, “con método y disciplina” emite energía y les da vida a los ejercicios formativos y performativos de la EMEP. En el nivel personal, se muestra como una mujer abierta al diálogo y dispuesta al debate.

No solo es notoria su experticia en el campo de las artes escénicas, también es notable su conciencia social y su posición política frente a la realidad colombiana, aspecto que favoreció el análisis del trabajo realizado por la EMEP y expuesto en este documento, ya que además de la dirección de las actrices, esta formadora es consciente del objetivo de las mujeres participantes en su involucramiento con el teatro, y es consciente de los alcances de la práctica artística como facilitadora de tramitación de violencias, en clave de denuncia; como voz de ciudadanía, en exigibilidad de derechos o; sencillamente, como medio para una profunda elaboración del duelo frente a experiencias traumáticas en el contexto de violencia política de Colombia.

El carácter integral con el que esta formadora asume sus tareas en la EMEP se complementa con la dirección de la otra dramaturga que lidera con ella el proceso formador. Profesional en Artes Escénicas, es una mujer joven que también lleva varios años trabajando con la CCT, lo que, al igual que a la primera, la hace conocedora a profundidad de la experiencia. Se especializa más en el montaje o la adaptación, lo que supone un trabajo que integra en conjunto el cuerpo escénico que conforman las distintas mujeres en el escenario; el espacio, la estética y la sincronía de la puesta en escena dependen de su injerencia en el proceso. De carácter reservado, está constantemente pendiente de pequeños, pero elementales detalles. Aunque es

una persona amable que no tiene inconveniente en dialogar y resolver inquietudes, es difícil captarle la atención porque su tiempo es limitado y múltiples sus responsabilidades. Tiene una visión clara de los objetivos de la EMEP, de la naturaleza de su trabajo artístico, y de la importancia que ello implica dentro de una “ecología de violencia política que marca la pauta para hablar y comportarse en este país”, como ella misma dice. Estas dos formadoras del campo artístico también manifiestan abiertamente una posición de militancia. Además de su activismo desde el arte y desde la exigibilidad de derechos en materia de género, promueven la movilización por las víctimas de la violencia política y las organizaciones sociales que refuerzan la praxis artística tanto de la EMEP como de la CCT.

Durante los primeros ensayos, tanto por facilidad como por afán indagatorio, se buscó principalmente generar diálogos con las dos primeras participantes contactadas (la docente de danzas y la cantante quindiana) y con las dos formadoras. Las demás mujeres del grupo miraban con curiosidad desde una marcada distancia. Sin embargo, dos de ellas, que se encontraban en promedio entre los 25 y los 30 años y que nunca faltaban a los ensayos, a diferencia de la mayoría, cuya participación, como ya se mencionó, era “intermitente”, llamaron la atención del investigador por el ímpetu y la pasión que comprometían en cada práctica. Había algo particular en su comportamiento y expresión. Al entablar conversación con ellas, se logra evidenciar claridad en su discurso y una posición política alineada con el trabajo de la EMEP. Eran firmantes de la paz de la guerrilla de las FARC; las dos excombatientes se habían vinculado con el proyecto de la Escuela un par de años atrás. Por obvias razones de seguridad exigieron confidencialidad. No aceptaron registros de audio o video, pero respondieron a todas las preguntas.

Contaron las razones que las llevó a ser parte de la organización guerrillera FARC y cómo, a partir del desarrollo de los Diálogos de La Habana, pudieron irse reintegrando a la vida civil. Por cuestiones diversas, conocieron a Patricia Ariza y fueron invitadas por ella a ser parte de la Escuela. Sus experiencias de vida pasaron a ser parte de guiones y personajes de obras o performances de la EMEP. Lamentablemente, se logró socializar con ellas durante los últimos ensayos preliminares a la pandemia, en 2020, coyuntura que “paralizó” la actividad artística de la EMEP. Amables y bromistas, se prestaban al diálogo y debatían con vehemencia. Era notable que su paso por la experiencia de subversión les dio ciertas facilidades para desarrollar conversaciones que plantearan formas alternativas de pensar, cercanas a la sensibilidad social. Su contribución más evidente era en las tablas; cuando realizaban los ensayos generaban variados aportes. Dado que la creación escénica es colectiva, la presencia de estas dos mujeres da amplio sentido a los análisis que subyacen a esta investigación y justifican en gran medida el acercamiento a este colectivo.

A Patricia Ariza, insignia de la EMEP, se le pudo ver solo en dos oportunidades. A Chila Pineda, la otra fundadora de la Escuela, en una sola ocasión, a propósito de un ensayo previo a la presentación de la obra PAZ HARE LA. Ciertamente, frecuentar la EMEP permite entender la manera en que funciona el ejercicio artístico que allí se desarrolla. Sobre la pregunta acerca del papel que juegan cada participante y formadora, la observación y escucha dejan descifrar sus dinámicas, en las que la Maestra Ariza permanece presente, aunque no esté: la idea original o primigenia de un montaje viene de Patricia Ariza; a partir de esa intervención, se va tejiendo una situación que se alimenta de la experiencia de vida de cada participante, con la orientación de las formadoras; pero siempre bajo la dirección y con fundamento en el criterio de Ariza. Tal vez

por ello, no se hace necesaria su presencia física constantemente. En los dos ensayos en los que se logra su asistencia, su manera de trabajar deja claro que su aporte es tanto de carácter artístico, desde la dramaturgia, como político, desde su activismo. Patricia Ariza constantemente permea el ejercicio teatral con su particular manera de ver la sociedad colombiana y de criticar el poder desde el lenguaje del cuerpo y las artes escénicas.

En uno de los últimos ensayos de la EMEP de los que se pudo participar y que comprometieron parte del año 2019 y del año 2020 fue posible conocer a Chila Pineda, la otra directora de la Escuela. Su intervención en este evento fue de corte político y social. Aunque pareciera que su papel en la EMEP responde principalmente a la gestión artística y a la representación de la experiencia frente a entidades gubernamentales, o patrocinadores; se ve claramente que su acción política se vincula estrechamente con su participación en la EMEP. Los aportes que les daba a las mujeres participantes conllevaban un ejercicio de concienciación acerca de su participación en el colectivo, lo que allí hacían y lo importante y significativo que era esto para un país con problemáticas como las nuestras y para ellas mismas, como mujeres y ciudadanas de un Estado Social de Derecho.

Preguntas y respuestas en escena...

*Por si se te ocurre lavarme
No me vayas a quitar el barro
Del que estoy hecha*
(Patricia Ariza, 2007)

Para lograr el objeto fundamental de esta investigación, la sistematización del acercamiento a una experiencia que abordara las artes del cuerpo en escenarios de formación popular dentro de un contexto de violencia política, una vez identificadas las dificultades para trabajar con los colectivos inicialmente planteados (Efímero y Huitaca), se encuentra e identifica a la Escuela de Mujeres en Escena por la Paz, proyecto de la Corporación Colombiana de Teatro, lo cual se puede considerar como un hallazgo afortunado dado que esta experiencia, en primera instancia, recoge todo lo que se buscaba para analizar a la luz de las propuestas teóricas ya expuestas y, en segundo lugar, la participación y, por ende, la sistematización es viable porque se encuentra actualmente vigente en su ejercicio.

Una vez abierto un canal de comunicación, las formadoras y su directora le permitieron al investigador ser partícipe de su experiencia, lo que conllevó a plantear unas técnicas e instrumentos de acopio de información. Con base en los intereses personales, profesionales y académicos, la propuesta se centró en recoger las propias voces de los actores, razón por la cual, las inquietudes originarias de esta investigación se les trasladaron. Este apartado da cuenta de las respuestas que se construyeron en conjunto, a partir de los diálogos permanentes durante el proceso.

Dando alcance a la propuesta de Jara (2018) para la segunda etapa de sistematización, en términos de los interrogantes que orientan las búsquedas y el análisis de este trabajo; se formularon las preguntas que se presentan a continuación, cuyas respuestas fueron construidas entre las participantes de colectivo y el investigador, involucrando varias nociones e ideas de los referentes teóricos desarrollados en los capítulos de Antecedentes y Marco Teórico del presente documento.

Primero, sobre la pregunta en relación con la función que desempeña el arte en el marco de esta experiencia educativa-formativa (EMEP); se identifica que, en la Escuela de Mujeres en Escena por la Paz, las artes escénicas actúan enmarcadas en el concepto de “dispositivo” planteado por Giorgio Agamben (2011). En tal sentido, encontramos que, mediante su ejercicio artístico, la EMEP formula y ejecuta acciones para la configuración o reconfiguración de significados e imaginarios, revelándonos nuevas formas de expresión frente a las estructuras del poder en una sociedad colombiana que convive entre ecologías de violencia. Con base en esto, las artes escénicas en la EMEP desarrollan su rol para el colectivo, cuyos actores se reconocen como sujetos de derechos.

[...] yo diría que este mundo del teatro es mágico, donde se conjugan, no solo los saberes y talentos sino también nuestros sentimientos, entonces nuestra Maestra Patricia, como las otras Maestras, han logrado extraer de nosotras lo mejor de cada una, y también nos han enseñado cómo pararnos en escena, cómo colocar nuestra voz, cómo ubicar nuestro cuerpo, cómo expresar de la mejor manera lo que sentimos, entonces han traducido en cada una de nosotras nuestros sentimientos para poderlos llevar a escena.¹⁶

¹⁶ Ver anexo 7

Bajo esta mirada, la artes escénicas en la experiencia EMEP; primero, a nivel individual funcionan como un dispositivo de tramitación del duelo o de experiencias de violencia política en sujetos víctimas en el contexto colombiano, en este caso particular, con mujeres víctimas directas o indirectas de las ecologías violentas de varias regiones del país; segundo, las artes escénicas, a nivel del colectivo, funcionan como dispositivo de resignificación de la realidad en clave de acción política y movilización social, como lo podemos ver en las acciones performativas, las obras teatrales y las acciones de movilización de organizaciones sociales y de mujeres en las que la EMEP ha ocupado un papel protagónico como colectivo. En otras palabras, en esta experiencia el arte funge como dispositivo de activismo político que vincula además lo formativo-educativo, aspectos que se perciben en su ejercicio escénico, sea este el teatro, el performance soliloquio o la acción simbólica.

La práctica artística intencionada de la EMEP, orientada al activismo político o hacia las acciones organizadas de movilización social, a su vez, se pueden categorizar como activismo, y su función se puede concebir como “dispositivo” en el sentido y trascendencia que le concede Agamben (2011), porque funciona como práctica simbólica que reconfigura un significado específico y le permite nuevas formas de expresión. En conclusión, el arte en la EMEP, en tanto dispositivo, se vincula con lo educativo y lo político. Ya con Pérez (2013) veíamos que el arte comporta una función social y, por esa vía, el artista funge como agente del cambio de la sociedad. El arte implica, entonces, un “compromiso con la ciudadanía” (p. 192). Mesías (2018) coincide con esta postura cuando asegura que el activismo “es más que una simple reivindicación, intenta desarrollar una transformación social ante un problema que afecta a la vida de las personas” (p. 21). De acuerdo con Mesías (2018), este tipo de activismo político que

se sirve de manifestaciones estéticas de diversa índole suele intervenir en variados escenarios, no solo en museos y galerías, e interactuar con públicos heterogéneos de manera intencionadamente política.

Frente a la pregunta sobre las relaciones entre arte y procesos educativo-formativos en la experiencia de la EMEP, la cuestión se hace evidente. El arte, como ya se mencionó, funge como dispositivo; su definición nos lleva a pensar en escenarios de interacción colectiva donde se enlazan subjetividades en función de causas comunes inscritas en idearios que se vinculan con relaciones y tensiones de poder. Con base en esto, se puede considerar dispositivo todo aquello que formule y ejecute acciones para la configuración o reconfiguración de significados e imaginarios. Uno de los contextos en los que estos fines se alinean con mayor perseverancia o, por lo menos, pretenden hacerlo, es el ámbito educativo, tanto formal como informal.

Bueno, efectivamente este tema de las emociones y de la “conciencia emocional”, por llamarlo así, es algo que está implícito en todos los procesos creativos, relacionados con todos los lenguajes artísticos, no solamente con el trabajo del cuerpo, sino también con el trabajo plástico, con la música... porque, efectivamente, lo que hace el arte, o lo que moviliza estas prácticas artísticas son esas emociones, precisamente, y pues en este proceso que hemos estado llevando nosotras, este grupo de mujeres, ese tema de la conciencia emocional, como lo nombras tú, es un eje importantísimo, transversal en todo el proceso creativo, porque a partir de ese reconocimiento de las emociones que lo circundan a uno, es que se realiza o lleva a cabo este, y claro ahí también lo relaciona con el tema que habíamos nombrado de la catarsis, porque por medio de este ejercicio de catarsis, catárquico, es que se transforman de alguna manera estas emociones, que en muchas de las ocasiones son doloras, que generan dolor, tristeza, y a partir de ese ejercicio pues también se vuelven en acciones que conllevan a un ejercicio de resiliencia.¹⁷

¹⁷ Ver anexo 7

En tal sentido, es importante reconocer en “la Educación Popular” algunos elementos que determinan el vínculo entre ejercicio artístico, acción política y procesos formativos dentro de la EMEP como organización de mujeres, como colectivo artístico y a partir de su militancia en la movilización social y la exigibilidad de derechos. De igual manera, es posible relacionar el ejercicio artístico de la EMEP con procesos de percepción, mediante los cuales el espectador es parte activa en la elaboración del sentido de la obra de arte, en este caso, en función de la denuncia, resistencia, recuperación de memoria y otras causas políticas que defiende la Escuela.

Otra de las relaciones fundamentales que se halla en términos de los procesos educativo-formativos es desde uno de los rasgos más pertinentes de la EP para los fines de esta investigación. La Educación Popular, en su trayectoria histórica, se ha consolidado en espacios de interacción social que promueven la asociatividad y la manifestación de las subjetividades de los actores en formación, por lo tanto, han sido aprovechadas políticamente sus particularidades culturales y su conglomerado simbólico, lo que pone de manifiesto la incursión del arte en este tipo de organizaciones.

En este sentido, la EMEP, por medio de una puesta en escena o de una acción performativa, persigue una intención emancipadora con fines políticos de lucha por la dignidad y la garantía de derechos, lo que se unifica dialógicamente con un conjunto de subjetividades conformadas, en el caso de esta experiencia, por una veintena de mujeres que, desde la plataforma de las artes del cuerpo, se configuran como organización social. La Escuela, entonces, genera una asociatividad en clave de exigibilidad de derechos y de cara a objetivos comunes. En consecuencia, deviene implícitamente una intención formadora, que construye conocimiento desde la subjetividad de cada participante, saber que se trasmite a través del

ejercicio artístico mismo, generando en el espectador una percepción relacional de la obra de arte; lo que conlleva contemplar, interactuar y a construir sentido de la experiencia traumática de otros. Se pueden identificar los acontecimientos formativos - educativos desde las artes del cuerpo como dispositivo, desde los aportes de la EP que nos permiten entender la naturaleza misma de la experiencia y desde la percepción misma del espectador hacia la obra de arte.

Desde lo formativo educativo, en la experiencia de la EMEP, las artes del cuerpo equivalen a un tipo de plataforma desde la cual se constituyen algunos de estos procesos, de los cuales vale la pena mencionar dos. Por un lado, en términos de formación política para la exigibilidad y garantía de derechos y, por otro, los de orden artístico, donde el cuerpo es el vehículo de transformación. Aunque separados para efectos de su explicación, estos procesos van simultáneamente tejidos, unos en otros.

La asociatividad, la exigencia en garantía de derechos, el empoderamiento como organización de mujeres, la resistencia frente a las ecologías violentas y la denuncia se concretan como elementos que se construyen desde las distintas subjetividades de los sujetos participantes de la experiencia, y se vuelcan hacia objetivos comunes en bienestar de la sociedad entera. Todo ello nace en el cuerpo como escenario dentro del escenario teatral. El cuerpo se mueve, el cuerpo grita, el cuerpo danza, el cuerpo denuncia a través de las expresiones de dolor y rabia; además, el cuerpo contiene las memorias del evento violento, el cuerpo es testimonio que se muestra al público y narra hechos.

La EMEP se constituye un proceso de formación política y ciudadana mediante un ejercicio de organización social de mujeres, donde se identifican unas a otras como colectividad, partiendo de la base del reconocimiento de sí mismas como sujetos con capacidad de

transformación y de llevar a cabo “acciones sociales emancipatorias” desde la formación de un sistema de ideas, significaciones, simbolizaciones con base en los sentidos que ellas mismas les otorgan a la realidad y a sus acciones, configurando nuevas identidades desde lo subjetivo hacia lo colectivo.

Ahora, si se generan procesos educativos y formativos en cuanto a la exigibilidad de derechos, yo considero que sí, dado que para llegar a ese acto creativo cada una de las participantes, cada una de las actrices, cada una de las mujeres debe pasar primero por un proceso de conciencia de su experiencia de vida por una parte y por otra de que aspectos o que esferas de su vida han sido vulneradas, porque, como te comentaba, este proceso que se da es a partir de los testimonios o experiencias de las mujeres que, por lo general, dichos testimonios o experiencias son atravesados por matices políticos, entonces, en esta medida, al tener este procesos creativo, inevitablemente uno esta relacionando directamente o indirectamente con esa exigibilidad de derechos, entendiendo esta exigibilidad en una esfera de lo íntimo que, sin embargo, trasciende a lo colectivo, porque parto de reconocer en mí misma que tengo ciertos derechos para que así pueda exigir que me sean reconocidos esos mismos derechos pero ya de manera colectiva, en una sociedad.¹⁸

La Educación Popular facilita algunos elementos desde los cuales es posible identificar procesos de educación-formación que se constituyen en la experiencia artística de la EMEP; en tal sentido, al incorporar “la acción cultural” desde las luchas y procesos sociales que reivindican dimensiones subjetivas de cara al bienestar del colectivo, se busca equiparar ese interés por involucrar la producción simbólica y de sentido en el análisis social. La orientación formativa que en escenarios populares hace énfasis en este aspecto ha dado lugar a lo que se conoce como “giro cultural” y que Torres (2009) define como una “renovación en los estudios sobre movimientos sociales”.

¹⁸ Ver anexo 7

La construcción de subjetividad como base para la cohesión colectiva en favor de objetivos comunes permite la consolidación de sujetos políticos e históricos, capaces de resignificar la realidad, base sobre la cual es posible reconocer los aportes de la EP a esta experiencia y que está implícito en la forma organizativa en que se dinamiza el ejercicio artístico de la EMEP. Es importante, además, desde otra perspectiva, reconocer primeramente este ejercicio artístico como “una escuela de mujeres”, palabras que en sí encierran una práctica formativa, donde la condición de género da forma a la resignificación y transformación de la realidad, con base en un sistema de simbolizaciones y significaciones que ponen a la mujer en condición de sujeto político.

La Escuela, yo diría que me ha enriquecido muchísimo en la parte espiritual, en la parte moral, en la parte mental, sobre todo porque me siento mucho más segura y empoderada de mi papel, en el escenario y en la sociedad. En lo social me ha servido para tener a mi lado gente muy valiosa, gente que me ha aportado muchísimo como persona, como ser humano, como cantante y como individuo me ha fortalecido muchísimo, también el permitirme llegar a más personas con diversas características, tanto en los escenarios privados como en los escenarios públicos me ha servido de mucho para acercarme a mi gente, y en lo político pues definitivamente me ha ayudado a reafirmar mis ideologías humanistas.¹⁹

El cuerpo y su imagen cumplen una función de relevancia tanto en la comprensión de los procesos que llevan a cabo los sujetos víctimas como en la reinterpretación y creación para la transformación de la realidad. Siguiendo a Cabra y Escobar (2014), en tal sentido, se puede decir que la experiencia de la EMEP en las artes del cuerpo se constituye en un ejercicio de auto reconocimiento y, a su vez, de tejido colectivo, donde se intenta tramitar aspectos de la realidad para su consecuente transformación. Es decir, el cuerpo como entidad del dolor y, al mismo

¹⁹ Ver anexo 7

tiempo, de sanación y liberación, dualidad presente en el ejercicio artístico que nos convoca. En la Escuela, las distintas prácticas de las artes del cuerpo requieren una construcción estética desde la misma plástica del cuerpo. Cada mujer participante es orientada, no tanto frente a un acondicionamiento físico, sino frente a un lenguaje que se desarrolla desde un ejercicio de subjetivación, que desemboca en una resignificación del cuerpo como territorio de transformaciones.

En cuanto a cómo el cuerpo desde la práctica artística se configura como instrumento de transmisión y transformación en el marco de la experiencia, como ya se ha mencionado, el cuerpo adquiere una importancia capital en el sentido de que a través de él se desarrolla todo un sistema de imaginarios, simbolizaciones y significados que se deconstruyen y se reconstruyen, mientras que en el cuerpo mismo se expresan y se transforman. La Escuela de Mujeres en Escena por la Paz tiene una naturaleza de organización de mujeres, una razón colectiva, un cuerpo grupal conformado por distintas subjetividades; dada la esencia y particularidad de cada mujer participante, este cuerpo vehiculiza, por medio de prácticas artísticas, un diálogo reflexivo, denunciante, de exigencia, de reparación o perdón.

Por supuesto, el trabajo en la escuela tiene todo que ver con procesos de elaboración del duelo y de reconstrucción de memoria, entre otros [...] al traer al aquí y al ahora, que es lo que se hace con la creación de escenas, se ha pasado por un proceso catárquico, le llamo yo, donde tú traes a la memoria esas situaciones que has vivido, esas sensaciones, esas experiencias de vida con las que te has encontrado, que por lo general son situaciones que generan dolor, o que han generado grandes tristezas en la vida de cada persona, entonces, para llegar a un proceso creativo debes pasar por este proceso de duelo, de catarsis [...] claro que sí, tiene todo que ver, y una cosa va articulada a otra, es como un tejido, porque para llegar a ese acto creativo, pasas

*por traer a la memoria esos sucesos , esos acontecimientos y para poderlos llevar a la escena debes pasar por ese proceso de duelo pero también de entendimiento y de comprensión.*²⁰

Las prácticas artísticas del cuerpo en la experiencia EMEP nos muestra cómo en el centro de la dinámica de elaboración y expresión del lenguaje artístico y de la acción política o emancipatoria está el cuerpo de la mujer, como pulsión viva de expresión, de representación y de significación, donde cada participante, por medio de un conjunto de acciones, movimientos, cadencias y ritmos corporales, entreteje narrativas de duelo, de memoria, de resistencia, entre otros, que en un conjunto de prácticas artísticas o acciones culturales entrelazan sus distintas subjetividades materializadas en aquellos cuerpos como única evidencia y como vehículo de trasmisión, generando procesos de expresión corporal dialógicos mediante los cuales se movilizan ideas, posiciones éticas, o conceptos y reconociendo, a su vez, la cualidad formadora y complementaria del lenguaje propio en el cuerpo del otro, donde ambos se redescubren y complementan. En la suma de cuerpos individuales se constituye un cuerpo colectivo cuya formación y objetivos artísticos y políticos se pronuncia.

Según Ayala, Noreña y Sanabria (2015), las varias maneras en las que el cuerpo habita un territorio donde se experimentan marcadas relaciones de poder y autoridad, puede constituirse como forma de resistencia a través de lo lúdico e imaginativo como medios alternativos de escape y contribución con la resignificación de la relación cuerpo-territorio. En tal sentido, el territorio y el cuerpo tiene una relación directa, dado que en ambos se marcan las huellas de las relaciones de poder y autoridad. En la experiencia de la EMEP, el cuerpo se presenta como un

²⁰ Ver anexo 7

territorio, territorio de paz, dada la significación y el alcance de esta relación. Cada participante y el colectivo en su conjunto resignifican un territorio en un grupo de cuerpos que desde el arte como dispositivo y mediante una cohesión identitaria en clave de género ejecutan las distintas acciones políticas o emancipatorias de liberación, reparación y rescate de las memorias subyacentes al relato oficial o como elaboración del duelo.

En cuanto a las tensiones que se identifican entre arte cuerpo territorio y memoria, es necesario hacerlo con base en el concepto de territorio llevado al espacio del cuerpo en clave de resistencia, de rescate de memoria, de denuncia. Esto nos lleva a las prácticas artísticas de acción política -artistas- mediante las cuales se tramita dicha tensión. La acción de recordar constituye un sujeto local e históricamente posicionado, que, desde una consolidación organizativa, deviene una memoria colectiva que se funda desde la subjetividad individual, desde cada cuerpo, para transformar la realidad en beneficio del cuerpo colectivo. El territorio se consolida como un espacio que se resignifica al igual que el cuerpo, en la medida en que en su superficie quedan las marcas que dan testimonio de luchas, por la dignidad, por la resistencia, frente a unas fuerzas de poder que buscan cosificarlo y mercantilizarlo.

[...] el cuerpo es algo primordial en la creación que se realiza, porque por medio del cuerpo es que se hace memoria, por medio del cuerpo es que nos reconocemos como territorio, como un territorio que ha sido muchas veces violentado, ¿no? no solamente como un cuerpo físico humano sino como un cuerpo político también, entonces, el cuerpo allí en estos procesos de creación es fundamental, porque por medio del cuerpo es que se hace carne cada una de las experiencias de estas mujeres, y al hacerlas carne, y al traerlas al aquí y al ahora que es el teatro en su puesta en escena se está haciendo memoria, se están elaborando duelos, se está generando resistencia, entonces es así como elaboramos nuestro trabajo desde el cuerpo, es un proceso muy autónomo, es un proceso de exploración muy independiente, muy individual, y una

vez se explora esa fase íntima, se procede a crear, es decir, allí es cuando se comienzan a crear colectivamente las puestas en escena.²¹

En la experiencia EMEP, el cuerpo de la mujer, que ha sido proscrito, reprimido y forzosamente homogeneizado en término de su relación con el mundo, se posiciona como espacio que, al igual que el territorio, debe resignificarse en relación con un bienestar colectivo. El cuerpo allí es agente de dolor, pero a su vez de sanación; donde el dispositivo del arte posibilita una manera de que aquellos cuerpos habiten un territorio, físico o simbólico que los lleve a conseguir una suerte de paz interna, que es valorada y reconocida como una forma de reparación, donde la memoria ofrece el sustrato desde el cual se elabora empatía hacia lo demás.

Indudablemente, el cuerpo es el receptáculo de lo que somos, para bien y para mal, nosotros somos un cuerpo que lleva una memoria ancestral, que lleva la memoria de nuestros abuelos, de nuestra familia, de nuestras raíces, de nuestra identidad y obviamente en una sociedad tan violenta como la colombiana, pues el cuerpo es el que recibe toda esa información violenta, el cuerpo ese gran receptáculo en donde habita lo más hermoso, pero también lo más dolido, lo cual es lo que ha significado el conflicto armado a este país, por eso siento que es tan importante poder conocer esos cuerpos, entendiendo como cuerpo no solamente nuestro esqueleto sino una cosa muchísimo más amplia, que es también tener un cuerpo individual pero también un cuerpo social.²²

Finalmente, en cuanto a las acciones y relaciones que se gestan en términos de activismo político en la experiencia; alrededor del performance, la obra de teatro y otras acciones simbólicas, esta organización de mujeres discute y hace política con base en las relaciones que se gestan en el desarrollo de su dinámica. La esencia de la EMEP se desprende

²¹ Ver anexo 7

²² Ver anexo 7

de un ejercicio organizativo de mujeres en función de la garantía y exigibilidad de derechos bajo un contexto de violencias. Desde un ejercicio formativo en construcción de subjetividad, se cohesionan como múltiples subjetividades direccionadas hacia objetivos comunes, lo que implica una práctica comunitaria de tejido social, de solidaridad y de procesos identitarios, donde el territorio es un elemento determinante en la configuración de sujetos política e históricamente posicionados, con sentido crítico de la realidad y pertenecientes a una colectividad que comparte sus mismas necesidades, experiencias vitales y condiciones de habitabilidad en el mundo, lo que deviene en la conformación de organizaciones que buscan, como dice Torres (2009), acciones culturales para vehicular acciones políticas que buscan manifestar denuncia, resistencia, resiliencia, perdón, reconciliación.

Unas reflexiones de cierre

En el proceso de sistematización de experiencias salen a la luz elementos implícitos en la cotidianidad de los sujetos que pueden verse como herramienta de investigación. Las voces, las miradas, las acciones de las personas observadas son, a la vez, hechos, percepciones y reflexiones que pueden funcionar como instrumentos; se adaptan y se modifican en función de la experiencia y dan cuenta de realidades desde la misma experimentación de la realidad. Por ello, la sistematización permite reconstruir a la par que enseña a reconocer en el entorno aprendizajes, prácticas, interpretaciones y estructuras solo deducibles a través del contacto con los otros en conjunción con el contexto.

La sistematización implica, entonces, estructurar lo vivido, propio y de los otros, desde la mirada observadora inmersa en una realidad compartida. Se trata de hacer significativa la experiencia a partir de sí mismo. Por ello, el propósito en cuya base se da cuenta de esta vivencia relaciona unas categorías que contienen sentido profundo en función de mis búsquedas particulares, tanto como profesional, como docente, como humano y como sujeto político. Pensar en experiencias educativo formativos en arte, capaces de generar un tipo de sanación o de reconfigurar la historia de violencia que atraviesa el territorio, el cuerpo, la historia individual es, a la vez, posibilidad renovadora y origen de cuestionamiento profundo.

Los significados que consolidan la experiencia violenta movilizan políticamente, pero desde el sentir hondo del recuerdo, desde la rabia de la resistencia, desde el dolor del cuerpo, desde el desarraigo. Ver lo político sin reconocer lo humano es una tarea fallida en la que el arte contribuye con el despertar de la sensibilidad que profundiza en la estructura que soporta las nociones de perdón, sanación y reconstrucción. Las prácticas artísticas del cuerpo que ejecutan

organizaciones como la EMEP, cuya base formativa se sustenta en los principios emancipatorios de la EP no se queda solo en la configuración de una racionalidad política; logra acercarse a relaciones internas que dan nuevos sentidos a la habitabilidad de un mundo plagado de ecologías violentas de diversa índole.

Este colectivo conformado por mujeres ha reconocido que el ejercicio de la política no solo se expresa en espacios institucionalizados por el Estado, sino a través de las artes escénicas, de los performances, de la interpelación a los discursos y de las experiencias que los han configurado como sujetos; han puesto en el centro del accionar político sus experiencias vitales, nombrándolas, comunicándolas a otros e instalando en lo público aquello que es considerado de la vida privada. La condición de víctimas desnuda el cuerpo y, a través suyo, el territorio. Muestra crudamente una realidad que nos atraviesa a todos, seamos o no conscientes de ello. Desde la experiencia traumática nos conducen a la reflexión sobre nuevas posibilidades de sentido.

La violencia, como fenómeno esencialmente inmoral, que promueve valores militaristas y prácticas autoritarias que conllevan elevados costos materiales y humanos se traduce en múltiples consecuencias negativas que, no obstante, vistas desde el arte, estimulan la memoria, la defensa y la posibilidad de nuevas realidades. En un contexto de violencia política, frente a la necesidad de replantear los términos en los que estamos dispuestos a convivir como nación, como alternativa a la opción de las armas, surgen nuevas maneras de pensar y de responder al conflicto desde la reconfiguración de lógicas de violencia con las que se ha construido el presente.

Sistematizar el acercamiento a la experiencia de la Escuela Taller Mujeres en escena por la paz, entre otras cosas, permitió evidenciar cómo el arte vehiculiza estas nuevas reconfiguraciones. La propuesta educativo-formativa que, desde la EP, promoviendo el diálogo de saberes y la confrontación crítica de nociones diversas, también, como el arte, es dispositivo que agencia cambios y permite que los sujetos – víctimas tramiten vivencias de violencia y transiten hacia la reinterpretación y transformación de la realidad.

Experiencias educativo-formativas que vinculan el arte como dispositivo que posibilita acciones simbólicas, en la voz de los actores del proceso, logran abrir caminos de reconfiguración de sentidos, originados en historias de violencia que atraviesan el territorio, el cuerpo y vivencias anecdóticas de dolor, pero que, en función de nuevos significados hacen posibles, por un lado, la movilización política y, por otro, la construcción de escenarios propicios para la democratización del conocimiento sobre la base de un diálogo crítico e igualitario entre diferentes sujetos sociales, políticos y culturales, para el alcance de derechos y para el logro de metas comunes.

Se proponen acciones simbólicas de naturaleza colectiva que pretenden, desde la discusión inicial, agrupar criterios, imaginarios y sentidos con la finalidad de unificar también manifestaciones de sensibilidad ante la dicotomía vida-muerte. Desde allí, cada participante propone un ejercicio de improvisación en términos de la habitabilidad de una sociedad bajo los presupuestos divisorios, realizando una metáfora desde el cuerpo femenino que da cuenta de elementos de construcción de paz. Realizan ejercicios de corporalidad en los que las metáforas conjugan cuerpo, elementos simbólicos (como flores y sábanas), lenguaje corporal y discurso. En este último se concentra una crítica al poder que puede relacionarse con el concepto de

soberanía de Agamben (2006, 2011): El Estado tiene la posibilidad de pauperizar la vida o de generar posibilidades desde criterios de clase o de poder.

Estos ejercicios creativos consolidan lo que, a lo largo de esta investigación, se ha discutido alrededor del efecto de transformación y re significación de la realidad desde acciones políticas, partiendo de dinámicas organizativas de movimiento social en clave de género, de sujetos víctimas que reconocen en los elementos de la Educación Popular una contribución para entender el ejercicio de su experiencia artística y del reconocimiento del arte como dispositivo mediante el cual se movilizan imaginarios, idearios y simbolizaciones que posibilitan acciones políticas para efectos de cambios en función del bien común.

Frente a este aspecto, Farina (2005) aporta reflexiones desde el vínculo que hace entre pedagogía, cuerpo y subjetividad. Para ella, “la formación del sujeto se da mediante conjuntos de dispositivos” (pp. 11-12), es decir, de formas muy específicas de hacer, pensar y actuar sobre los elementos o situaciones que le atañen. Estos dispositivos, a su vez, configuran una pedagogía a partir de la manifestación de subjetividades y los discursos en los que se circunscriben. Teniendo en cuenta el contexto que acá se aborda y el vínculo entre EP y artes del cuerpo para interpretar la experiencia EMEP desde posibilidades de nuevas construcciones simbólicas, éticas, políticas y formativas; la propuesta de Farina (2005) nos permite considerar al colectivo como un vehículo que privilegia “el uso de dispositivos pedagógicos que pudieran proporcionar un espacio de experimentación con lo que les pasa a los sujetos implicados en diferentes procesos de formación, con su percepción y saber” (p. 13).

Los sujetos víctimas participantes en la EMEP son mujeres que podemos reconocer como agentes de cambio que, desde la acción organizativa y política y la movilización social, hacen uso

de prácticas artísticas del cuerpo que les permiten dialógicamente tramitar huellas, experiencias vitales, y que para sí mismas generan una suerte de reparación. Como sujetos alineados a objetivos comunes, esta experiencia les permite cohesionarse mediante prácticas artísticas. La mujer partícipe de esta experiencia es una persona atravesada por un drama particular que tiene alguna vinculación con sucesos de violencia política, cultural, simbólica y/o económica. En tal sentido, al incorporarse a la escuela taller, se encuentra con mujeres que han vivido experiencias similares o que, en reconocimiento de esta realidad, deciden unir su voz como acto de identidad y solidaridad.

Por ello, la EMEP se consolida como un espacio en que la voz, el cuerpo, la acción y el pensamiento de la mujer, como sujeto víctima o no, encuentran elementos comunes que conllevan el reconocimiento de sus derechos, a su rol en la sociedad, y a lo que implica ser atravesada por experiencias vitales en ecologías de violencia política. La dirección de Patricia Ariza y el acompañamiento de las otras formadoras están cargados de reflexión y de conciencia social, lo que trasmite a las mujeres participantes un compromiso de orden colectivo. La EMEP plantea una discusión de orden político y sociocultural desde donde se derivan prácticas escénicas de creación colectiva en las que cada mujer, desde su subjetividad, aporta un sufrimiento vulnerable de transitar a sanación.

El camino de estas mujeres, sin embargo, no está ajeno a luchas, dolores, resistencias y denuncias. La creación artística funge como un dispositivo que moviliza ideas y sentidos, pero a través de un proceso que requiere de la estructura, del cuerpo si se quiere, de una organización que forma desde y para el territorio. Encontrar esto supuso también un viaje que inició con

búsquedas fallidas, luego halló encuentros inesperados que derivaron en cuestionamientos que se hicieron preguntas y que orientaron el devenir investigativo hacia el diálogo con los actores.

La observación, las entrevistas, la conversación permanente y las reflexiones cotidianas dan cuenta de la elaboración de este proceso, que se ejecutó a través de un promedio de nueve encuentros (ensayos) repartidos entre septiembre de 2019 y marzo de 2020, teniendo en cuenta que se venía abordando esta experiencia desde marzo de 2019, es decir, en el trayecto de un año. La participación en las discusiones de los sábados, posteriores a los ensayos, y la observación de las dinámicas de esta organización implicó que el investigador fuera invitado a un pequeño foro que complementó una de las presentaciones de la obra PAZ HARE LA, el 2 de noviembre de 2019, experiencia de amplia significación por las reflexiones que allí surgieron frente a este estudio y que hacen parte del presente documento. A razón de la Pandemia, se paralizó indeterminadamente la actividad de la EMEP, lo que fue determinante para que, con la información recopilada, se iniciara el proceso de sistematización documental.

La Escuela De Mujeres En Escena Por La Paz es un espacio diverso, donde confluyen mujeres diversas, en términos de sus orígenes, edades, clases sociales y niveles de educación, entre otras cosas. Sin embargo, el elemento común es el deseo profundo de todas ellas de hablar de su condición de mujer en el marco de unas violencias que las han atravesado a ellas, a sus cuerpos, a sus familias y/o a sus territorios; lo que las conmina al compromiso que, como seres humanos, les asiste en materia de su contribución a una mejor sociedad. La temática en la que se centra la escuela surge de una mirada de género que intenta ubicar elementos del pasado de cara a su reconfiguración para el futuro.

En ese sentido, la EMEP se caracteriza por generar procesos formativos que buscan, entre otras cosas, empoderar a la mujer, lo que implica trabajar el cuerpo y sus diferentes lenguajes. Realiza un trabajo a nivel corporal y vocal que pretende potenciar capacidades en las actrices para que el escenario no solo funcione como plataforma de creación artística, sino como tribuna desde la que puedan hablar abiertamente sobre quiénes son, qué quieren y qué se atreven a ser y hacer. Es una apuesta por el respeto a la polifonía de voces, y también por la defensa de la libertad. En últimas, es la validación “de la composición de un espacio de formación para la producción de dispositivos coherentes con una ética” (Farina, 2005, p. 397) y, en ese sentido, para el reconocimiento del cuidado y la atención de cuerpos y subjetividades, individuales y colectivos, los unos y las otras.

La escuela precisamente lo que quiere es incentivar esa reflexión sobre lo que somos, sobre lo que queremos. La manera que nosotros hemos usado para llegar a esto, pues es a través de las artes, por eso el proceso formativo es un proceso muy complejo en el sentido que son muchas mujeres, que muchas de ellas no se habían parado en un escenario, lo cual significa un trabajo de conocernos y lograr, después de ese proceso de conocimiento de lo que somos, comenzar a ser capaces de hablar de lo que queremos hablar.²³

²³ Ver anexo 7

Referencias

- Agamben, G. (2006). *Homo Sacer*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Revista Sociológica*, 26(73), 249-264.
- Alonso, G. D. (2014). *Libro Álbum A través del cuerpo: cuerpo, erotismo y poesía*. Bogotá D.C.: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Alonso, L. (3 de septiembre de 2013). Repensar los dispositivos. Entonación, documentación, distribución, resistencia y desvío en prácticas simbólicas mediatizadas a principios del siglo XXI. *Caracteres*, En línea. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de <http://revistacaracteres.net/revista/vol2n2noviembre2013/repensar-los-dispositivos/>
- Ariza, P. (2007). Hojas de papel volando. Bogotá D.C.: Fundación el libro total.
- Ariza, P. (2 de Julio de 2019). Patricia Ariza y su lucha por la paz desde el teatro (Entrevista de Alejandra Ríos). *El Espectador*, pág. Sección Cultura. Recuperado el 15 de marzo de 2020, de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/patricia-ariza-y-su-lucha-por-la-paz-desde-el-teatro-articulo-830760>
- Ayala, M. L., Noreña, N. M., & Sanabria, M. (2015). El cuerpo: un saber pedagógico pendiente. *Revista Tesis psicológica* 10(2), 174-188.
- Bello, M. (2014). Los daños y las pérdidas asociadas al desplazamiento en las ciudades. *Ciudad Paz-anda*, 2(1), 190-202. Recuperado el 13 de abril de 2021, de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/cpaz/article/view/7390>
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora -AH-.
- Cabra, N. A., & Escobar, M. R. (2014). *EL CUERPO EN COLOMBIA. Estado del arte, cuerpo y subjetividad*. Bogotá D.C.: Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico -IDEP- y Universidad Central.
- Castillejo, A. (2010). Iluminan tanto como oscurecen: de las violencias y las memorias de la Colombia actual. En E. Barrera (Ed.), & J. Jaime (Comp.), *Memoria, silencio y acción psicosocial. Reflexiones críticas sobre por qué recordar en Colombia* (págs. 21-60). Bogotá D.C.: Ediciones Cátedra Libre.
- Cornago, Ó. (2016). El concepto de dispositivo en la obra de Harum Farocki e Hito Steyerl. Un acercamiento desde la teoría escénica. *IMAGOFAGIA* (14), 1-24.

- Corporación Colombiana de Teatro. (2018). *Corporación Colombiana de Teatro*. Obtenido de <https://corporacioncolombianadeteatro.com/escuela-de-mujeres/>
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e Institut Català d'Antropologia*, 18(2), 68-80. Obtenido de <https://www.raco.cat/index.php/QuadernselCA/article/view/274290/362359>
- Delgado, M. (julio-diciembre de 2015). Las víctimas del conflicto armado colombiano en la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras: apropiación y resignificación de una categoría jurídica. *Perfiles Latinoamericanos*, 23(46), 121-145.
- Escobar, M. R. (2015). Cuerpo y subjetividad en Latinoamérica: resistencia a la cultura somática del capitalismo. *NÓMADAS* (43), 185-199.
- Farina, C. (2005). *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y Pedagogía de las afecciones*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Fernández, J. (2013). Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu. *Papers Revista de sociologia*, 98(1), 33-60. Recuperado el 5 de noviembre de 2020, de <https://papers.uab.cat/article/view/v98-n1-fernandez/pdf>
- Freire, P. (1985). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI editores.
- Freire, P. (1997). *Cartas a quien pretende enseñar* (3° Ed.). España: Siglo XXI.
- Freire, P. (1997). *La educación como práctica de la libertad* (45° Ed.). México: Siglo XXI.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI Editores.
- García, C., & Godoy, M. (2011). *Sistematización de una experiencia pedagógica en educación artística, en un espacio no convencional*. Bogotá D.C.: Pontificia Universidad Javeriana.
- Giraldo, J. (18-20 de marzo de 2020). Paz... ¿Cuál paz? Foro Internacional: "Paz.... ¿Cuál Paz?" (págs. 4-15). Bogotá D.C.: Congreso Nacional y Universidad Nacional de Colombia.
- Gómez, A. (2014). Del presente al futuro: De la educación para la paz a la pedagogía para la paz. *Raximhai*, 10(2), 257-289.
- Gutiérrez, Á. B. (2012). *Hacia la recuperación y sanación corporal: elaboración de violencias basada en artes de acción (Tesis de maestría)*. Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia.
- Gutiérrez, M. (marzo de 2015). Música, ceguera y escuela. Por una alfabetización musical total. *La Terapia del Arte, revista de creatividad y salud*. (F. Belén, Ed.) España. Recuperado el 1 de agosto

de 2019, de <http://laterapiadelarte.com/numero-5/entrevistas/musica-ceguera-y-escuela-por-una-alfabetizacion-musical-total/>

Helguera, P. (2011). Pedagogía para la práctica social: notas de materiales y técnicas para el arte social.

Errata. *Revista de Artes Visuales* (4), 64-83. Obtenido de

https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_4_pedagogia_educacion_artistica

Herrera, M., Ortega, P., Crisanchó, G., & Olaya, V. (2013). Memoria y formación: configuraciones de la subjetividad en ecologías violentas. Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional y CIUP.

Herrera, M., Ortega, P., Olaya, V., & Crisanchó, G. (2019). Configuración de subjetividades y constitución de memorias sobre la violencia política. Una promesa de acción en tono a la cultura política. 155-167. Recuperado el 13 de noviembre de 2020, de

https://repositorio.idep.edu.co/bitstream/handle/001/2178/Subjetividades_Politicass_p_155-168.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Jara, Ó. (septiembre-diciembre de 2009). La sistematización de experiencias y las corrientes innovadoras del pensamiento latinoamericano - una aproximación histórica. *Diálogo de Saberes* (3), 118-129.

Recuperado el 17 de enero de 2020, de

<http://www.planificacionparticipativa.upv.es/wordpress/wp-content/uploads/2011/06/La-sistematizacion-de-experiencias-y-las-corrientes-innovadoras-del-pensamiento-latinoamericano-una-aproximacion-historica.pdf>

Jara, Ó. (2018). *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles*. Bogotá D.C.: Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano (CINDE).

López, D. P. (2016). *CIGÜEÑAS, NI DE PAPEL. Relatos que tejen danza*. Bogotá D.C.: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Mandoki, K. (2015). Veo el estudio de la estesis en la naturaleza (Entrevista a Katya Mandoki por Javier Galindo). (U. N. -UNAM-, Ed.) *Murmullos filosóficos*, 4(8), 117-119. Recuperado el 11 de abril de 2021, de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/murmullos/article/view/57402/50939>

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. España: Melusina.

Mbembe, A. (2012). *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*. México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo -MUAC-.

- Merchán, J. (2016). La pedagogía en la Ley de Víctimas y en los postacuerdos de paz. En P. Ortega (Ed.), *Bitácora para la Cátedra de la Paz. Formación de maestros y educadores para una Colombia en paz* (págs. 115-134). Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional.
- Mesías, J. (2018). Artivismo y compromiso social: Transformar la formación del profesorado desde la sensibilidad. *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, XXVI(57), 19-28.
- Moncada, L. (2017). *Prácticas estéticas y artísticas en la construcción de territorio. El caso del barrio Pardo Rubio*. Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Ochoa, D. (2017). *Cuerpo y subjetividad en el performance activista: Esquizoanálisis, cuerpo y prácticas de resistencia estética en artistas*. Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Olaya, V., & Simbaqueba, I. (2012). Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político. *Revista Colombiana de Educación* (62), 117-138. Obtenido de <http://www.scielo.org.co/pdf/rcde/n62/n62a07.pdf>
- Oliveira, L. (2007). *Cuerpos indisciplinados: acción cultural en tiempos de biopolítica*. Sao Paulo: Beca.
- Ortega, P., & Herrera, M. (2012). Memorias de la violencia política y formación ético-política de jóvenes y maestros en Colombia. *Revista Colombiana de Educación* (62), 89-115. Obtenido de <http://www.scielo.org.co/pdf/rcde/n62/n62a06.pdf>
- Ossa, L. (2016). *Arte y violencia: Una discusión conceptual*. Santiago de Cali, Valle del Cauca: Pontificia Universidad Javeriana.
- Pabón, C. (2000). *Actos de fabulación - Arte, cuerpo y pensamiento. Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia, proyecto Pentágono*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Pérez, A. (julio-diciembre de 2013). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Nueva época* (20), 191-210. Recuperado el 13 de abril de 2020, de <http://www.scielo.org.mx/pdf/comso/n20/n20a9.pdf>
- Ramos, D. (2013). ¿Qué son las "prácticas artísticas comunitarias"? Algunas reflexiones prácticas y teóricas en torno a la construcción del concepto. *Pensamiento, Palabra y Obra* (9), 116-133. Obtenido de <file:///C:/Users/pc/Downloads/1940-Texto%20del%20art%C3%ADculo-6719-1-10-20130815.pdf>
- Ramos, D., & Aldana, A. (2017). ¿Qué es lo educativo de las obras de arte que abordan las memorias en Colombia? (*Pensamiento*), (*Palabra*)... y *Obra*, 40-53.

- Riaño, P. (2005). Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. "ICONOS. Revista de Ciencias Sociales. (21), 91-104.
- Ríos, S. (2017). Formación de la empatía a través del uso de la imagen artística. El caso de las víctimas de la violencia en Colombia. (*Pensamiento*), (*Palabra*)... Y *Obra* (18), 52-63.
- Ruiz, M. (2014). *Arte callejero, memoria y crímenes de Estado*. Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Santisteban, A. (2010). La formación de competencias de pensamiento histórico. Clío & Asociados. *La Historia Enseñada* (14), 34-56.
- Serrano, C. (2016). El arte urbano como instrumento de empoderamiento y visibilización. Comunitaria: *Revista internacional de Trabajo Social y Ciencias Sociales* (11), 8-27.
- Suárez, J. (2012). *Subjetividades y prácticas sociales en el Rap (Diálogo con algunos grupos y raperos de Engativá)*. Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Tolosa, Á. (2015). *El arte como posible herramienta metodológica para la construcción de paz*. Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Torres, A. (17 de mayo de 2006). Organizaciones populares, construcción de identidad y acción política. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 4(2), 1-23. Recuperado el 20 de marzo de 2020, de Dialnet-OrganizacionesPopularesConstruccionDeldentidadYAcc-4657552.pdf
- Torres, A. (2009). Acción colectiva y subjetividad. Un balance desde los estudios sociales. *FOLIOS Segunda época* (30), 51-74. Recuperado el 15 de marzo de 2020, de <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RF/article/view/6135/5091>
- Torres, A. (2011). *Educación popular. Trayectoria y actualidad*. Caracas, Venezuela: Universidad Bolivariana de Venezuela - UBV. Recuperado el 20 de febrero de 2020, de <https://dalbandhassan.files.wordpress.com/2011/04/educacion-popular-a-torres.pdf>
- Triana, H. (2014). *Imágenes de las violencias en Colombia*. Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia.
- Universidad Pedagógica Nacional -UPN-. (2019). *Informativo Maestría en Educación -MAE-, Cohorte 2019*. Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional. Recuperado el 11 de abril de 2021, de <http://institucional.pedagogica.edu.co/admin/UserFiles/Informativo-MAE-Cohorte%202019MAE.pdf>

Uribe, M. (1990). Matar, rematar y contramatar. *Controversia. CINEP*, (159-160), 51-59.

Wacquant, L. (2001). *Las cárceles de la miseria*. España: Alianza.

Wacquant, L. (2007). *Los condenados de la ciudad, gueto, periferias y Estado*. Argentina: Siglo XXI editores.

Anexos

Anexo 1: Formato de diario de campo

Diario de campo	
Fecha Lugar Actores Descripción del entorno Tema/contenido/motivo de discusión Desarrollo de la actividad (por fases o momentos) Observaciones	

Anexo 2: Formato de entrevistas

Aplicación entrevistas semiestructuradas	
Fecha Lugar Medio (presencial, telefónico, audiovisual, etc.) Contextualización del personaje entrevistado Objetivo de la entrevista (qué datos se buscan y por qué)	

Preguntas base en el siguiente enlace

https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSdTElop7exx6lDwNfhXkutEFkpPIlhNk97pkAUKfVHSP29b0g/viewform?usp=pp_url

Anexo 3: Formato de diario reflexivo

Actores	Hechos	Reflexiones
(quiénes participan de los hechos, contextualizándolos)	(qué ocurrió, dónde, causas, posibles consecuencias en vínculo con la investigación)	(análisis de los hechos con base en la experiencia personal, el sentir personal y el sentir de los actores involucrados, y la fundamentación teórica de la investigación)

Anexo 4: Registro del proceso de observación y reflexión

Diario de campo N° 1

Fecha	10/04/2019 (miércoles)
Lugar	Centro de Bogotá- barrio la candelaria, corporación colombiana de teatro
Actores	Funcionaria recepción CCT, Germán David Alonso (yo).
Descripción del entorno	Corporación colombiana de teatro, sala sakí sano, entidad en Bogotá que concentra parte de la historia del teatro en la capital y en Colombia, la sala Sekisano hace parte de la sede de la CCT dada su historia y significación para el medio de las artes escénicas.
Tema/contenido/motivo de discusión	Solicitar información relacionada con la escuela taller mujeres en escena por la paz.
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	<p>Una vez estoy seguro de concretar mi experiencia para la investigación de mi tesis de grado, con anterioridad me documento, consulto la dirección de la corporación colombiana de teatro, me dirijo hacia el barrio la candelaria en el centro de la ciudad.</p> <p>Una vez allí en la CCT encuentro una reja que mantiene aislada la entrada de visitantes, es una casa antigua tipo colonial con un amplio patio adaptado a manera de cafetín, en una pared lateral se puede ver una puerta, donde reposa un escritorio, en ese lugar me atendió una funcionaria administrativa del teatro, atareada en sus labores, rápidamente me atendió.</p>

	<p>En la conversación que tuve con esta señora , me ratificaba que allí se realizaban ensayos de la escuela taller dirigida por Patricia Ariza (PA), me explico grosso modo que era una organización de mujeres, pero me condiciono a que, si deseaba ampliar mi información, lo más pertinente era trasmitirle las inquietudes a la directora (PA) es así, que me facilita un papel donde ha escrito a mano el correo general de la CCT lo que me deja como un poco insatisfecho, pero ella me replica que por ese medio me puedo comunicar.</p> <p>Me despido, y curioseo un momento por la edificación que está llena de publicidad de programaciones de festivales de teatro realizados, en particular uno que lleva por nombre igual que la escuela taller, “festival de mujeres en escena por la paz”, en aquellos carteles me enfoco en varios detalles en especial la gran cantidad de organizaciones de mujeres, que se asocian para este festival, y el gran número de emprendimientos artísticos mediante el cuerpo allí participando. Ese detalle me deja un poco más seguro que voy al lugar indicado.</p>
Observaciones	La primera vez que me acerque de varias

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
➤ German David Alonso (El investigador).	Oficina Corporación Colombiana de Teatro, primera visita a su sede en el Barrio La	Me enfoco en varios detalles en especial la gran cantidad de organizaciones de mujeres, que se

<p>➤ La funcionaria Administrativa de La CCT</p>	<p>Candelaria, una vez soy atendido y parto de allí me llama la atención la gran cantidad de carteles que decoran el lugar, en especial aquellos que titulan: “Festival de Mujeres en escena por la Paz”, en aquellos carteles.</p>	<p>asocian para este festival, y el gran número de emprendimientos artísticos mediante el cuerpo allí participando. Ese detalle me deja un poco más seguro que voy al lugar indicado.</p>
--------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diario de campo N° 2

Fecha	20/06/2019 (jueves)
Lugar	Academia Superior de Artes de Bogotá
Actores	Dramaturgo Egresado ASAB Programa Artes Escénicas, Estudiante Programa Artes Escénicas ASAB 2019
Descripción del entorno	La ASAB actualmente como facultad de Artes de la U.D, reúne a los académicos, estudiantes y en si el entorno de una parte significativa de las artes escénicas en Bogotá, dado su naturaleza de centro de educación superior en Artes, es uno de los lugares que es necesario consultar cuando se quiere conocer de las tendencias del teatro vigentes en la ciudad.
Tema/contenido/motivo de discusión	Encuentro informal en función de consulta acerca del conocimiento que se tenga en relacione a organizaciones sociales, juveniles, de mujeres, de víctimas que por medio de artes del cuerpo realizara algún trabajo de tramitación del contexto de violencia.
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	El jueves veinte de junio me desplazo una vez más al centro de Bogotá, en

esta oportunidad a la Academia Superior de Artes de Bogotá, allí concrete un encuentro con dos amistades que conocen sobre el medio del teatro, sus representantes, los espacios para esto.

Nuestro encuentro tenía la intención de tener de primera mano contactos o referencias que me ayudaran a contactar a Patricia Ariza o alguna participante de la EMEP, o posiblemente información que me ayudara a enriquecer lo poco que tenía sobre esta experiencia.

Nos encontramos finalmente con estas dos personas, uno con cierta experiencia en el campo, y la otra, aún estudiante en su pregrado en Artes Escénicas, después de una larga charla, ellos me facilitaron un contacto, para mi valiosísimo, dado que era de una participante de la EMEP, la cuestión era que solo me podían referenciarla a esta persona, me mostraron su contacto en Facebook, lo único que debía hacer es arriesgarme a escribirle con el riesgo de que lograra algo o al contrario tomara su distancia y no me escuchara, es así, que mi reunión con estas dos personas estimadas por mi desde hace años, tuvo sus frutos.

Terminamos de charlar en un par de horas, finalmente nos despedimos ya en horas de la Tarde.

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ (Actor, Dramaturgo) ➤ (Estudiante Artes Escénicas ASAB) ➤ German David Alonso (El investigador). 	<p>En la ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá), tuve un encuentro con una estudiante de artes escénicas y un egresado del mismo proyecto curricular, quienes además son amistades de algunos años, pero que me podrían facilitar información en relación a mi búsqueda de información alrededor de EMEP, Allí ellos me facilitaron el contacto con una participante de dicha experiencia.</p>	<p>Después de esa larga charla, en que me facilitaran el contacto, para mí eso era valiosísimo, dado que se trataba de una participante de la EMEP, algo que me llenaba de expectativa, ahora cuando me describían a esta persona, me enteré que era docente en danza algo que me sugirió que no iba a ser sencillo, pero tenía que intentar el contacto con ella.</p>

Diario de campo N° 3

Fecha	23/08/2019 (lunes)
Lugar	Casa, hogar, Facebook (virtual)
Actores	Participante EMEP, German David Alonso (yo).
Descripción del entorno	El encuentro fue de orden virtual mediante la sala de charla del Messenger de la plataforma social Facebook, por este medio fue mi primer contacto con una participante de la EMEP
Tema/contenido/motivo de discusión	Presentarme y socializar los intereses por los cuales la contacto, conocer acerca de la EMEP, desde la experiencia de la Participante D.C. S
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	El día lunes en horas de la noche al Messenger de mi perfil en la plataforma Facebook me llegó un mensaje de parte de una actriz cuyo

	<p>nombre se omite. Desde hace un mes le había escrito, ya que algunas amistades me la referenciaron como participante en la EMEP, pero no había obtenido ninguna respuesta por parte de ella.</p> <p>Me respondía a un mensaje en el que yo me había presentado como estudiante de posgrado y le había socializado mi interés de entablar una conversación alrededor de su experiencia con la EMEP.</p> <p>En dicho mensaje únicamente me pide, "cuéntame más", es así como tuve que hacerle mediante un mensaje, una síntesis de lo que trataba mi trabajo de grado. Es así como quede a la espera que se iniciara una verdadera conversación con ella, quede a la espera de una respuesta definitiva.</p> <p>En ese momento la conversación término, ya que el resto de la noche no me respondió, que a la espera.</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Actriz 1 ➤ German David Alonso (El investigador). 	<p>La persona que contacto, quien me dicen es participante de la EMEP tarda más de un mes en responderme un mensaje por medio de la plataforma Facebook, y lo único que dice es "cuéntame más", situación que me obliga a</p>	<p>Después de recibir una respuesta tan "seca" quede a la espera que se iniciara una verdadera conversación con ella, fui muy cuidadoso al momento de socializar mi investigación dado que no le conocía y no sabía tampoco como</p>

	socializarle de manera más detallada por qué de mi interés de conversar con ella.	podiera reaccionar.
--	-----------------------------------------------------------------------------------	---------------------

Diario de campo N° 4

Fecha	25/08/2019
Lugar	Casa, hogar, WhatsApp (Audios)
Actores	(Participante EMEP), German David Alonso (yo).
Descripción del entorno	El encuentro fue de orden virtual mediante la sala de charla del Messenger de la plataforma social Facebook.
Tema/contenido/motivo de discusión	Conversación 2 con actriz
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	<p>La participante me responde de nuevo pero esta vez para confirmarme que participa en la EMEP. Y en otras líneas me comparte un número de teléfono y me sugiere que conversemos por WhatsApp, al parecer se interesó por mí.</p> <p>Al acto, copio el número y le inicio una conversación por esta plataforma, pero no me contesta el resto del día.</p>

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ (Participante 1) ➤ German David Alonso (El investigador). 	<p>La actriz a quien contacte gracias a algunas personas que me la refirieron, me responde por segunda vez, y en esta ocasión para confirmarme su participación en EMEP y para facilitarme su número de contacto.</p>	<p>Encuentro enriquecedor este hallazgo, me parece bastante importante que le haya despertado el interés, la paciencia fue estratégica en este caso.</p>

Diario de campo N° 5

Fecha	29/08/2019
Lugar	Casa, hogar, WhatsApp (Audios)
Actores	(Participante EMEP), German David Alonso (yo).
Descripción del entorno	El encuentro fue de orden virtual mediante la sala de charla del Messenger de la plataforma social Facebook,
Tema/contenido/motivo de discusión	Conversación 3 con actriz
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	<p>Fue posible finalmente iniciar una conversación y conocer un poco de la persona quien me podría compartir de primera mano, la experiencia en la EMEP.</p> <p>Lo primero que me dice es que se disculpa por no atenderme mis mensajes, comenta que ese día vio la noticia que los medios titularon como “el rearme de las FARC”, y que ello le ha afectado, además que en razón a todas esas cosas que pasan en el país le parece relevante colaborar.</p>

	Aquel día por medio de audios de WhatsApp compartimos una conversación bastante fluida.
--	-----------------------------------------------------------------------------------------

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ (Participante 1) ➤ German David Alonso (El investigador). 		Al conocer a esta persona me di cuenta la fuerza que le otorga el Arte a las distintas perspectivas de realidad que le posibilita a cada sujeto, se presentó como una artista que ejerce la docencia pero que, además, tiene el deseo de aportar a una transformación, es evidente su conciencia social, y el dominio del tema, aspectos a tener en cuenta.

Diario de campo N° 6

Fecha	03/09/2019
Lugar	Casa, hogar, WhatsApp (Audios)
Actores	(Participante EMEP), German David Alonso (yo).
Tema/contenido/motivo de discusión	Conversación 4 con actriz
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	Por segunda vez charlamos, aquí ella me habla un poco más de su participación en la Escuela, y me hace la propuesta de participar en

	<p>algunos ensayos para que pueda ver como se trabaja, es previamente socializándolo con P.A y las mujeres participantes, pidiendo su consentimiento.</p> <p>En horas de la noche me confirma la fecha y hora del ensayo, al parecer me permitieron acompañarlas.</p>
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ (Participante 1) ➤ German David Alonso (El investigador). 	<p>En una segunda pero extensa conversación, la participante me propone acompañar a la EMEP en algunos ensayos, dado que una vez le socialice la importancia que implicaba para mi este trabajo de investigación le pareció que era algo que podía consultar con el grupo y con la directora P.A.</p> <p>Al cabo de unas horas confirma que nos veríamos dentro de 4 días, en la CCT.</p>	<p>No esperaba realmente, que la segunda vez que conversara con ella me abriera una posibilidad que veía viable mucho más adelante, pero al parecer ella considera importante lo que yo realizo a través de mi tesis y tiene interés de socializarlo con el grupo de manera que pueda participar en uno o algunos ensayos. Un gran hallazgo que me permitirá continuar adelante.</p> <p>Al parecer tendré que regresar a la C.C.T porque allí se realizan los ensayos, tal como me lo esperaba.</p>

Diario de campo N° 7

Fecha	05/09/2019
Lugar	Casa, hogar, WhatsApp (Audios)
Actores	(Participante EMEP), German David Alonso (yo).
Conversación	Conversación 5 con actriz
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	He hablado con la actriz vía celular, allí ultimamos hora de encuentro para poder encontrarnos y presentarme con las mujeres de la EMEP. Me cuenta un poco de la metodología de creación colectiva, dado a lo que posiblemente iba a ver.

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ (Participante 1) ➤ German David Alonso (El investigador). 	Hablamos con la actriz unos días antes para concretar nuestro encuentro en la C.C.T y de esta manera conocer la experiencia por mí mismo.	A pesar de que por medio de la participante tengo ya una idea del trabajo que realiza la EMEP siento que fue en poco tiempo que se dio esta oportunidad, sin embargo, necesito aprovecharla al máximo, puesto que ella es una persona bastante reservada y considero importante conservar su empatía hacia mi trabajo de investigación.

Diario de campo N° 8

Fecha	07/09/2019
Lugar	CENTRO DE BOGOTA- BARRIO LA CANDELARIA, Corporación Colombiana de Teatro, Sala Seki Sano.
Actores	22 participantes de la EMEP, 2 Formadoras, 1 cantante actriz
Descripción del entorno	La Corporación Colombia de Teatro es una entidad que ha intentado institucionalizar la práctica del teatro en Colombia, es destacable la labor y trayectoria de personas como Patricia Ariza o Santiago García, fundadores del teatro la candelaria y agentes activos de la cultura en Colombia.
Tema/contenido/motivo de discusión	1RA VISITA A ENSAYO EMEP
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	<p>MI PRIMERA VEZ CON EMEP</p> <p>En horas de la mañana exactamente a las nueve, vuelvo a hacer el recorrido que realice hace algunos meses de camino al centro de Bogotá, exactamente a la Sala Sekisano, como se llama la sala de la C.C.T.</p> <p>Al cruzar la puerta veo en un patio adaptado de cafetín a una veintena de mujeres de todas las edades, todos los perfiles, y características. Algunas muy jóvenes entre los catorce o quince, hasta unas señoras sobre los setenta años, allí esperaban dos cosas, la primera que llegara yo, y la segunda que llegaran las formadoras que les orientan en aspectos de orden artístico.</p> <p>Allí presentarme fue deber socializar de la manera más sencilla los intereses que me llevaban allí, cordialmente les solicite su consentimiento</p>

para acompañar sus ensayos.

Unos instantes después conocí a la formadora 1, me di cuenta de que era una de las actrices de planta del teatro La Candelaria, además de participar en producciones para televisión y cine en los ochenta y noventa.

Una vez adentro conozco a la segunda formadora ella es Actriz profesional y educadora, atiende asunto sobre el ensamble y lo relacionado con espacio, luces, escenografía.

INICIO DEL ENSAYO

Una vez entramos a la sala Seki sano donde se desarrollará el ensayo, me ubique en la silletería del público, las participantes que promediaban unas veinte, se alistaban para comenzar, una vez suben al escenario las formadoras, comentan ya de manera oficial la razón de mi presencia, hacen lagunas alusiones al trabajo desarrollado en las últimas sesiones, y todas se reúnen en el escenario y se organizan, primero para dialogar sobre la situación política del país. Sobre la posición del nuevo Gobierno al respecto de la muerte sistemática en el país, la desaparición y obviamente el papel de la mujer en medio de estas ecologías de violencia.

El trabajo continuo con una extensa sesión de acondicionamiento físico, y relajamiento muscular, acompañado de algunos ejercicios de proyección de la voz.

Encuentro que están trabajando en dos obras que ya anteriormente han sido montadas, me doy cuenta de que están en medio de un ejercicio de reelaboración. La obra se llama "Lideresas".

	Al final del ensayo se comparten algunas observaciones por parte de las formadoras, en cuanto a la acción política se cierra con algunos comentarios dirigidos a continuar en la lucha por la dignidad, en razón de ser mujeres en un contexto como el nuestro.
Observaciones	Algo interesante fue que reelaboran obras ya montadas en años pasados, las adaptan a la realidad más reciente.

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ (Participante 1) ➤ German David Alonso (El investigador). ➤ 21 mujeres participantes ➤ 2 formadoras 	<p>La Participante me invita a participar en uno de sus ensayos en la EMEP, lo que viene a constituirse en mi primer encuentro, algo que fue lleno de hallazgos.</p>	<p>Este día conocí bastante de aquella experiencia que veía tal vez distante, encontré como tomaban sentido las palabras de ella, a su vez para mí fue asombrosa la diversidad de mujeres participantes, además de la calidad profesional y artística de las dos formadoras que al parecer acompañan los ensayos.</p> <p>Una curiosidad es que P.A no llegó en todo el ensayo, pero les envía directrices para desarrollar en el ensayo.</p>

Diario de campo N° 9

Fecha	11/09/2019
Lugar	Casa, hogar, WhatsApp (Audios)
Actores	(Participante EMEP), German David Alonso (yo).
Tema/contenido/motivo de discusión	Conversación 6 con actriz
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	<p>Dado que la participante tenía algunas obligaciones que atender en razón a su profesión como docente de danza, aproveche la oportunidad para conversar un momento al respecto del cuerpo, su manera de entenderlo, su relación con el arte, con la construcción de su subjetividad. En términos generales busque la manera que ella se apersonara de la conversación, fue breve, pero reveladora, como la mayoría de sus conversaciones en el desarrollo de este ejercicio investigativo.</p> <p>Una vez nos despedimos me indica que es posible que no pueda acompañarme en los ensayos de la EMEP los dos próximos ensayos.</p>

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ (Participante 1) ➤ German David Alonso (El investigador). 	Me comunico con la participante para abordar algunos temas, como el cuerpo, la subjetividad y el arte. La comunicación con esta participante es	La cuestión de que la actriz no me acompañase los próximos ensayos, me generaba nerviosismo, ya que, ella se había interesado por mi

	constante dado que me colabora con las inquietudes que surjan.	investigación y su interés venía acompañado de cortesía. En conclusión, con mi tarea de investigador había que tomarse muy juiciosamente esta labor frente a los retos que se presentaban.
--	----------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diario de campo N° 10

Fecha	21/09/2019
Lugar	CENTRO DE BOGOTA- BARRIO LA CANDELARIA, Corporación Colombiana de Teatro, Sala Sekisano.
Actores	18 mujeres participantes Entre ellas; la cantante del grupo, dos Formadoras y una Cofundadora de la EMEP German David Alonso (yo, el investigador)
Descripción del entorno	Esta es mi segunda visita a los ensayos de la EMEP, que se realizan en la sala Sekisano de la CCT, ya que la EMEP desarrolla sus prácticas allí, entendiéndolo que la Escuela Taller hace parte y también es cofinanciada con la gestión de la C.C.T.
Tema/contenido/motivo de discusión	2DA VISITA A ENSAYO EMEP
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	Esta segunda visita a los ensayos de la EMEP, fue un poco más relajada, en términos que ya hace aproximadamente quince días fue mi primera encuentro; me presente y conocí algunas de las mujeres y a sus

formadoras, eso facilitaba esta segunda visita, pues diligentemente las formadoras me sugirieron que podía acompañarlas las veces que yo considerara. Situación que debo aprovechar.

La cita es a la hora en que habitualmente se inicia, a las nueve de la mañana en la sala Seki sano, en el centro de Bogotá. Es así como al momento de ingresar a la C.C.T, al igual que la vez anterior estaba un número de aproximado de 15 a 20 mujeres, de un amplio rango de edades, características, actitudes.

Una vez llega la formadora 1, ingresamos a la sala. Una vez allí todas se preparan y acondicionan físicamente. Una a vez preparadas, en esta ocasión Chila una de las fundadoras y algunas veces participante, quien por fortuna aparece en este ensayo, antes de iniciar las directrices del trabajo de la sesión en conjunto de las dos formadoras, plantean una breve pero profunda discusión con las mujeres participantes asistentes ese día, que es de anotar no eran casi las mismas de la vez pasada.

INICIO DEL ENSAYO

Se discute sobre la incertidumbre en el ambiente nacional alrededor de la implementación de los acuerdos de paz con las FARC, dado que aquellos acuerdos envisten una gran importancia, para la sociedad y en el esfuerzo de transformar la realidad de violencia política y en pro de la construcción de paz, en clave de trabajo organizativo, y de movilización en clave de lucha por la dignidad y la resistencia desde el rol de la mujer en la sociedad colombiana.

	<p>Una formadora propone que en base a un segmento de una de las obras de la EMEP Rompiendo el silencio desarrollen una acción Simbólica, de esta manera en base a distintos aportes tanto estéticos artísticos y de subjetivación de la experiencia, se va concretando una serie de acciones simbólicas a manera de performance y en el trayecto del ensayo se concreta realizarla en un espacio público que envista importancia en el escenario de actualidad nacional.</p> <p>FINAL DEL ENSAYO</p> <p>Se cierra la sesión con algunas reflexiones que se dependía de las acciones que elaboraron el día de hoy y en torno a la discusión inicial propuesta por Chila.</p>
Observaciones	<p>Chila Pineda Arboleda, es una de las fundadoras de la EMEP, y es una incansable activista y defensora de los Derechos Humanos y de género, quien se mueve entre varias organizaciones sociales de mujeres.</p>

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ 18 mujeres participantes <p>Entre ellas; la cantante del grupo, 2 Formadoras y una Cofundadora de la EMEP</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ German David Alonso (yo, el investigador) 	<p>En el desarrollo del segundo ensayo, al tener la oportunidad de continuar acompañando la práctica de ensayo de la EMEP, la apertura y posterior desarrollo de la sesión me evoco algo de lo que había estado consultando sobre la</p>	<p>En base al debate que genero la discusión el ánimo y la pasión que desencadenaba ese juego de contrastes entre una opinión y otra pero al final todas en una misma sintonía, aquello le hice una lectura desde la construcción de la</p>

	<p>Educación Popular, lo que me llevo a relacionar lo que presenciaba dado que era consciente que debo captar cada detalle del ensayo.</p>	<p>subjetividad, y traje a la mente algunos de los elementos de la E.P, dado el escenario en que tramitaban una tensión común desde distintas subjetividades pero hacia un mismo objetivo en función de un beneficio común, entonces aquel ensayo me mostraba también como aquello no era solo una práctica del teatro con la acción política intencionada.</p> <p>Algo más es que me impacto ese carácter y personalidad y esa puesta en escena de Chila Arboleda, algo sin igual le dio cuerpo y fuerza al ensayo, muy interesante.</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diario de campo N° 11

Fecha	05/10/2019
Lugar	CENTRO DE BOGOTA- BARRIO LA CANDELARIA, Corporación Colombiana de Teatro, Sala Sekisano.
Actores	<p>11 mujeres participantes</p> <p>Entre ellas; la cantante del grupo, 2 Formadoras</p> <p>German David Alonso (yo, el investigador)</p>

Descripción del entorno	Esta es mi tercera visita a los ensayos de la EMEP, que se realizan en la sala Seki sano de la CCT, ya que la EMEP desarrolla sus prácticas allí, entendiendo que la Escuela Taller hace parte y también es cofinanciada con la gestión de la C.C.T.
Tema/contenido/motivo de discusión	3RA VISITA A ENSAYO EMEP
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	<p>En esta tercera visita, realizada el sábado 05 de octubre a las prácticas de ensayo de la EMEP, el aforo de las participantes estuvo bastante bajo, en esta ocasión al atravesar el portón de la C.C.T en el horario habitual 9 a.m., era evidente el ausentismo, en este sentido, me daba cuenta que hay un fenómeno de intermitencia entre las asistentes, algunas veces van unas, otras veces llegan otras que no volvían hace rato, me muestra de igual manera como La Escuela Taller es un espacio abierto y autogestionado, sin embargo de la misma manera algunas muy pocas entre esas, la cantante del grupo, son bastante estables, está, según me comenta ella misma, casi en todos los ensayos.</p> <p>Cuando llegaron las formadoras pasamos a la sala Sekisano, para darle inicio a la sesión, personalmente al observar la baja afluencia se me despertó la curiosidad, por conocer de qué manera se iba a direccionar el encuentro en esta ocasión, supondría dado que este es mi tercer encuentro, que es un aspecto que hace parte de la naturaleza de esta organización de mujeres.</p> <p>EL INICIO DEL ENSAYO</p>

En el momento de iniciar se habían incorporado otras mujeres para un total de 11. Es así como el ensayo comienza, al observar a las asistentes, algunas las veo por primera vez, lo cual me parece muy particular dado que se acercan fechas que según ellas socializan en las que se pretende presentar algunas obras.

En esta ocasión según las formadoras Patricia había dejado la directriz de discutir alrededor de uno de los fenómenos que recientemente está acentuándose en el país en materia de derechos humanos, y es el asesinato sistemático de líderes y lideresas, frente a lo cual una vez más me hacen parte de la discusión, y frente a ello doy mi perspectiva, mi opinión, es destacable encontrarme de que manera el grupo base me reconoce y me hace parte de la experiencia.

En base a esta discusión se generan una serie de propuestas dirigidas hacia el fortalecimiento de la EMEP como organización de mujeres de cara a la exigibilidad y garantía de los derechos, en clave de cooperación y movilización.

EL DESARROLLO DEL ENSAYO

La formadora 1 trae como elemento activador de la creación colectiva un poema de P.A “Manuela” desde el cual quieren desarrollar una metáfora hacia la importancia de preservar la vida de nuestros líderes y lideresas, en desarrollo de esta acción, se incorporó al poema la voz cantora, quien se animó a enriquecer el ejercicio, y así sucesivamente en base a un poema se fue construyendo lo que posteriormente ya para el medio día

	<p>termino siendo un performance de re significación del espacio, dado a que se buscaba simbolizar el territorio como ese elemento con que se relaciona la práctica de un líder el cual debería incluirse en el repertorio de la EMEP.</p> <p>CIERRE DE LA SESION</p> <p>Se cerró la práctica de hoy con un producto matriculado en el formato del performance, tiene una naturaleza de denuncia y resistencia frente al asesinato de líderes en el país, las reflexiones fueron entorno a como perdonar, y construir desde el arte sin dejar de denunciar y resistir.</p>
Observaciones	<p>Al parecer el aforo de las asistentes no afecta el desarrollo de la agenda de la EMEP, en si es parte de la esencia de esta organización que exista una intermitencia en la presencia constante de casi todas ellas, dado que cada una está en su propia vida, pero le reserva tiempo al ejercicio de la organización de Mujeres en Escena por la Paz.</p>

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ 11 mujeres participantes ➤ Entre ellas; la cantante del grupo, 2 formadoras ➤ German David Alonso (yo, el investigador) 	<p>En la tercera visita que realizo a los ensayos de la EMEP, en la sala Sekisano, se presentaron algunos aspectos que me continuaban enseñando acerca de esta experiencia artística y activista.</p>	<p>La baja asistencia de las participantes inicialmente me dejó la impresión que era un reto para las formadoras, pero no, esa intermitencia hace parte de la experiencia de la EMEP. Ahora el ejercicio de las lideras, me dejo</p>

		con una gran impresión de esa capacidad de relacionar y transmitir por medio de artes escénicas, todo tipo de acciones sea resistencia, denuncia, memoria o territorio, tal como lo vi en este ensayo.
--	--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diario de campo N° 12

Fecha	12/10/2019
Lugar	CENTRO DE BOGOTA- BARRIO LA CANDELARIA, Corporación Colombiana de Teatro, Sala Seki sano.
Actores	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 39 mujeres participantes ➤ Patricia Ariza (directora) ➤ Chila Pineda(codirectora) ➤ (Formadora 1) ➤ (Formadora 2) ➤ German David Alonso (yo, el investigador)
Descripción del entorno	En mi cuarta visita a los ensayos de la EMEP, que se realizan en la sala Seki sano de la CCT, ya que la EMEP desarrolla sus prácticas allí, entendiendo que la Escuela Taller hace parte y también es cofinanciada con la gestión de la C.C.T. Además, con el pasar de los ensayos me he ido naturalizando con la rutina del ensayo cada ocho o quince días.
Tema/contenido/motivo de discusión	4TA VISITA A ENSAYO EMEP, encuentro con la directora de la EMEP.

Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	<p>Me dirijo hacia la C.C.T. a la sala Seki sano como lo he venido haciendo, en esta ocasión hay un alto aforo de Mujeres participantes, hay un aforo de cerca de 36 a 40 mujeres, algo me despertó gran entusiasmo.</p> <p>Ya instalados en la sala Seki sano, puedo ver ese “enorme cuerpo escénico” que conforma esa diversidad de Mujeres, pensaría que tal vez yo no estaba al tanto de algo, dado la afluencia de Participantes que habitualmente no vienen a los ensayos.</p> <p>Al parecer lo que sucede hoy es que P.A esta en el ensayo, también distingo a la Codirectora, a la cantante, quien no falta a ningún ensayo, las formadoras 1 y 2, algunas participantes que no había visto antes, jóvenes, también algunas mujeres de la tercera edad.</p> <p>MI ENCUENTRO CON PATRICIA ARIZA</p> <p>Antes de iniciar el ensayo, logro la atención de Patricia dado que por su trabajo y reconocimiento no es fácil que en público la gente la deje sola, es así que me presento, ella ya conoce a través de las formadoras y de algunas participantes de mi presencia, del trabajo investigativo que intento realizar, y en tal sentido, me recibe con aprecio y le da importancia, a lo que realizo me ratifica su apoyo, decide hacer un preámbulo con todas las presentes en donde yo pueda una vez más hablar acerca de mis interés investigativos con EMEP y así abrir una discusión, dada la importancia que ella le dio a mis acciones por conocer la experiencia.</p> <p>Allí discutimos sobre el cuerpo, el papel del arte en un contexto de</p>
----------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

violencia política, la educación popular y la formación en garantía y exigibilidad de derechos. En este orden de ideas, Patricia ratifica la importancia de ellas como organización de mujeres en la militancia por la movilización social, también ratifica el papel político de estas organizaciones que mediante las artes intenta generar movilización, resistencia y denuncia.

Es así que gracias el preámbulo que Patricia me hizo y la relevancia que me da, las directoras y formadoras colegiado con las participantes proponen la readaptación de la obra Paz Hare La, precisamente partiendo de la idea del arte como dispositivo, según Giorgio Agamben, es así que deciden realizar una itinerancia de un par de presentaciones para desembocar en un pequeño foro al cierre de esa temporada, dicho foro se plantea en términos de lo que yo estaba haciendo allá con ellas , es decir un Foro donde se debatieran mis categorías de investigación, el cuerpo, el arte, las prácticas artísticas como acción cultural en un proceso de consolidación y asociatividad de organización sociales y de Mujeres.

Es así como en este ensayo se inicia el montaje de dicha obra lo que ocupa un par de ensayos más, con o sin P.A, sin embargo, su presencia catapultó un interés de parte del colectivo hacia mí. Situación que debo aprovechar, la directora Patricia me pide no preocuparme ya que a ella les parece que adelantemos esa discusión en la última presentación del año el 02 de Nov, que trae invitados académicos y de organizaciones sociales y de mujeres, además que otras artistas, es así, que termino haciéndome participe de

	esta iniciativa dentro del ejercicio artístico de la EMEP.
Observaciones	Al parecer mi presencia en los ensayos ha generado un efecto, dado que la directora de EMEP Patricia Ariza ya está al tanto de mi labor allí con las mujeres, en cierto sentido su presencia también se debía a eso, al deseo de integrarme más al trabajo de ellas, algo bastante significativo para mí.

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ 39 mujeres participantes ➤ Patricia Ariza (directora) ➤ Codirectora ➤ 2 formadoras ➤ German David Alonso (yo, el investigador) 	<p>En el cuarto ensayo que participo, nos visita la directora de la EMEP Patricia Ariza, ella viene con dos intenciones la primera integrara por así decirlo mi trabajo a la práctica artística de esta organización en el sentido en que tengo su apoyo y consentimiento para realizar mis observaciones e intervenciones, además como huella de mi paso por allí me propuso una discusión al final de la temporada de la obra Paz Hare La.</p>	<p>Es evidente que la EMEP en cabeza de P.A tiene una esencia como organización de mujeres, por una lucha por la dignidad y garantía de los derechos de las mujeres en medio de un contexto de violencia política. Ese aspecto permite que mi presencia y mis intereses se alineen con los de la organización de mujeres Escuela Taller, en el sentido de identificar la importancia a del papel que desempeña estas prácticas artísticas para adelantar acciones políticas en clave de colectivo y en beneficio del mismo. Es así como con esta sesión queda sentado que esta experiencia me va a ser de bastante ayuda para el desarrollo de mi tesis de</p>

		grado.
--	--	--------

Diario de campo N° 13

Fecha	19/10/2019
Lugar	CENTRO DE BOGOTA- BARRIO LA CANDELARIA, Corporación Colombiana de Teatro, Sala Sekisano.
Actores	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 39 mujeres participantes ➤ Codirectora ➤ 2 formadoras ➤ 2 participantes y excombatientes de la extinta FARC ➤ German David Alonso (yo, el investigador)
Descripción del entorno	Es mi quinta visita a los ensayos de la EMEP, que se realizan en la sala Seki sano de la CCT, ya que la EMEP desarrolla sus prácticas allí, entendiendo que la Escuela Taller hace parte y también es cofinanciada con la gestión de la C.C.T. Estos últimos ensayos son el preámbulo al ya cercano cierre habitual de actividades de la Sala Seki sano.
Tema/contenido/motivo de discusión	5TA VISITA A ENSAYO EMEP-
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	<p>Para el ensayo de hoy tal como se discutió el último encuentro las participantes en conjunto las formadoras van a realizar una readaptación de Paz Hare La, mediante su metodología la creación colectiva.</p> <p>El ensayo inicia con las habituales discusiones activadoras, donde se repasan la sobras se permean de la actualidad en ,materia de derechos</p>

humanos y de acción política, se reafirman en su militancia como organización social de mujeres, y en base a estas temáticas se plantea el trabajo a realizar sobre la obra ya realizada Paz Hare La, que como se lee es un juego de palabras, donde la metáfora de una pasarela de moda, desfilan un serie de mujeres cargados con sus visiones subjetivas y sus dramas particulares, donde se recrean todas las funestas condiciones de ciudadano sea mujer u hombre y donde se denuncia la violación sistemática de los derechos por parte del Estado y sus grupos armados.

EL ENSAYO

Como es habitual inician ejercicios de resignificación del espacio de planimetría es así como cada ejercicio se direcciona a emular una “pasarela” de moda, ejercicio que con la repetición va adquiriendo características de movilización social, realmente las artes del cuerpo transforman la realidad en este suceso.

Es evidente que esta obra ya ha sido montada en varias ocasiones dado que la mayoría de las participantes tienen una claridad de sus roles y de la fuerza que se le debe imprimir.

Algo verdaderamente llamativo era el desempeño artístico de dos participantes en particular, ellas dos en el papel que se asumía en la obra fungían como reinsertadas de la guerrilla, y al escuchar sus líneas se escuchaban cargadas de emocionalidad pasión y coherencia en tanto a la lectura de la realidad Colombiana, realmente fue algo a destacar, me propuse intentar hablar con ellas para conocerlas, situación que era

muchas veces viable dado que las participantes se mostraban en su mayoría muy reservadas en materia de lo personal, era complejo socializar, pero logre abordarlas al final del ensayo.

LAS PARTICIPANTES “EXCOMBATIENTES”

Una vez las abordé en la silletería donde las Participantes tenían sus pertenencias como maletas y otros elementos, allí les saludé, les comente detenidamente de mi presencia allí dado que era la primera vez que las veía en los ensayos, su conversación fue breve pero concreta, una vez entendidos mis motivos, me confesaron que ellas dos eran reinsertadas del vigente acuerdo de Paz con las FARC y que aproximadamente dos años estaban vinculadas con la EMEP pero por su condición de firmantes de Paz no tenía la suficiente libertad para moverse por la ciudad dada el riesgo de su seguridad, razón por la cual no me dieron sus nombres verdaderos y no me permitieron ningún registro ni de voz ni de video, sin embargo la presencia de estas mujeres, en mi interior le daba sustento y forma a lo que venía haciendo allí.

Entre lo que más me impactó es escuchar como ellas asumían esa práctica artística, específicamente reconocían en ese tipo de acciones escénicas una manera de tramitar su experiencia en la subversión con la carga emocional y psicológica que ello conlleva, el interés que mostraban estas dos chicas de una edad entre los 28 y los 32 años, por el teatro era descomunal, me aseguraron que estaría el 02 de noviembre en la última presentación del año en la sala Seki sano.

	<p>Es así, que finalizo mi conversación, no sin antes agradecerles por su tiempo.</p> <p>El ensayo finalizo y me invitaron al pre-ensayo antes de la obra.</p>
Observaciones	<p>La presencia de dos exintegrantes de las Farc en el ejercicio artístico de la EMEP para mí fue un hallazgo valioso, así nuestra charla haya sido breve.</p>

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ 39 mujeres participantes ➤ Codirectora ➤ 2 formadoras ➤ 2 participantes y excombatientes de la extinta FARC ➤ German David Alonso (yo, el investigador) 	<p>En el desarrollo de quinta participación en los Ensayos de la EMEP en la sala Sekisano de la C.C.T, me encontré con el proceso de reelaboración de la obra Paz hare la, DONDE FUE EVIDENTE EL METODO DE CREACION COLECTIVA, ADEMAS DE LA PRESENCIA DE DOS PARTICIPANTES que no era como todas las que había conocido.</p>	<p>La obra pasarela es una obra en verdad que reúne mucho del trabajo que realiza la EMEP, haber presenciado del proceso de montaje me enseñó mucho del trabajo de estas mujeres como organización, sin embargo, el hecho más prominente es haber conocido a dos excombatientes de las FARC, reinsertadas a la vida civil desde los Acuerdos de la Habana y su maltrecha implementación por parte del Gobierno de Turno, que además es muy apático al proceso de paz.</p> <p>La presencia de estas dos mujeres me da seguridad que voy en buen camino además le da sentido a lo que vengo adelantando como</p>

		investigador en proceso de grado como magister en Educación.
--	--	--------------------------------------------------------------

Diario de campo N° 14

Fecha	02/11/2019
Lugar	CENTRO DE BOGOTA- BARRIO LA CANDELARIA, Corporación Colombiana de Teatro, Sala Seki Sano.
Actores	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 40 mujeres participantes ➤ Codirectora ➤ 2 formadoras ➤ German David Alonso (yo, el investigador)
Tema/contenido/motivo de discusión	6TA VISITA A ENSAYO EMEP- PRE-ENSAYO PRESENTACION OBRA "PAZ HARE LA"
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	<p>EL ENSAYO DE LA MAÑANA, PARA LA PRESENTACIÓN EN LA NOCHE.</p> <p>El sábado 02 de noviembre la hora habitual de los ensayos, las mujeres se reúnen, para concretar el último ensayo antes de la presentación de la noche, es una de las ultima si no la última de Paz Hare La, para este año (2019).</p> <p>El ensayo comenzó sin preámbulos, ya estaba planteado que por medio de Paz Hare La, se iba a denunciar de manera enérgica el asesinato de lideresas y líderes sociales tan acentuado en el panorama nacional en los últimos años, es así que el ensayo se fue desarrollando, aun con nuevos</p>

aportes que enriquecían más la obras, uno de los aspectos a resaltar, considero que es un posible efecto de “la creación colectiva”, sin embargo la obra que se iba a presentar horas después mantenía los tiempos y el uso del espacio como había quedado planteado la última vez.

Es importante mencionar que las mujeres de la EMEP son bastante comprometidas con su activismo.

No estuvo la directora P.A, sin embargo, la orientación de las formadoras es bastante destacado, además entre ellas y las mujeres participantes hay una empatía que lleva que se conecten rápidamente con lo que se quiere decir, hacer, mover y/o mostrar.

Cada mujer participante brilla por si misma dado que ellas no construyen personajes, ellas son el personaje, juegan con sus modos de ver la realidad como sujetos políticos e históricamente posicionados. Desarrollan una manera que viste de teatro pero en su esencia es una reclamación , una denuncia, una exigencia, entonces encontramos entre sus diálogos, frases que hablan de su drama propio como, mujer como ciudadana y como sujeto perteneciente a un territorio a una colectividad, en escena se pone en juego mucho de su visión política de la actualidad nacional, en materia de derechos humano, de corrupción, violencia política, ese entramado de subjetividades conformado por el cuerpo colectivo que ellas conforman, se sintoniza organizativamente, y ese posicionamiento se refleja median su práctica artística o como se conoce en la E,P una acción cultural, una acción intencionada, en este momento la excusa es el arte, para abrir

	<p>espacios de discusión sobre lo que sucede en la sociedad colombiana y transformar esa realidad, en beneficio del colectivo. Claramente la organización esta inclinada a la exigibilidad de derechos en clave de género, como organización de mujeres, pero su práctica artística incluye a todos los elementos de la sociedad.</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ 40 mujeres participantes ➤ Codirectora ➤ 2 formadoras ➤ German David Alonso (yo, el investigador) 	<p>El sábado dos de noviembre, en la hora habitual del ensayo se practica antes de la presentación en la noche, la obra Paz Hare La. Se encuentran 40 mujeres las dos formadoras, Chila Pineda y yo, se arreglan los últimos retoques de la obra, que como lo he manifestado es una acción política intencionada mediada por esta bonita acción cultural.</p>	<p>Claramente la organización EMEP esta inclinada a la exigibilidad de derechos en clave de género, como organización de mujeres, pero su práctica artística hace alusión a todos los elementos de la sociedad.</p> <p>En escena se pone en juego mucho de su visión política de cara a la actualidad nacional, en materia de derechos humano, de corrupción, violencia política, esa red de subjetividades conformado por el cuerpo colectivo que ellas conforman, se sintoniza organizativamente, y ese posicionamiento se refleja median su práctica artística o como se conoce en la E,P una acción cultural, una acción intencionada, en este momento la excusa es el arte, para abrir espacios de discusión sobre lo que sucede en la sociedad colombiana y transformar esa realidad, en beneficio del colectivo.</p> <p>Al haber compartido con estas mujeres a lo largo de estos ensayos encuentro como</p>

		<p>el cuerpo se consolida en ese elemento desde donde ellas mediante esa práctica escénica transforman para sí misma, y para los demás, esa realidad. La misma que se denuncia hacia la cual se reclama, y se exige. Entonces, es visible que es el cuerpo mediante el cual se vive el drama o el trauma a su vez el mismo que tramita y transforma. Finalmente encuentro que esto genera una suerte de reparación simbólica para ellas mismas, dado que son mujeres a quienes las atravesaron en su manera particular e individual y colectivamente las violencias que se presentan en el país.</p> <p>Es bastante notorio que su reclamación también se dirige hacia el Estado y su indiferencia hacia el asesinato de los líderes sociales, en el caso particular de la versión de esta obra que se presentara en horas de la noche este mismo dos de noviembre.</p>
--	--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diario de campo N° 15

Fecha	02/11/2019
Lugar	CENTRO DE BOGOTA- BARRIO LA CANDELARIA, Corporación Colombiana de Teatro, Sala Seki Sano.
Actores	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 40 mujeres participantes ➤ Codirectora ➤ Patricia Ariza(directora) ➤ 2 formadoras ➤ 2 participantes y excombatientes de la extinta FARC

	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Victoria Sandino (senadora partido FARC) ➤ Aforo completo de la sala Seki Sano. ➤ German David Alonso (yo, el investigador)
Descripción del entorno	Este mismo sábado 2 de noviembre, pero a las siete de la noche, se realiza en la sala Seki sano, la obra Paz Hare La. Cuarenta mujeres en escena dirigidas por P.A y CH. P, bajo la codirección de las formadoras de la C.C.T y quienes están comprometidas con la EMEP y su causa.
Tema/contenido/motivo de discusión	Presentación obra paz hare la y mini foro al final de la obra.
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	<p>La obra se realiza en la SALA Seki sano como habitualmente, el aforo es total, Patricia Ariza llega con Chila Pineda y la senadora del partido "Farc", Victoria Sandino que me generaba bastante emotividad, ya que P.A como agente de la cultura, congrega un público bastante particular.</p> <p>Una vez el aforo está en la Sala, comienza el juego de luces y escenografía, los dos últimos ensayos de esta obra, fueron para modificarla según acontecimientos recientes, a pesar de que a través del mes de octubre ya había tenido fechas de preestreno.</p> <p>La obra se desarrolló de hecho mucho más mejorada de lo que aprecie en horas de la mañana en el ensayo, es así como comienza el desfile en una pasarela donde desfilan todos os cuerpos, todas las tallas, todas las mujeres, con sus experiencias vitales hechas arte. Muy interesante.</p> <p>En términos de la militancia por la lucha y garantía de los derechos, esta obra tuvo impacto, mucho más en el tipo de público presente, algunos</p>

	<p>académicos, críticos de las artes y personas amantes del arte entre otros, una vez la obra fue concluyendo, para mi paso lo mejor.</p> <p>EL FORO</p> <p>Al final de la obra, P.A presento a todas las mujeres de la EMEP, y pidió media hora más ya que como me lo había prometido fechas antes, aprovecho la obra, el aforo, el momento y mi presencia y me convoco a los presentes a discutir en base a la obra vista, sobre temas como el cuerpo, la violencia política y la formación en derechos humanos, además del papel de arte en medio del contexto de ecologías violentas.</p> <p>Ella misma se excusa porque esto no es una acción habitual de la EMEP ni de P.A, pero sin decírmelo me convoco a esta discusión.</p> <p>Comenzaron varios docentes Universitarios del área de las Artes a intervenir y a resaltar la labor del arte para la tramitación de esta realidad que vivimos en Colombia, La senadora FARC sentó una discusión más allá donde invoca a la acción cultural desde movimientos sociales genera transformaciones a nivel subjetivo hacia lo colectivo, hizo un símil con las dos chicas excombatientes presentes en la obra, así mismo Chila Pineda , las misma P.A aportaron sus visiones, igualmente yo, quien de cierta manera verbalice lo que venía investigando desde hacía un tiempo y aporte también con mi perspectiva en la discusión.</p>
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ 40 mujeres participantes ➤ Codirectora ➤ Patricia Ariza(directora) ➤ 2 formadoras ➤ 2 participantes y excombatientes de la extinta FARC ➤ Victoria Sandino (senadora partido FARC) ➤ Aforo completo de la sala Seki Sano. ➤ German David Alonso (yo, el investigador) 	<p>El día dos de Noviembre de 2019 se realiza, una de las presentaciones de la obra Paz Hare La, allí asistió el aforo completo de la sala Seki sano, además de contar con la presencia de Patricia Ariza, Chila Pineda y como asistente a la obra la senadora Victoria Sandino, al final de la presentación Patricia abrió un espacio a manera de foro en el que me permitió interactuar con distintas personas a partir de los visto en la obra, relacionándolo con las categorías de estudio que vengo desarrollando en mi trabajo de investigación para optar al título de magister en Educación.</p>	<p>Desde que comenzó la obra, pude entender la calidad del trabajo realizado por la EMEP y ese apoyo magnifico de la C.C.T hizo que esta obra cargada de pensamiento crítico, denuncia, una muestra de resistencia, se tornaba cada vez más como una acción política intencionada, donde los asistentes, a su vez interpretaban reconstruían el sentido, en sí, tuvo un impacto en todos, es bastante fuerte.</p>

Diario de campo N° 16

Fecha	11/11/2019
Lugar	CENTRO DE BOGOTA- BARRIO LA CANDELARIA, Corporación Colombiana de Teatro, Sala Sekisano.
Actores	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Formadora 2 ➤ German David Alonso (yo, el investigador)
Descripción del entorno	El contexto en los que tuve la oportunidad de conversar con la formadora

	2 en su mayoría fue en los espacios en los ensayos de la EMEP, sin embargo, más formalmente tuvimos una conversación por medio de audios, de donde se desprende este registro en el diario de campo.
Tema/contenido/motivo de discusión	CONVERSACION CON FORMADORA 2
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	<p>En un espacio pude hablar con la formadora 2, dado que le apuesta a la producción en la EMEP, es difícil disponer de tiempo extra para charlar holgadamente, es así, que compartimos una conversación por WhatsApp, de donde destaco lo más importante, y es acerca de ella misma como mujer, su función en la EMEP y desde su experiencia dentro del colectivo cuál es su visión de la practica artística que se desarrolla en La Escuela Taller.</p> <p>También me contextualiza en términos generales, sobre la historia de la EMEP, sus comienzos, los componentes formativos y políticos, el apoyo de FOKUS y el MIN DE Cultura. (Corporación Alemana), y su regreso después de un par de años de no trabajar con la C.C.T</p> <p>Fue bastante interesante y productivo conocer su opinión, dado el rol de relevancia que desempeña ella.</p>
Observaciones	Esta formadora (2) dice: "EMEP un lugar de Sororidad".

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
---------	--------	-------------

<ul style="list-style-type: none"> ➤ Formadora 2 ➤ German David Alonso (yo, el investigador) 	<p>La formadora 2, a pesar que nos vemos todos los sábados en la mañana, en los espacios de ensayo de la EMEP, no ha sido posible concretar el registro de alguna conversación a pesar de que hemos tenido algunas, muy breves, es así como me responde algunas preguntas por medio de audios de WhatsApp, ya que permite que se elabore mejor la respuesta, que tome su tiempo.</p>	<p>Es importante destacar como la formadora 2, además de poner sus conocimientos al servicio de la EMEP, también se identifica dentro del ejercicio artístico y político que maneja. Ahora, encuentro en su criterio que ella reconoce el aporte al ejercicio artístico que todas desempeñan, de la acción política en defensa de la mujer, sus derechos, su territorio.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diario de campo N° 17

Fecha	14/11/2019
Lugar	CENTRO DE BOGOTA- BARRIO LA CANDELARIA, Corporación Colombiana de Teatro, Sala Seki Sano.
Actores	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Formadora 1 ➤ German David Alonso (yo, el investigador)
Descripción del entorno	El contexto en los que tuve la oportunidad de conversar con la formadora 1, en su mayoría fue en los espacios en los ensayos de la EMEP, sin embargo, más formalmente tuvimos una conversación por medio de audios, de donde se desprende este registro en el diario de campo.
Tema/contenido/motivo de discusión	CONVERSACIÓN CON Formadora y asistente de dirección
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	La maestra me concedió una entrevista, en la que en voz propia me cuneta su trabajo en la C.C.T, en el teatro la Candelaria, además de la codirección

	junto a Patricia Ariza, también formación intenta describir, aquellos componente formativo que esta implícitos en la práctica artística de la EMEP, intenta discutirlo desde lo artístico como desde lo político, además abordo la temática de la violencia política el cuerpo, ratificando e cuerpo como ese territorio donde se marcan las nuevas luchas y exigencias de derechos desde la mirada de género que maneja la Escuela Taller.
Observaciones	Mirada de género.

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Formadora 1 ➤ German David Alonso (yo, el investigador) 	<p>En la segunda semana de Noviembre La formadora y actriz (1) me concedió una breve entrevista donde discutimos sobre su trayectoria como artista, de Procesos formativos artísticos y políticos en la EMEP, además del cuerpo, todo aquello de voz propia y de cara a mi interés investigativos en la EMEP.</p>	<p>Menciona que lleva más de veinte años trabajando con la C.C.T y tiene una trayectoria bastante amplia en el campo de las Artes escénicas, eso se refleja en la manera en que verbaliza las ideas alrededor de nuestra discusión ya que capto el sentido de mis preguntas, para mí su entrevista fue algo que me ratifico en las conclusiones que empezaban a dilucidarse, en relación a esta experiencia en la EMEP.</p>

Diario de campo N° 18

Fecha	14/11/2019
Lugar	CENTRO DE BOGOTA- BARRIO LA CANDELARIA, Corporación Colombiana de Teatro, Sala Sekisano.
Actores	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Cantante (Participante) ➤ German David Alonso (yo, el investigador)
Tema/contenido/motivo de discusión	ENTREVISTA 02 y 14 de nov. 2019 (Participante- cantante)
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	Me responde algunas preguntas en medio de un ensayo, allí me cuenta quien es ella, como describe su experiencia con la EMEP, comparte su mirada alrededor de cómo esta experiencia artística le facilita la manera de decir las cosas, de denunciarlas, es consciente de su papel como sujeto de derechos.

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ (Participante-cantante) ➤ German David Alonso (yo, el investigador) 	La participante y cantante del colectivo en medio de un ensayo me permite contestar un cuestionario que le facilite y que mediante audios fue respondiendo, para así tener un registro más formal de todo lo que pudimos compartir estos últimos meses en los ensayos de la EMEP.	Es importante tener presente de qué manera esta participante median nuestro dialogo deja entre ve r como después de ser una persona del común con un drama particular se formó como sujeto de derechos además de artista, si bien ya tenía un talento para el canto, en esta experiencia se resignifico.

Diario de campo N° 19

Fecha	16/11/2019
Lugar	CENTRO DE BOGOTA- BARRIO LA CANDELARIA, Corporación Colombiana de Teatro, Sala Seki Sano.
Actores	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 20 mujeres participantes ➤ Codirectora) ➤ Patricia Ariza(directora) ➤ 2 formadoras ➤ German David Alonso (Investigador, yo)
Descripción del entorno	Posterior a la presentación, aproximadamente a los quince días, se reúnen una vez más en la sala Seki sano, las formadoras y directoras, y a que, en esta ocasión, se piensa plantear una acción política intencionada por medio de un performance en el marco de la movilización del 21 de noviembre, en esta sesión se plantea el trabajo y se monta el performance que avanzar junto con la movilización, en la ciudad de Bogotá.
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	<p>EN LA SALA SEQUI SANO</p> <p>En esta ocasión volví quince días posterior a la presentación y el foro, me encuentro en medio de una discusión por parte de algunas participantes, en donde se discutía alrededor de una noticia que connciono al país, y era el bombardeo por arte de la fuerza aérea colombiana a un campamento de grupos armados donde entre las víctimas de los pertenecientes a ese grupo, se encontraban entre 9 y 10 menores de</p>

edad, situación que genera una tensión en la sociedad colombiana hacia establecimiento, dado a la actitud frente al hecho por parte de la agenda que se encarga de la seguridad del país, el ministerio, y el gobierno mismo, Todo este contexto por su naturaleza, gravedad e impunidad, había generado en las mujeres participantes en este ensayo todo un debate, alrededor de la regulación de la guerra, de los crímenes de Estado, y de todos los demás agentes de la sociedad que intervienen para que una situación como esa sea cuestionada y sancionada, por parte de la justicia, además pone en evidencia esa naturalización del fenómeno de la violencia, el cual también a través de los medios se construye y dirige para que sea naturalizado y reducido a casos aislados, de manera tal que el criterio del común, si se puede llamar así, no entre en razón frente a estos actos de responsabilidad estatal.

Precisamente en este ensayo , aun no se estaba planteando un trabajo específico, pero se estaba sentando las bases desde una discusión, dado que el tema se contrasto con el asesinato de líderes y lideresas sociales, en los territorios que defienden, lo que ha llevado no solo a la EMEP sino igualmente, a muchas organizaciones sociales, sindicales, y estudiantiles, a convocar a una movilización social para el día 21 de Noviembre de 2019, frente a lo cual la EMEP consideraba deber hacer presencia,

PERFORMANCE PARA DENUNCIAR LAS MUERTES DE NIÑOS EN LA GUERRA, MUJERES, LIDERES Y LIDERESAS

Es así, que mediante esa discusión preliminar se habían sentado las bases

	<p>argumentativas para adelantar una acción política intencionada, desde la cual se manifestaría la denuncia de estos y muchos más, que tienen conmocionado al país, tanto por sus dimensiones como por la actitud poco asertiva y colaborativa del Estado en cabeza del gobierno de turno.</p> <p>Es así como en base algunos elementos de intervención del espacio público, proponen un performance, ya que el 21 de noviembre se proyectaba una enorme movilización hacia la plaza de Bolívar, es así como se comienzan a abordar todos los aspectos técnicos, escénicos y logístico para que un promedio de veinte mujeres se tomaran el espacio público, haciéndose partícipes de la gran movilización que se espera que sea.</p> <p>De esta manera desde la creación colectiva y bajo la orientación de las formadoras y codirectora, en casi cuatro horas, que montado el performance que se tomara la carrera séptima, desde el planetario distrital hasta la plaza de Bolívar. Es así, que nos dividimos en grupos para que el jueves 21, cada quien tenga una tarea, las veinte mujeres llevarán unos carteles con imágenes de líderes asesinados, llevarán un maquillaje y una indumentaria específica, la formadora 1, les da unas orientaciones muy pedagógicas para que asumamos esta acción simbólica, yo me encargo de llevar los elementos de sonido, una tarea simple, pero para mí significativa.</p>
Observaciones	<p>La semana preliminar al paro, muchísimas organizaciones social se del país se volcaron a publicitarla, en muchas décadas, el país no tenía una</p>

	<p>manifestación ciudadana de ese talante de convocatoria, el Estado no tardo en tachar, de subversivo y antidemocrático dicha movilización, para lo que acondiciono sistemas de represión mediante las fuerzas ESMAD, policía y ejército, sin embargo esos detalle, fueron más incendiarios porque al parecer la suerte estaba echada y la EMEP, va a participar, a todos nos preocupa la seguridad , dado al comportamiento de la fuerza pública en las últimas manifestaciones.</p>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ 20 mujeres participantes ➤ Codirectora ➤ Patricia Ariza(directora) ➤ 2 formadoras ➤ German David Alonso (Investigador, yo) 	<p>En mi séptima visita a los ensayos de la EMEP, posterior a la presentación del dos de noviembre, nos reunimos con las dos directoras, Pineda y Ariza, en compañía de las formadoras y un aproximado de veinte mujeres, para concretar una acción simbólica, en el marco de la movilización del 21 de noviembre de 2019.</p>	<p>En esta ocasión seme presenta la oportunidad de ver como la EMEP más allá de la sala de teatro, genera acción política, la participación de ellas en la movilización del 21 de Noviembre, por medio dela puesta en espacio público de una acción performativa colectiva, esto me evoca un poco aquellos elementos de la Educación Popular, que desde la construcción de sujetos políticos e históricamente posicionados, gracias a unas prácticas formativas se cohesionan organizativamente para reclamar por medio de la movilización,</p>

		incluyendo la acción cultural como dispositivo para movilizar su denuncia, su exigencia.
--	--	------------------------------------------------------------------------------------------

Diario de campo N° 20

Fecha	21/11/2019 (jueves)
Lugar	PLANETARIO DISTRITAL
Actores	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 20 mujeres participantes ➤ Codirectora ➤ Patricia Ariza(directora) ➤ 2 formadoras ➤ German David Alonso (Investigador, yo)
Descripción del entorno	En el marco de la movilización social del 21N
Tema/contenido/motivo de discusión	Performance en el espacio público en el marco de la movilización social 21N
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	El día comenzó a las ocho de la mañana, mi ubicación es el planetario Distrital, allí en el punto de encuentro una vez acompañe a una de las participantes a traer un sonido desde el barrio la Macarena, arriba del planetario. Un rato después comienza no solo a llegar, las participantes, Patricia, Chila y las demás, sino toda una multitud de organizaciones que vienen de otros territorios del país, entonces el planetario esta con una multitud insospechada, somos “alguien más”, entre tanta congregación de gente que está convocando esta movilización.

LA MOVILIZACION DEL 21 DE NOVIEMBRE, ACCION PERFORMATICA DE LA EMEP

Aproximadamente entre nueve y media y diez de la mañana, el total de las veinte mujeres participantes, está ya lista, con su maquillaje y vestuario, junto con carteles de líderes y lideresas asesinadas, la marcha ya había comenzado a avanzar, la toma del espacio público por parte de esta veintena de mujeres, dirigidas por P.A. quien lleva un megáfono y a coro recitan unas frases con las que se iba a caracterizar su acción simbólica, en el camino la EMEP se va integrando a la caravana de manifestantes, va abriendo espacios entre las personas que identifican en esa práctica artística, una manifestación de protesta, rechazo y reclamación, está surgiendo efecto a medida que avanzamos. Era preocupante el volumen de gente que se iba adhiriendo, las mujeres, absolutamente en su trance, realizaban movimientos en colectivo, rezaban arengas, alusiones a las tantas violaciones de los D.H por parte del Estado colombiano. De esta manera la movilización atravesaba la carrera trece y se acercaba más al punto de destino, la Plaza de Bolívar.

EL FINAL DEL ACTO

Ya en el trayecto por toda la carrera séptima, comenzaron algunos brotes de desorden y los choques con la fuerza pública se fueron sintiendo, hasta el punto tal, que el disturbio llegó hasta el espacio que compartía la EMEP, de esta manera todas inclusive yo tuvimos que dispersarnos y salir corriendo donde los gases no nos afectaran, fue así que a acción simbólica

	<p>llego a su final, pero cumplió su cometido pen el trayecto de un par de horas, dado que algunas participantes, eran mujeres mayores de tercera edad, adema que el ambiente no era el más seguro, se dio fin a este performance.</p>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ 20 mujeres participantes ➤ Chila Pineda(codirectora) ➤ Patricia Ariza(directora) ➤ 2 formadoras ➤ German David Alonso (Investigador, yo) 	<p>La EMEP se une a la movilización del 21 N, mediante un performance, en el que involucran a veinte participantes, las directoras y formadoras y donde hago parte del equipo logístico, la jornada se desarrolló como lo esperábamos, sin embargo, llegando a la Plaza de Bolívar, estallaron los disturbios que obligaron horas después a finalizar la acción simbólica por seguridad de todos.</p>	<p>Esta fecha fue especial dado que todo el tiempo desde finales de Octubre estaba acompañando el trabajo de la EMEP desde la sala Seki sano, pero lo que ocurrió ese día me mostro el alcance y la fuerza que le imprime el arte a este tipo de acciones, además, me enseñó acerca de las acciones culturales, del poder organizativo de la movilización social, del papel de arte en un contexto de inequidad social y de violencia política como el colombiano, fue una anécdota reveladora</p>

Diario de campo N° 21

Fecha	23/11/2019
Lugar	CENTRO DE BOGOTA- BARRIO LA CANDELARIA, Corporación Colombiana de Teatro, Sala Seki Sano.
Actores	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 32 mujeres participantes ➤ Codirectora ➤ Patricia Ariza(directora) ➤ 2 formadoras ➤ German David Alonso (Investigador, yo)
Tema/contenido/motivo de discusión	CIERRE DE ACTIVIDADES EMEP Y BALANCE FINAL DEL AÑO 2019, ENCUENTRO HABITUAL SALA SEKI SANO
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	<p>El día Sábado 23 de Noviembre nos reunimos como todos los sábados, pero en esta ocasión para darle cierre a la agenda dela EMEP por el año 2019, En esta reunión Patricia, Chila y las Formadoras junto con las participantes, adelantaron un balance de lo que se ha realizado con la Escuela Taller durante el año, se proyectaron algunas metas para el 2020, dado a que el país está viviendo unas situaciones dramáticas, mucho más con el ambiente de incertidumbre que siembra el actuar del Gobierno frente a la movilización social, se avecinan más protestas y parece que el ambiente se torna tenso en Colombia, estas aspectos son más que razones para que la EMEP el 2020 continúe</p>

	<p>su apuesta de acción política desde el arte.</p> <p>Cerramos el año con una modesta comida elaborada por todos departiendo y sonriendo, ese fue mi experiencia en la EMEP este año, las participantes y formadoras me invitan para el próximo año, para lo cual estaré atento, para volver a reunirme, y continuar esta experiencia.</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ 32 mujeres participantes ➤ Codirectora ➤ Patricia Ariza(directora) ➤ 2 formadoras ➤ German David Alonso (Investigador, yo) 	<p>Se realiza el último encuentro del año 2019. Para ello se convoca el sábado 23 de noviembre, junto con las directoras y formadoras, las participantes, realizan un balance de lo que se hizo y dejó de hacer en el año.</p>	<p>La experiencia que compartí estos meses con la EMEP me ha llevado a comprender lo que estoy realizando al adelantar este trabajo de investigación, le da sentido a todo el esfuerzo realizado construyendo un documento teórico y planteando una metodología. Haber dado el paso y haber venido aquí a la C.C.T ha sido de las mejores experiencias del año.</p>

Fecha	08/02/2020
Lugar	CENTRO DE BOGOTA- BARRIO LA CANDELARIA, Corporación Colombiana de Teatro, Sala Sekisano.
Actores	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 18 mujeres participantes ➤ Codirectora ➤ 2 formadoras ➤ German David Alonso (Investigador, yo)
Descripción del entorno	El año 2020 como el año pasado la EMEP su agenda y ensayos como presentaciones se realizan por medio de la C.C.T quien hasta el momento fomenta la existencia de esta Escuela Taller.
Tema/contenido/motivo de discusión	Mi primer ensayo 2020 EMEP, ellas ya habían retomado a final de ENERO 2020.
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	<p>Regreso después de casi dos meses, si bien la EMEP había retomado a finales de enero, para esta fecha estaba con un total de 18 participantes, se encuentran las dos formadoras, así mismo esta la Codirectora.</p> <p>El ensayo se realiza en base algunas obras que desean volver a montar, como es el caso de “Lideresas”, dado los acontecimientos de final del año pasado que enmarcaron una serie de movilización social, que termino en actos crueles y dictatoriales de parte del establecimiento.</p> <p>En tal sentido el enfoque que busca este año para las acciones que adelante la EMEP como organización de mujeres, es ser el “altavoz” de las lideresas y líderes que son invisibilizados y exterminados en sus territorios,</p>

	<p>sumado a ello, el país se mantiene en una tensión social que desprende de sucesos derivados de las movilizaciones surgidas en noviembre y parte de diciembre de 2019.</p> <p>Hay un aforo de participantes un poco bajo, están las mujeres con las que siempre se cuentan, entre ellas la cantante, me encuentro en esta ocasión una vez más con la primera actriz con la que hice contacto, así como con las actrices excombatientes firmantes de los acuerdos de paz.</p> <p>La agenda para el 2020 suena prometedora en términos de acción política para la EMEP, en esta ocasión me preparo para que este año esta experiencia continúe alimentando mi investigación.</p>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ 18 mujeres participantes ➤ codirectora ➤ Formadora y codirectora ➤ Formadora y productora ➤ German David Alonso (Investigador, yo) 	<p>El sábado ocho de febrero, regrese a los ensayos de la EMEP, si bien la escuela ya había iniciado su agenda a finales de enero, me reintegre, sin ningún problema, sencillamente a actualizarme de lo que se va a hacer para este año.</p>	<p>Encuentro que el ambiente del orden público en el país ha llevado a que la EMEP intensifique su actividad artística, dadas las circunstancias actuales del país. Aspecto que, si bien estuvo marcado en su trabajo del año pasado, en el país se están sucediendo una serie de acontecimientos en el ámbito político, económico y social que realmente amerita ajustar la agenda, para continuar luchando,</p>

		resistiendo y exigiendo garanta de derechos.
--	--	----------------------------------------------

Diario de campo N° 23

Fecha	29/02/2020
Lugar	CENTRO DE BOGOTA- BARRIO LA CANDELARIA, Corporación Colombiana de Teatro, Sala Sekisano.
Actores	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 8 mujeres participantes ➤ 1 formadora ➤ German David Alonso (Investigador, yo)
Descripción del entorno	El año 2020 como el año pasado la EMEP su agenda y ensayos como presentaciones se realizan por medio de la C.C.T quien hasta el momento fomenta la existencia de esta Escuela Taller.
Tema/contenido/motivo de discusión	2DO ENSAYO 2020 EMEP
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	<p>Me dirijo por segunda vez este año a los ensayos de la EMEP, por alguna razón me encuentro con solo ocho mujeres, veo que solo acude una formadora, y me comentan que para hoy el ensayo va a ser un poco breve dado la agenda que tienen la formadoras y sala Sekisano para esa fecha por tal motivo muchas participantes se desanimaron a venir.</p> <p>Realizan trabajo de cuerpo, un poco de proyección de voz, de manejo del espacio, algunas líneas que deben preparar para las próximas presentaciones, en fin, una variedad de pendientes de los cuales las ocho participantes se pusieron al día.</p>

	<p>se termina dos horas después sin novedad sencillamente acercando el mensaje que P.A les enviaba para la próxima semana, ya que citaba a casi todas las participantes, quienes para este año se comprometieron a estar activas en la escuela, es así, que este ensayo termina sin novedades</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ 8 mujeres participantes ➤ 1 formadora ➤ German David Alonso (Investigador, yo) 	<p>En el segundo ensayo al que asisto en el año, encuentro una baja asistencia y una reunión importante para la próxima semana.</p>	<p>Curiosamente en este ensayo encontré, como nunca antes un poco bajos los ánimos, sin embargo, es evidente el deseo de continuar trabajando, me doy cuenta de que la EMEP comienza un año de esta manera, pero se va componiendo a medida que pasan los días, además que este año parece que va a tener una agenda bastante ocupada para la EMEP.</p>

Fecha	14/03/2020
Lugar	CENTRO DE BOGOTA- BARRIO LA CANDELARIA, Corporación Colombiana de Teatro, Sala Sekisano.
Actores	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 36 mujeres participantes ➤ Codirectora ➤ Patricia Ariza(directora) ➤ 2 formadoras ➤ German David Alonso (Investigador, yo)
Tema/contenido/motivo de discusión	CIERRE ACTIVIDAD EMEP POR CAUSA DE INICIO PANDEMIA
Desarrollo de la actividad (por fases o momentos)	<p>El día de hoy la asistencia de las participantes es casi total, alcanzo a enumerar, casi 35 asistentes, encuentro que también ha venido Patricia Aria y Chila Pineda, algunas asistentes que no veía desde el año pasado, el aforo es alto.</p> <p>Este ensayo no es como los demás, encuentro que el día de hoy va a suceder una discusión, y así es, el tema a tratar es el nuevo virus que está afectando a mucha gente en el mundo, parece que a algunos países este virus conocido Coronavirus, proveniente de “Wuhan” China, puede llegarnos a Colombia en cualquier momento.</p> <p>Esta temática tan particular, era algo que esperaba, insospechada, pero al escuchar a la directora y alas formadoras entiendo que lo que se quiere comunicar es que la Escuela Taller debe detener sus labores por un tiempo, al menos hasta que se determine algo, parece que a finales de</p>

	<p>marzo hay posibilidad de retomar.</p> <p>La sesión se torna un poco pesada en el sentido que todas son cocientes dado que muchas de las asistentes son de la tercera edad, la misma directora P.A hace parte de esa población que nombraron en riesgo, por sus edades o cuadros clínicos. Concluyentemente, desde una decisión colegiada se determina Pausar la actividad de EMEP hasta tanto no se tenga certeza de la situación en nuestro país.</p>
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Diario reflexivo:

Actores	Hechos	Reflexiones
<ul style="list-style-type: none"> ➤ 36 mujeres participantes ➤ Codirectora) ➤ Patricia Ariza(directora) ➤ 2 formadoras ➤ German David Alonso (Investigador, yo) 	<p>La segunda semana de Marzo P.A y Ch. P. junto con las formadoras convocan una reunión urgente en medio del ensayo, allí se sentó la directriz de pausa indeterminadamente la actividad de la EMEP, dado la situación con el coronavirus, y dada la cuarentena obligatoria que promete el gobierno</p>	<p>En otras palabras, no tengo manera de continuar acompañándolas dado que, si se pausa la actividad indeterminadamente en la EMEP, mi trabajo de campo probablemente llegue hasta este punto. Todo es incierto.</p> <p>Sin embargo, tengo la esperanza que esto no tome bastante tiempo, además me llevo la sensación que lo que paso el año pasado, llevara a que todas estas organizaciones se reactiven pronto dado que el panorama en relación al Estado frente a una contaminación de la población por un virus mortal, no vaya a ser la</p>

		más indulgente.
--	--	-----------------

Anexo 5: Registro de entrevistas

Entrevista N° 1

Fecha	29/08/2019
Lugar	Espacio Virtual; Audios WhatsApp
Medio (presencial, telefónico, audiovisual, etc.)	Por medio de audios, en mensajería instantánea.
Contextualización del personaje entrevistado	Entrevista 1: La entrevistada es una mujer madre soltera, licenciada en educación artística, bailarina y actriz, se dedica de fondo a la formación del cuerpo en danza, es así como manifiesta maneja varios tipos de danza, aparentemente, tiene una sólida construcción artística del cuerpo, eso precisamente, más allá de algún drama de corte traumático por causa de la violencia, es su conciencia social y su identidad en base a la lucha de género, es lo que la convoco a la EMEP.
Objetivo de la entrevista (qué datos se buscan y por qué)	Esta entrevista es una sola que se divide en varios días dado que la entrevistada, me respondía a medida que tenía tiempo y disposición para hacerlo, en este primer bloque se hace un reconocimiento de la participante, ¿quién es?, ¿qué formación tiene?, y ¿qué experiencia tiene en el campo de las artes escénicas?

	En este sentido los datos socavados están relacionado con el “perfilamiento” de la participante, dado que, a pesar de tener una formación artística del cuerpo, posee una conciencia social, y se reconoce como sujetos de derechos elemento relevante en la dinámica de la EMEP.
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Entrevista N° 2

Fecha	30/08/2019
Lugar	Espacio Virtual; Audios WhatsApp
Medio (presencial, telefónico, audiovisual, etc.)	Por medio de audios, en mensajería instantánea.
Contextualización del personaje entrevistado	Entrevista 2: Es una mujer madre soltera, licenciada en educación artística, bailarina y actriz, se dedica de fondo a la formación del cuerpo en danza, es así como manifiesta maneja varios tipos de danza, aparentemente, tiene una sólida construcción artística del cuerpo, eso precisamente, más allá de algún drama de corte traumático por causa de la violencia, es su conciencia social y su identidad en base a la lucha de género, es lo que la convoco a la EMEP.
Objetivo de la entrevista (qué datos se buscan y por qué)	El objetivo principal de este registro es una contextualización en torno a la EMEP, ¿de qué manera la participante, lo vive?, ¿cuál es su concepto acerca de lo que se realiza allí? En esta ocasión nos cuenta acerca de la EMEP por primera vez, desde su perspectiva explica para ella que es La EMEP, además nos explica desde su

	<p>formación en el cuerpo como ha sido esta experiencia para ella.</p> <p>Los datos que busco en esta conversación es que de primera mano me contextualice la experiencia de la EMEP dado que ella conoce la experiencia como participante, algo que es totalmente provechoso para mi investigación. De esta manera construir una idea de que s la EMEP y cómo funciona, para en un futuro lograr un contacto y conocerlas.</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Entrevista N° 3

Fecha	05/09/2019
Lugar	Espacio Virtual; Audios WhatsApp
Medio (presencial, telefónico, audiovisual, etc.)	Por medio de audios, en mensajería instantánea.
Contextualización del personaje entrevistado	<p>Entrevista 3</p> <p>Es una mujer madre soltera, licenciada en educación artística, bailarina y actriz, se dedica de fondo a la formación del cuerpo en danza, es así como manifiesta maneja varios tipos de danza, aparentemente, tiene una sólida construcción artística del cuerpo, eso precisamente, más allá de algún drama de corte traumático por causa de la violencia, es su conciencia social y su identidad en base a la lucha de género, es lo que la convoco a la EMEP.</p>
Objetivo de la entrevista (qué datos se buscan y por qué)	<p>En esta ocasión consultamos a la actriz acerca de su concepto del cuerpo y como lo relaciona con el ejercicio artista de la EMEP de cara a su experiencia en este colectivo, a lo que responde exponiéndonos su</p>

	<p>perspectiva personal de lo que es el cuerpo para ella, obviamente atravesado por su formación artística, me da una idea para pensar de qué manera el cuerpo es un elemento esencial en el ejercicio activista y en formación de derechos de la EMEP.</p> <p>Además, menciona el poder reparador del arte en esta experiencia dado la diversidad de mujeres que este congrega, las cuales tiene un común denominador y es tener la huella de ecologías violentas derivadas de la violencia política, es así, que cuenta acerca de cómo tramitan el perdón a nivel individual y colectivo, además del ejercicio constante de rescate de memoria que ellas asumen como teatro, aun sin tener formación artística siendo una mujer del común con una condición de víctima directa o indirecta de la violencia.</p> <p>El objetivo de esta entrevista era conocer su perspectiva de cuerpo a manera subjetiva y como participante de la EMEP, además de entender, con el fin de entender cuál es la percepción de cuerpo que se maneja en las prácticas artísticas de la EMEP a nivel subjetivo y colectivo.</p>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Entrevista N° 4

Fecha	11/09/2019
Lugar	Espacio Virtual; Audios WhatsApp
Medio (presencial, telefónico, audiovisual, etc.)	Por medio de audios, en mensajería instantánea.
Contextualización del personaje entrevistado	Entrevista 4:

	<p>Es una mujer madre soltera, licenciada en educación artística, bailarina y actriz, se dedica de fondo a la formación del cuerpo en danza, es así como manifiesta maneja varios tipos de danza, aparentemente, tiene una sólida construcción artística del cuerpo, eso precisamente, más allá de algún drama de corte traumático por causa de la violencia, es su conciencia social y su identidad en base a la lucha de género, es lo que la convoco a la EMEP.</p>
Objetivo de la entrevista (qué datos se buscan y por qué)	<p>En esta entrevista me cuenta como en la EMEP es posible identificar algunos procesos formativos de reconocimiento del cuerpo desde una construcción de subjetividad y desde un reconocimiento identitario desde lo colectivo, además de la manera en que el cuerpo vehiculiza ideas, conceptos.</p> <p>Mi objetivo es aprovechar la formación en docencia de la actriz para que me cuente desde su experiencia en este colectivo que procesos formativos identifica, tanto a nivel artístico como a nivel de formación política.</p>

Entrevista N° 5

Fecha	18/09/2019
Lugar	Espacio Virtual; Audios WhatsApp
Medio (presencial, telefónico, audiovisual, etc.)	Por medio de audios, en mensajería instantánea.
Contextualización del personaje entrevistado	<p>Entrevista 5:</p> <p>Es una mujer madre soltera, licenciada en educación artística, bailarina y</p>

	<p>actriz, se dedica de fondo a la formación del cuerpo en danza, es así como manifiesta maneja varios tipos de danza, aparentemente, tiene una sólida construcción artística del cuerpo, eso precisamente, más allá de algún drama de corte traumático por causa de la violencia, es su conciencia social y su identidad en base a la lucha de género, es lo que la convoco a la EMEP.</p>
<p>Objetivo de la entrevista (qué datos se buscan y por qué)</p>	<p>El objetivo de este registro está relacionado con el proceso creativo del trabajo de cuerpo desde el arte, desde la acción simbólica como elemento tramitador.</p> <p>Lo que busco es reconocer en voz de la actriz si ella reconoce el poder” sanador”, “reparador” o “tramitador” del arte, en relación a esos procesos de construcción de subjetividad a los que ella tanto alude al momento de verbalizar la manera en que trabaja EMEP.</p> <p>En tal sentido ella ilustra como en la EMEP desde una construcción de sujetos histórica y políticamente posicionados se tejen relaciones en función de consolidación de colectivo, donde la dimensión de la emocionalidad se traduce promedio del cuerpo generando un sistema de simbolizaciones, que permiten que la experiencia se tramite y se trasmita al otro.</p>

Entrevista N° 6

Fecha	02/11/2019
-------	------------

Lugar	Espacio Virtual; Audios WhatsApp
Medio (presencial, telefónico, audiovisual, etc.)	Presencial, registro digital de audio. Grabación.
Contextualización del personaje entrevistado	<p>Entrevista 2: (Participante 2-cantante)</p> <p>Es la segunda participante que me permitió entrevistar, ella está en el colectivo desde sus inicios, es una de las participantes más fijas, es una señora sobre los 50 años, sin un oficio o profesión definida, en la EMEP su talento en el canto, es la persona que afina al grupo, su capacidad auditiva en el canto es destacada, sin embargo no tiene una formación académica al respecto, esta mujer, trae el drama familiar del éxodo por causa de ecologías violentas, a pesar que haya nacido en Bogotá, trae consigo huellas de la violencia en otros territorios, lo que la ha llevado a reconocerse como sujeto de derechos mediante la experiencia en la EMEP.</p>
Objetivo de la entrevista (qué datos se buscan y por qué)	<p>El objetivo de esta entrevista es contrastar la misma experiencia, pero desde otro participante, además de recoger distintas perspectivas de la vivencia de estas participantes en esta organización de mujeres, es así como en esta primera entrevista la participante 2, me cuenta quien es, de donde viene, y como llego a la EMEP.</p> <p>La información que se recopilo acerca del perfil de esta participante y de su perspectiva de la EMEP desde su propia vivencia, alimenta la recolección de datos para someter a análisis posteriores.</p> <p>En esta entrevista se recoge la perspectiva desde otra participante distinta</p>

	a la primera.
--	---------------

Entrevista N° 7

Fecha	14/11/2019
Lugar	Espacio Virtual; Audios WhatsApp
Medio (presencial, telefónico, audiovisual, etc.)	Presencial, registro digital de audio. Grabación.
Contextualización del personaje entrevistado	Entrevista 2: (Participante 2-cantante) que me permitió entrevistar, ella está en el colectivo desde sus inicios, es una de las participantes más fijas, es una señora sobre los 50 años, sin un oficio o profesión definida, en la EMEP su talento en el canto, es la persona que afina al grupo, su capacidad auditiva en el canto es destacada, sin embargo no tiene una formación académica al respecto, esta mujer, trae el drama familiar del éxodo por causa de ecologías violentas, a pesar que haya nacido en Bogotá, trae consigo huellas de la violencia en otros territorios, lo que la ha llevado a reconocerse como sujeto de derechos mediante la experiencia en la EMEP.
Objetivo de la entrevista (qué datos se buscan y por qué)	El objetivo de esta entrevista es conocer cuál es su criterio en cuanto a su experiencia en la EMEP, para que le ha servido, y en cuanto a su práctica artística y acción política como ha sentido que la experiencia le ha aportado en la formación de estas dos facetas que se reúnen en la experiencia de la EMEP. Los datos que busca es ampliar la lectura de las participantes en relación a

	la EMEP. Además de conocer cómo es su experiencia personal y colectiva allí.
--	------------------------------------------------------------------------------

Entrevista N° 8

Fecha	11/11/2019
Lugar	Espacio Virtual; Audios WhatsApp
Medio (presencial, telefónico, audiovisual, etc.)	Audios, Grabación, Mensajería instantánea.
Contextualización del personaje entrevistado	Entrevista: (Formadora 1) Es una licenciada en Artes escénicas de la UPN, además Magister en Escrituras Creativas de la U.N. Trabaja hace más de quince años con la CCT y en el marco de la experiencia de la EMEP, asume el rol de formadora y productora.
Objetivo de la entrevista (qué datos se buscan y por qué)	El objetivo de esta entrevista es en primera instancia perfilar a la formadora, Conocer cómo llega al colectivo, cuál es su función dentro del este, de qué manera define a la EMEP, frente a estas preguntas ella comparte varios aspectos de su formación de su trayectoria en la C.C.T además me acerca a su visión, respecto de la manera en que ella define el trabajo que se desarrolla con la EMEP. En esta información busco conocer la manera en que; como formadora aporta al trabajo realizado, su mirada en relación a las mujeres participantes y el trabajo que ellas realizan además desde su posición en la Escuela Taller que procesos formativos identifica, tanto a nivel artístico

	<p>como político.</p> <p>Ahora frente a esto, contextualiza históricamente, nos socializa alrededor de la Escuela Taller como un espacio colaborativo, donde convergen distintas mujeres, quienes buscan manifestarse en términos de garantía y lucha por los derechos. Frente a la experiencia en relación con las mujeres participantes, manifiesta que ellas se empoderan términos de construcción de subjetividad, políticos, e identitariamente como mujer.</p>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Entrevista N° 9

Fecha	14/11/2019
Lugar	Espacio Virtual; Audios WhatsApp
Medio (presencial, telefónico, audiovisual, etc.)	Audios, Grabación, Mensajería instantánea.
Contextualización del personaje entrevistado	<p>Entrevista: (Formadora 2)</p> <p>Es una actriz profesional con posgrados, y quien lleva más de 20 años trabajando para la C.C.T, Formadora 1 una artista con bastante profesionalismo, tiene una paciencia que amerita el resultado, trabaja como formadora y codirectora en la EMEP desde su comienzo en el año 2018, su componente formativo en el colectivo es la formación a nivel corporal gestual, vocal y artístico en materia de arte dramático, al igual que Patricia Ariza mantiene una postura crítica, política y de liderazgo frente a la EMEP como organización de mujeres y emprendimiento artístico..</p>

Objetivo de la entrevista (qué datos se buscan y por qué)	<p>En primera instancia la entrevista buscaba un perfilamiento de la formadora, de su visión en relación al trabajo que desarrolla en la EMEP, a las mujeres participantes, y a la acción política.</p> <p>Los datos que buscaba estaban relacionados con conocer acerca de la metodología que se trabaja en la EMEP que se conoce como “creación colectiva”, además de que procesos ella identifica en materia de formación artística y política, sumado a su percepción del cuerpo de cara al trabajo de la EMEP.</p> <p>Frente a esto la maestra nos explica acerca de la creación colectiva, y la relación que tiene dado que fue muy marcada desde la creación del “Teatro la Candelaria” de donde igualmente P.A es fundadora y Formadora 1 está vinculada hace muchos años, Define la creación colectiva como esa metodología, si se puede llamar así, que permite que cada una de las participantes de la EMEP aporten desde su perspectivas, desde su visiones y lo que hacemos, dice ella , es unir todas esas voces para crear los textos y las imágenes y lo que al final es la puesta en escena.</p> <p>En relación a la identificación de algún proceso formativo, menciona como la escuela se caracteriza por algunos procesos formativos, uno es empoderar a la mujer, en términos de identidad, corporalidad, expresión, históricamente. Otro está relacionado con ese empoderamiento, que le permite tener la confianza de poder hablar a través del arte, y ese proceso implica lo que se quiere decir, y allí es donde también se manifiesta un elemento implícito en el primero y es un empoderamiento político que</p>
------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>orienta de lo que se quiere hablar cada una, de su experiencia de vida de dignidad, de la necesidad de visibilizarse como colectivo, como género, a través de las Artes del cuerpo.</p> <p>Y este último, ella lo define como receptáculo, con memoria ancestral, memoria de nuestra identidad, el cuerpo recibe la información violenta de la misma manera la tramita y la transforma, a su territorio donde cohabita lo bello y lo dolido, es un símbolo individual que a su vez pertenece a un cuerpo colectivo.</p>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Anexo 6: Cronograma de sistematización

AÑO	FECHA	HUITACA Y TEATRO EFIMERO	HUITACA Y T. EFIMERO ENTREVISTAS	E.M.E.P SUCESOS	E.M.E.P ENTREVISTAS
2017	Septiembre Noviembre	Se concreta estudiar dos experiencias para el seminario de investigación: A. TEATRO EFIMERO B. COLECTIVO DE MUJERES HUITACA			
2018	Marzo Noviembre	Acopio de información acerca de las dos experiencias ; Prensa, escrita, audio visual,			

		libro (teatro efímero), artículos, investigaciones, blog. Contacto grupo de Facebook (colectivo Huitaca)			
2019	Abril			<p>A. Se opta por trabajar una experiencia vigente: E.M.E.P</p> <p>B. Se inicia un acopio inicial de información</p>	
	22 de Julio		Se realiza entrevista de manera personal en biblioteca BLAA, a (Zagato), hijo de fundadora Huitaca y actual director.		
	23 de agosto			Contacto por primera vez en Facebook a actriz 1, mujer participante de la E.M.E.P, ella vive en Tunja se requiere entrevista por audios de WhatsApp.	
	25 de agosto 29 de agosto				Entrevistas por audio chat WhatsApp. Actriz 1
	07 de septiembre			1ra VISITA A LA ESCUELA TALLER E.M.E.P. Me presento con las demás participantes y con las dos formadoras.	
	11 de septiembre		Entrevistas por audio chat WhatsApp. con		

	12 de septiembre 23 de septiembre		Fundadora de Huitaca		
	03 de septiembre 05 de septiembre 11 de septiembre 18 de septiembre				Entrevistas por audio chat WhatsApp Actriz 1
	21 de septiembre			2da VISITA A LA ESCUELA TALLER E.M.E.P.	
	05 de octubre			3ra VISITA A LA ESCUELA TALLER E.M.E.P.	
	12 de octubre			4ta VISITA A LA ESCUELA TALLER E.M.E.P. Breve encuentro con Patricia Ariza, me presento y presento mi investigación con todas las mujeres por petición de Patricia.	
	17 de octubre				Entrevistas por audio chat WhatsApp Actriz 1
	19 de octubre			5ta VISITA A LA ESCUELA TALLER E.M.E.P.	
	02 de noviembre			Obra PAZ HARE LA y conversatorio	Entrevistas por audio chat WhatsApp

					Actriz 2
	11 de noviembre				Entrevistas por audio chat WhatsApp Formadora 1
	16 de noviembre			7ma VISITA A LA ESCUELA TALLER E.M.E.P.	
	14 de noviembre				A. Entrevistas por audio chat WhatsApp Formadora 2 B. Entrevistas por audio chat WhatsApp Actriz 2
	16 de noviembre			8va VISITA A LA ESCUELA TALLER E.M.E.P.	
	30 de noviembre			Cierre anual gestión ESCUELA TALLER E.M.E.P.	
2020	08 de febrero			Reactivación ESCUELA TALLER E.M.E.P. 1 ER ENCUENTRO 2020	
	29 de febrero			2da VISITA A LA ESCUELA TALLER E.M.E.P. 2020	
	14 de marzo			Se aplaza hasta nueva directriz por INICIO DE PANDEMIA	
	26 y 29 de		Entrevista vía telefónica con		

	agosto		director de TEATRO EFIMERO POR LA PANDEMIA FUE IMPOSIBLE VERNOS PERSONALMENTE		
	Noviembre			Festival de mujeres en Escena por la paz.	

Anexo 7: Transcripciones de diálogos

Actriz 1; (integrante del colectivo)
Escuela de Mujeres en escena por la paz

29 DE AGOSTO 2019 04:39 p.m.

1. **G.A:** Buen día ¿tienes tiempo hoy para que charlemos?

D.C.S: - *Si, dale-*

G.A: *¿Quién eres? ¿A qué te dedicas?, ¿qué formación tienes?*

- **D.C.S:** Mi nombre es XXXXXXXX, soy Licenciada en Educación Artística, en este momento estoy trabajando con un proyecto de Bibliotecas con el Ministerio de Educación y pues también soy artista: actriz y bailarina. Creo que eso responde tu primera pregunta.
- Pero se me olvida decirte lo más importante, soy Madre, madre de una chica de diez años, ¡próxima a cumplir once! eso es muy importante ¡

2. **G.A:** -Muchas gracias, -, vamos con la siguiente pregunta, no te preocupes si estas ocupada, tengo paciencia; ***¿Cómo bailarina que experiencias has tenido en este campo?***

- **D.C.S:** Bueno pues más que todo he trabajado desde la Danza Contemporánea, ehmm...tengo algunas bases de danza persa y Danza Africana, pero mi estudio y exploración ha sido más desde la Danza Contemporánea como te dije, y en este último tiempo casi más o menos un año, quizá un poco más un año y medio, ehmm.... He trabajado todo el tema de la Biodanza, de la danzaterapia, danza-movimiento-terapia.
- **D.C.S:** He estado realizando una investigación en la Universidad también alrededor de la Danza Primaria es la Danza Básica, la Danza Yoga, y estos han sido los campos de exploración que he tenido en torno a la danza. Si quieres que te especifique o ahondar en algunos de ellos me cuentas.

G.A: -Perfecto-, claro más adelante profundizaremos en algunas cosas. **Fin de la conversación.**

30 DE AGOSTO 2019 03:13 p.m.

G.A: Hola, Buen Día, ¿Podemos continuar nuestra conversación?

D.C.S: Ok.

3. **G.A:** *¿Qué es el colectivo o emprendimiento artístico; ¿Mujeres en escena por la Paz? y ¿Cómo llegaste allí?*

- **D.C.S:** Hola, Mujeres en escena por la Paz es una escuela que creo Patricia Ariza, pues ella es una de las fundadoras del Teatro La Candelaria y todo ese movimiento de la creación colectiva junto con Santiago García y Francisco Martínez y bueno otros... ehmm... teatreros de acá de Bogotá, y Patricia funda o crea esta Escuela de Mujeres en escena por la Paz hace más o menos veinte años con la idea de trabajar ehmm... teniendo en cuenta cada una de las historias de vida y de las experiencias de las mujeres que llegan al grupo, ehmm... digamos que se parte mucho de eso, del testimonio de cada una de las mujeres para crear las distintas obras o montajes que se realizan.

4. **G.A:** *¿Cómo relacionas el trabajo de este colectivo con tu formación académica, artística y personal del cuerpo?*

- **D.C.S:** Esta pregunta me la pones difícil porque estoy hace poco allí, yo comencé a trabajar con esta Escuela este año, ehmm ... he participado solo en dos montajes que se han realizado, entonces no he tenido un proceso digamos que tan profundo con el grupo y con la metodología de trabajo de la escuela, sin embargo lo que si te puedo compartir es que ha sido un experiencia muy gratificante para mí no solamente desde lo artístico, como artista, como bailarina actriz, sino también como mujer ¿no?, porque el tema de genero de la mujer se ha estado

trabajándose allí en este grupo muy fuertemente y ... y esto pues es algo que aporta mucho como en el trabajo de creación, en la práctica de creación que uno realiza.

- **D.C.S:** Como te digo toda mi investigación y todo mi trabajo desde el cuerpo ha sido... muy desde lo orgánico, desde la salud, como el bienestar del cuerpo, como todo el tema de los chacras, de la alineación energética también.
- **G.A:** -Gracias, esta semana continuamos.

05 DE SEPTIEMBRE DE 2019 08:22 a.m.

- **G.A:** - Buen día-
 - **D.C.S:** Hola Buen Día, pues hoy voy a estar un poquito ocupada, pero pues tú me vas preguntando, así como lo hemos venido haciendo las preguntas, que yo te colaboro.
 - **G.A:** Perfecto te agradezco.
5. **G.A:** En relación con el cuerpo: **¿De qué manera percibes los procesos artísticos y personales en la Escuela de Mujeres en Escena por la Paz? y ¿Cuáles son los métodos que utilizan para abordar el trabajo corporal y el tema de la mujer?**
- **D.C.S:** Bueno, como te explique al comienzo el trabajo que se hace en la escuela de mujeres en escena por la paz es un trabajo que se realiza mucho desde el testimonio y desde la experiencia de vida de cada una de las mujeres que estamos allí, ¿verdad? Es un grupo de Mujeres que han vivido ciertas problemáticas sociales fuertes, relacionados con temas políticos; mujeres esposas de personas desaparecidas, hay mamás de falsos positivos, hay una variedad de testimonios de experiencias de vida y desde allí es que trabajamos, entonces el manejo del tema del cuerpo en la escuela es algo muy, como te lo hago entender... como un proceso muy individual en relación con esa experiencia que trae cada mujer.

- **D.C.S:** La metodología que utilizamos más que todo, como te lo mencione al principio ha sido guiada desde la creación colectiva, entonces en esa medida cada una de las mujeres que estamos allí, seamos artistas o no, seamos bailarinas o no, cada una desde su saber va aportando y en esa medida es que se empiezan a crear cada una de las escenas, para resumirte como yo lo percibo, el cuerpo es algo primordial en la creación que se realiza, porque por medio del cuerpo pues es que se hace memoria, por medio del cuerpo es que nos reconocemos como territorio, como un territorio que ha sido muchas veces violentado, ¿no? no solamente como un cuerpo físico humano sino como un cuerpo político también, entonces el cuerpo allí en estos procesos de creación es fundamental, porque por medio del cuerpo es que se hace carne cada una de las experiencias de estas mujeres, y al hacerlas carne, y al traerlas al aquí y al ahora que es el teatro en su puesta en escena se está haciendo memoria, se están elaborando duelos, se está generando resistencia, entonces es así como elaboramos nuestro trabajo desde el cuerpo, como te digo es un proceso muy autónomo, es un proceso de exploración muy independiente, muy individual, y una vez se explora esa fase íntima, se procede a crear, es decir allí es cuando comienza a crear colectivamente las puestas en escena. Entonces espero responder a tu pregunta.

- 6. **G.A:** ¿En base al proceso que me describes, como tú dices, entendiéndolo como algo subjetivo, de cara a la vivencia personal de cada participante de la escuela, al considerar que se tramitan duelos, que se reconstruye memoria y que las artes del cuerpo en este caso particular median en ese proceso individual y colectivo, podemos ampliar un poco el tema hacia esta dirección?

- **D.C.S:** Por supuesto, el trabajo en la escuela tiene todo que ver con procesos de elaboración del duelo y de reconstrucción de memoria entre otros, como te digo al traer al aquí y al ahora que es lo que se hace con la creación de escenas se ha pasado por un proceso catárquico, le llamo yo, donde tu traes a la memoria esas situaciones que has vivido esas sensaciones, esas experiencias de vida con las que te has encontrado, que por lo general son situaciones que generan dolor, o que han generado grandes tristezas en la vida de cada persona, entonces para llegar a un proceso creativo debes pasar por este proceso de duelo, de catarsis, entonces claro que sí, tiene todo que ver, y una cosa va articulada a otra, es como un tejido, porque para llegar a ese acto creativo, pasas por traer a la memoria esos sucesos, esos acontecimientos y para poderlos llevar a la escena debes pasar por ese proceso de duelo pero también de entendimiento y de comprensión de alguna manera, y claro pues estos procesos se dan en primera instancia como un proceso individual y una vez se pasa por ahí, por ese procesos individual íntimo ahí sí se pasa por un proceso colectivo.

- **D.C.S:** Las artes y no solamente las artes del cuerpo también otros lenguajes, median en ese procesos individual y colectivo totalmente y lo bonito de ese trabajo colectivo es que uno va creando lazos de fraternidad, y eso es otra cosa que tiene muy bello el arte, es la posibilidad de colocarse uno, en los zapatos del otro, de relacionarse con esa experiencia del otro, de hacer experiencia del otro una experiencia propia, es algo muy importante que genera el arte en estas experiencias.

11 DE SEPTIEMBRE DE 2019 01:44 p.m.

- **G.A:** Hola
- **D.C.S:** Hola.
- 7. **G.A:** **Cómo educadora, ¿Reconoces en esta experiencia algunos procesos educativos y formativos en relación con el cuerpo, a la exigibilidad de derechos y a una conciencia emocional de cara a una transformación de la realidad de estas mujeres participantes Incluyéndote?**
 - **D.C.S:** Claro que sí, todos los procesos creativos en el teatro que llevamos allí, tienen que ver y se relacionan directamente con el cuerpo, es a partir del cuerpo la forma como percibe, la forma como está sintiendo, que crea y que construye memoria, es así que considero que se dan esos procesos formativos a través del cuerpo, y ¿Cómo se dan estos procesos? Se crea una estética del cuerpo, en la medida en que uno tiene una conciencia del espacio mediante el cuerpo, en la medida en que uno encuentra en el cuerpo una forma de comunicarse con el otro.
 - **D.C.S:** Ahora si se generan procesos educativos y formativos en cuanto a la exigibilidad de derechos, yo considero que sí, dado que para llegar a ese acto creativo cada una de las participantes, cada una de las actrices, cada una de las mujeres debe pasar primero por un proceso de conciencia de su experiencia de vida por una parte y por otra de que aspectos o que esferas de su vida han sido vulneradas, por que como te comentaba, este proceso que se da, es a partir de los testimonios o experiencias de las mujeres que por lo general dichos testimonios o experiencias son atravesados por matices políticos, entonces en esta medida al tener este procesos creativo, inevitablemente uno esta relacionando directamente o indirectamente con esa exigibilidad de derechos, entendiendo esta exigibilidad en una esfera de lo íntimo que sin embargo trasciende a lo colectivo, porque parto de reconocer en mí misma que tengo ciertos derechos para que así pueda exigir que me sean reconocidos esos mismos derechos pero ya de manera colectiva, en una sociedad.
 - **D.C.S:** En cuanto a un conciencia emocional de cara a una transformación de la realidad de estas mujeres, eso de la conciencia emocional , a mí, en lo personal desde mi experiencia me confrontaría un poco responderte esa pregunta, ¿por qué?, porque l precisamente lo que se está teniendo en estos procesos es un tema de mmm... constantes choques y contrastes en torno a las emociones, que nuestras experiencias de vida, o que el recordar, o que el traer al aquí y ahora una experiencia dolorosa que es lo hace realmente el teatro en este caso.

18 DE SEPTIEMBRE DE 2019 09:48 a.m.

G.A: Hola. Buen día.

D.C.S: Buenos días.

8. **G.A:** ¿De qué manera un reconocimiento de las emociones como desarrollo interno e íntimo vincula a cada una de las mujeres participantes con el proceso creativo del colectivo MEPP, de cara a la transformación de sus realidades?

- **D.C.S:** Bueno, efectivamente este tema de las emociones y de la “conciencia emocional”, por llamarlo así, es algo que está implícito en todos los procesos creativos, relacionados con todos los lenguajes artísticos , no solamente con el trabajo del cuerpo, sino también con el trabajo plástico, con la música, mmm... porque efectivamente lo que hace el arte, o lo que moviliza estas prácticas artísticas son esas emociones precisamente, y pues en este proceso que hemos estado llevando nosotras, este grupo de mujeres, ese tema de la conciencia emocional, como lo nombras tú, es un eje importantísimo, transversal en todo el proceso creativo, porque a partir de ese reconocimiento de las emociones que lo circundan a uno, es que se realiza o lleva a cabo este, y claro ahí también lo relaciona con el tema que habíamos nombrado de la catarsis, porque por medio de este ejercicio de catarsis, catarquico, es que se transforman de alguna manera estas emociones, que en muchas de las ocasiones son doloras, que generan dolor, tristeza, y a partir de ese ejercicio pues también se vuelven en acciones que conllevan a un ejercicio de resiliencia.
- **D.C.S:** Respecto a lo otro, del trabajo como tal que realiza la EMPP, lo que yo te puedo contar pues muy poco, como te digo yo estoy trabajando con el grupo este año. Sin embargo, pues conozco del trabajo del Teatro La Candelaria en general, que es donde también nace un poco esto, esta *Escuela de Mujeres En Escena Por La Paz* nace aproximadamente hace veinte años bajo la dirección de Patricia Ariza, que además es una de las fundadoras de El Teatro la Candelaria junto con Santiago García, Francisco Martínez, otros actores también, y digamos que este espacio surge de la necesidad de resignificar el tema de la mujer en la sociedad, de resignificar ese papel de la mujer en la sociedad, y Patricia como viene trabajando alrededor de todo este tema de género y también político, relacionado con todo el tema del conflicto armado, pues ya que ellos hicieron parte de la *Unión Patriótica*, vieron morir a muchos de sus artistas, de sus amigos políticos, familia, entonces es un poco que nace este movimiento de *Escuela de Mujeres En Escena Por La Paz*, y pues el grupo ha estado constantemente trabajando, digamos que las mujeres del grupo van cambiando, hay unas que se van, regresan, pero siempre hay un grupo de mujeres trabando.

Actriz 2; (integrante del colectivo)
Escuela de Mujeres en Escena por la Paz

02 DE NOVIEMBRE DE 2019 04:05 p.m.

1. G.A: *¿Quién eres? ¿A qué te dedicas?, ¿qué formación tienes?*

- **E.G:** Buenas tardes, German David, mi nombre es XXXXXXXXX, tengo 56 años, nací en Bogotá y mi formación artística realmente ha sido empírica, desde muy niña canto, he tenido el privilegio de tener a mi lado muy buenos músicos, que me han ayudado a educar el oído y bastante en mi voz, pero realmente nunca estude una carrera musical, lo que en verdad hoy día lamento profundamente.

2. G.A: *¿De qué manera defines el colectivo o emprendimiento artístico Mujeres en escena por la Paz?*

- **E.G:** En gran parte, considero la Escuela de Mujeres en Escena por la Paz, una Quijotada de nuestra Maestra Patricia Ariza y del colectivo que integra la Corporación Colombiana de Teatro, somos realmente un grupo de soñadores por la Paz de este país, porque nos indigna todo lo que sucede, todas las masacres, todos los desaparecidos, nos indigna, nos duela y creemos que a través del Arte podemos mostrar nuestra indignación, entonces aprovechamos los distintos talentos y distintos conocimientos que se conjugan ahí.

Somos un grupo de mujeres en la práctica bastante rebeldes y también -nos lo han dicho- bastante valientes, porque somos capaces de mostrarle a la gente, a los medios, a los transeúntes, a todo el mundo -como ya te dije-, nuestra indignación.

Complementando un poco lo anterior, yo diría que este mundo del teatro es mágico, donde se conjugan, no solo los saberes y talentos sino también nuestros sentimientos, entonces nuestra Maestra Patricia, como las otras Maestras XXXXXX y XXXXXX, han logrado extraer de nosotras lo mejor de cada una, y también nos han enseñado como pararnos en escena, como colocar nuestra voz, como ubicar nuestro cuerpo, como expresar de la mejor manera lo que sentimos, entonces han traducido en cada una de nosotras nuestros sentimientos para poderlos llevar a escena.

Para mí es prácticamente un milagro que yo termine de alguna haciendo teatro cuando nunca en la vida lo había experimentado.

3. G.A: *¿Cómo llegas a la Escuela de Mujeres en Escena por la Paz?*

- **E.G:** A ver, llego a la Corporación Colombiana de Teatro, porque en un momento dado, en un performance necesitaban una voz que cantara, y se pensó que debía ser una voz femenina para que cantara con cuarenta mujeres temas de “canción social”, en este colectivo de mujeres encontré muchas mujeres muy interesantes, por ejemplo que trabajaban con derechos humanos, otras trabajadoras sociales, algunas más lideresas sociales, bailarinas, cantantes, profesoras, encontré víctimas de la violencia y madres víctimas, como algunas de las madres de Soacha, en fin una diversidad bastante interesante.

Llego allí como dije, para cantar en ese performance, pero además para trabajar y cantar en varios de los eventos que fueron organizados para el festival de mujeres por la paz, me conocen y me piden que yo continúe allí, integrando este grupo tan interesante, entonces comienzo poco a poco a cogerle cariño y a empezar a identificarme con el trabajo que elaboraba en ese instante y definitivamente me enamoro, ya hoy en día no quiero dejar el colectivo de mujeres, lo mejor de todo es que estoy ofreciendo mi voz en la causa, en la lucha por que este país nos escuche y porque sensibilicemos a todas las personas que nos vean para que logren de alguna manera encontrarse a sí mismos como sujetos de derechos y cuestionarse, y cada uno desde su pequeño mundo logre que esta sociedad y este pensamiento cambie.

Sobre todo para nuestros niños y jóvenes para que creen conciencia que no es matándonos como solucionamos nuestros problemas, nunca ha sido la solución, la guerra jamás nos llevara a algo bueno, ni en Colombia ni en el mundo, las guerras siempre traerán desolación, muerte, tristeza, mucho dolor...Entonces, desde el fondo de mi corazón eso es lo que me mueve, lo que me hace estar ahí, comprometida en cuerpo, alma y espíritu para dar lo mejor que tengo, que es mi don de cantar, y mientras sea posible quiero estar ahí.

Bueno y finalmente mi función en este grupo o colectivo de mujeres, como ya lo dije antes pues definitivamente es el poder cantar, el poder afinar muchos de los temas que se colocan ya como un reto para hacerlo grupal o individualmente, pero siempre tratando de colocar este don de la música en beneficio de mis compañeras y del mismo trabajo colectivo como tal, digamos que básicamente esa es mi función, aunque finalmente he terminado actuando, bailando, terminamos todas haciendo un poquito de un trabajo que nos parece hermoso, que nos parece digno, eh.. mm, de mucha camaradería, vivimos una relación muy bella dentro de todo el grupo de mujeres, quisiéramos ser más, al comienzo éramos setenta mujeres, ya del grupo principal quedamos alrededor de treinta y dos mujeres y esperamos que nunca se desintegre, que siempre haya más mujeres aportando su experiencia de vida, su talento, aportando sus ideas, sus saberes para que esto sea cada día más y sea una bola de nieve que crezca y crezca cada día más, por lo menos es el sueño, no sé si de todas, pero el mío si, si es el sueño.

14 DE NOVIEMBRE DE 2019 10:03 a.m.

4. G.A: -Desde tu experiencia de vida, desde lo personal, social y político- *¿para qué te ha servido la experiencia con la Escuela de Mujeres en Escena por la Paz?*

- **E.G:** La Escuela, yo diría que me ha enriquecido muchísimo en la parte espiritual, en la parte moral, en la parte mental, sobre todo porque me siento mucho más segura y empoderada de mi papel, en el escenario y en la sociedad. En lo social me ha servido para tener a mi lado gente muy valiosa, gente que me ha aportado muchísimo como persona, como ser humano, como cantante y como individuo me ha fortalecido muchísimo, también el permitirme llegar a más personas con diversas características, tanto en los escenarios privados como en los escenarios públicos me ha servido de mucho para acercarme a mi gente, y en político pues definitivamente me ha ayudado a reafirmar mis ideologías humanistas.

5. G.A: *¿De qué manera tu experiencia con la Escuela de Mujeres en Escena por la Paz te ha permitido transformar tu mirada acerca del cuerpo, de la mujer y de la exigibilidad de derechos?*

- **E.G:** Por supuesto que sí, me ha ayudado a tener mucho más respeto por mi propia persona y por los demás llámese mujer, hombre, anciano, de hecho, siempre lo he tenido, pero ahora como énfasis de mi vida.

Por esa razón cada día me duele más profundamente toda la violencia contra nuestra gente, nuestro pueblo. En este momento me duele mucho la muerte de los indígenas, masacrados de manera tan inhumana y sistemática que han sufrido estas personas que siendo dueños de sus territorios y tratan de luchar es por él, y lo único que encuentran en esta lucha es la muerte. Yo espero que esto cambie un día y que realmente haya una conciencia, me duele muchísimo, igualmente los niños que fueron masacrados por el ejército, valiéndose del argumento que estaban en un campamento guerrillero, la verdad esto me duele cada día más profundamente y esto de alguna manera me llena más de fuerza para seguir adelante en este proyecto maravilloso de denunciar ante la gente de una manera artística, todas las barbaries que se viven en este país, que es un país que a pesar de tanto sufrimiento y de tanto dolor sencillamente no pasa nada, a nuestros gobiernos, parece que no les doliera el sufrimiento de nuestro pueblo, creímos que con el proceso de paz esto cambiaría, pero ahora sentimos un retroceso.

En fin, la falta de respeto por la vida como tal es algo que me llena de motivos todos los días para seguir en esta lucha artística digámoslo así, y mostrar nuestro rechazo y nuestra indignación total por todas las barbaries que suceden en Colombia.

Formadora de la *Escuela de Mujeres en escena por la paz*

14 DE NOVIEMBRE 2019. 07:30 P.M.

- **G.D: ¿Quién eres?, ¿cuál es tu formación artística?**
- **N.G:** Mi nombre es XXXXXXXX, yo estudié en la Escuela Nacional de arte dramático y obtuve el título de Maestra en artes escénicas y después realice un posgrado en voz escénica, en la actualidad soy actriz de planta del teatro la Candelaria hace ya 21 años, y he venido trabajando desde hace ya muchos años con la Corporación Colombiana de Teatro dirigida por Patricia Ariza
- **G.D: ¿Cómo defines la Escuela de Mujeres en Escena por la Paz?**
- **N.G:** La Escuela De Mujeres En Escena Por La Paz. es un espacio que yo definiría como un espacio de gran diversidad donde confluyen mujeres de diversas edades, de diversas clases sociales de diverso grado de educación, pero el elemento común es el deseo profundo de todas ellas de hablar de su condición como mujer y de alguna manera del compromiso que como seres humanos tenemos en esta sociedad, por eso la temática en la cual se centra mucho en la escuela es una mirada de género donde se habla de las reflexiones de lo que somos y de lo que queremos también ser y de manera cómo la manera como podemos contribuir a un mundo mejor
- **G.D: ¿Cuál ha Sido tu experiencia con la Escuela y que función desempeñas allí?**
- **N.G:** La experiencia que he tenido en la escuela hace ya casi un año que comenzamos en agosto del 2018 ha sido una experiencia absolutamente gratificante, yo he venido colaborando con Patricia Ariza que la directora yo vengo colaborando como asistente de dirección, me encargó un poco de la parte del trabajo corporal y vocal y contribuyó en las puestas en escena que hemos venido realizando en la escuela.
- **G.D: ¿Que metodología implementas en la Escuela para elaborar las puestas en escena?**
- **N.G:** Respecto al trabajo de puesta en escena que se realiza en la escuela, nosotros trabajamos mucho alrededor de lo que es la creación colectiva, Patricia Ariza pues obviamente es la fundadora del teatro la Candelaria yo llevo también muchos años allá y digamos en sí se puede hablar de metodología pues trabajamos alrededor de lo que es la creación colectiva, la creación colectiva lo que permite como su palabra lo dice es que cada una de las integrantes de este gran colectivo que es la escuela pues aporten en su grano de arena desde su perspectiva desde

sus visiones, y lo que hacemos es como unir todas esas riquezas y la diversidad de voces para comenzar a crear los textos, las imágenes de lo que es al final la puesta en escena.

- **G.D: Desde tu posición de formadora; ¿Consideras que se desarrollan algunos procesos educativo- formativos en torno al teatro y a la exigibilidad de derechos?**
- **N.G:** La escuela indudablemente se caracteriza por unos procesos formativos uno de ellos tiene que ver con empoderar a la mujer eso significa comenzar a trabajar el cuerpo, la voz, significa comenzar a descubrir las fortalezas que tenemos y mirar precisamente como esas fortalezas las podemos desarrollar, por eso nosotros hacemos un trabajo a nivel corporal y vocal que significa también llegar a un momento lograr pararnos en un escenario, con gran seguridad para hablar de lo que queremos hablar, que ese sería digamos ya el segundo punto a nivel formativo que es, lo que cada una de estas participantes quiere hablar?, ¿cuáles son sus inquietudes? ¿que considera en esa reflexión que se hace también sobre ser mujer en esta sociedad? ¿de quiere hablar cada una?, ¿Cómo ha sido su historia de vida? y esa historia de indudablemente determina esas preguntas y ese deseo de exigir también que su voz sea respetada, que su pensar sea respetado, entonces la escuela precisamente lo que quieren es incentivar esa reflexión sobre lo que somos sobre lo que queremos. La manera que nosotros hemos usado para llegar a esto, pues es a través de las artes, por eso el proceso formativo es un proceso muy complejo en el sentido que son muchas mujeres que muchas de ellas no se habían parado en un escenario, lo cual significa un trabajo de conocernos Y lograr, después de ese de ese proceso de conocimiento de lo que somos, comenzar a ser capaces de hablar de lo que queremos hablar.
- **G.D: Considerando el "cuerpo" cómo territorio de violencias en nuestro contexto político y social; ¿Cuál es tu idea de cuerpo en relación con el trabajo que se desarrollas en la Escuela?**
- **N.G:** Indudablemente el cuerpo es el receptáculo de lo que somos, para bien y para mal, nosotros somos un cuerpo que lleva una memoria ancestral, que lleva la memoria de nuestros abuelos, de nuestra familia, de nuestras raíces, de nuestra identidad y obviamente en una sociedad tan violenta como la colombiana, pues el cuerpo es el que recibe toda esa información violenta, el cuerpo ese gran receptáculo en donde habita lo más hermoso, pero también lo más dolido, lo cual es lo que ha significado el conflicto armado a este país, por eso siento que es tan importante poder conocer esos cuerpos, entendiendo como cuerpo no solamente nuestro esqueleto sino una cosa muchísimo más amplia, que es también tener un cuerpo individual pero también un cuerpo social.

Formadora 2 de la *Escuela de Mujeres en escena por la paz*

11 DE NOVIEMBRE 2019. 08:56 P.M.

- **G.D: ¿Quién eres?, ¿cuál es tu formación artística?**
- **A.T:** Mi nombre es XXXXXXXXXX, soy licenciada en artes escénicas de la Universidad pedagógica y aparte de eso estoy haciendo una maestría en escrituras creativas en la línea de dramaturgia, trabajo en la Corporación Colombiana de Teatro hace más de 15 años aproximadamente, en un principio como actriz de grupo “Rapsoda” y ahora desde el 2011 que regresé como actriz de “Trama Luna Teatro” y aparte de eso, me desempeño como productora de los festivales Alternativo De Teatro del 2014 y el Festival de Mujeres En Escena, que se hace cada año en el mes de agosto, entonces mi función va por el lado del montaje artístico y la producción.
- **G.D: Háblame de tu experiencia en la EMEP**
- **A.T:** yo llegué a la EMEP, a su proceso, hacia el final del primer año, es decir la EMEP comenzó en agosto en el 2018 y yo llegué para noviembre más o menos, en un principio la EMEP tenía el patrocinio de Focus, entonces no solamente estaba el componente artístico como eje de formación, sino que había un componente político, un componente social, se hacía mucho énfasis en el estudio y la información sobre la paz y se alternaba con el proceso artístico que lleva hasta hoy la formadora 1. Patricia y ella para la semana de la no violencia contra la mujer, a finales de noviembre, crean a partir del trabajo que se estaba realizando en la escuela, un performance que se llama Mujeres Rompiendo el silencio, en el que participen todas las mujeres que en ese momento llegan a la escuela, más de 40 y eso fue convocatoria abierta y era una diversidad de mujeres absolutamente encantadora yo llegó a apoyar el trabajo artístico siendo parte de performance, desde ahí pues ya se concluye el proceso de ese año, yo llego y empiezo como a involucrarme en los talleres, entonces Patricia Ariza, me pide que continúe en el 2019 acompañando el proceso que ellas llevaban con la formadora 1, en ese instante, yo ya entró a ser parte de la EMEP, como actriz también como formadora.

Yo defino el colectivo, como mujeres empoderadas, mujeres diversas, en búsqueda de un lugar en el cual poder encontrarse, en un lugar de sororidad, en el cual cada vez que se dan estos encuentros generan en todas un empoderamiento, no solamente como artistas sino como mujeres, como colectivo y es muy interesante trabajar con este colectivo porque es que esa diversidad es maravillosa, y es que tener desde una niña de 8 años hasta una mujer adulta, tenemos varias que además son muy sabias, y que todas respetan y entiendan que estamos en el mismo nivel y que todas se puedan integrar creo que es para mí lo más importante, es ese lugar de sororidad, ese lugar donde podamos estar todos independientemente de nuestras creencias, de nuestros pensamientos de nuestras inquietudes personales, de nuestros oficios profesionales o no profesionales, todas somos iguales y todas compartimos algo y eso se ve en el trabajo que se hace.

Teatro de Mujeres en Escena por la Paz: entre las artes del cuerpo y la Educación Popular

GERMÁN DAVID ALONSO
MALAVER



Contexto...

Colombia,
más de 5 décadas de
violencia
política; proceso de paz en
ciernes; víctimas de
desplazamiento,
desaparición, secuestro,
muerte, etc.



En este contexto cobran importancia las nociones de **violencia (política)**, **víctima** y **subjetividad**.





Violencia política

La violencia política es ejercida como medio de lucha político-social, ya sea con el fin de mantener, modificar, sustituir o destruir un modelo de Estado o de sociedad, o también con el fin de destruir o reprimir a un grupo humano con identidad dentro de la sociedad por su afinidad social, política, gremial, étnica, racial, religiosa, cultural o ideológica, esté o no organizado. (CINEP, 2008, p. 5) en (Herrera, Ortega, Cristancho, & Olaya, 2013, p. 31).

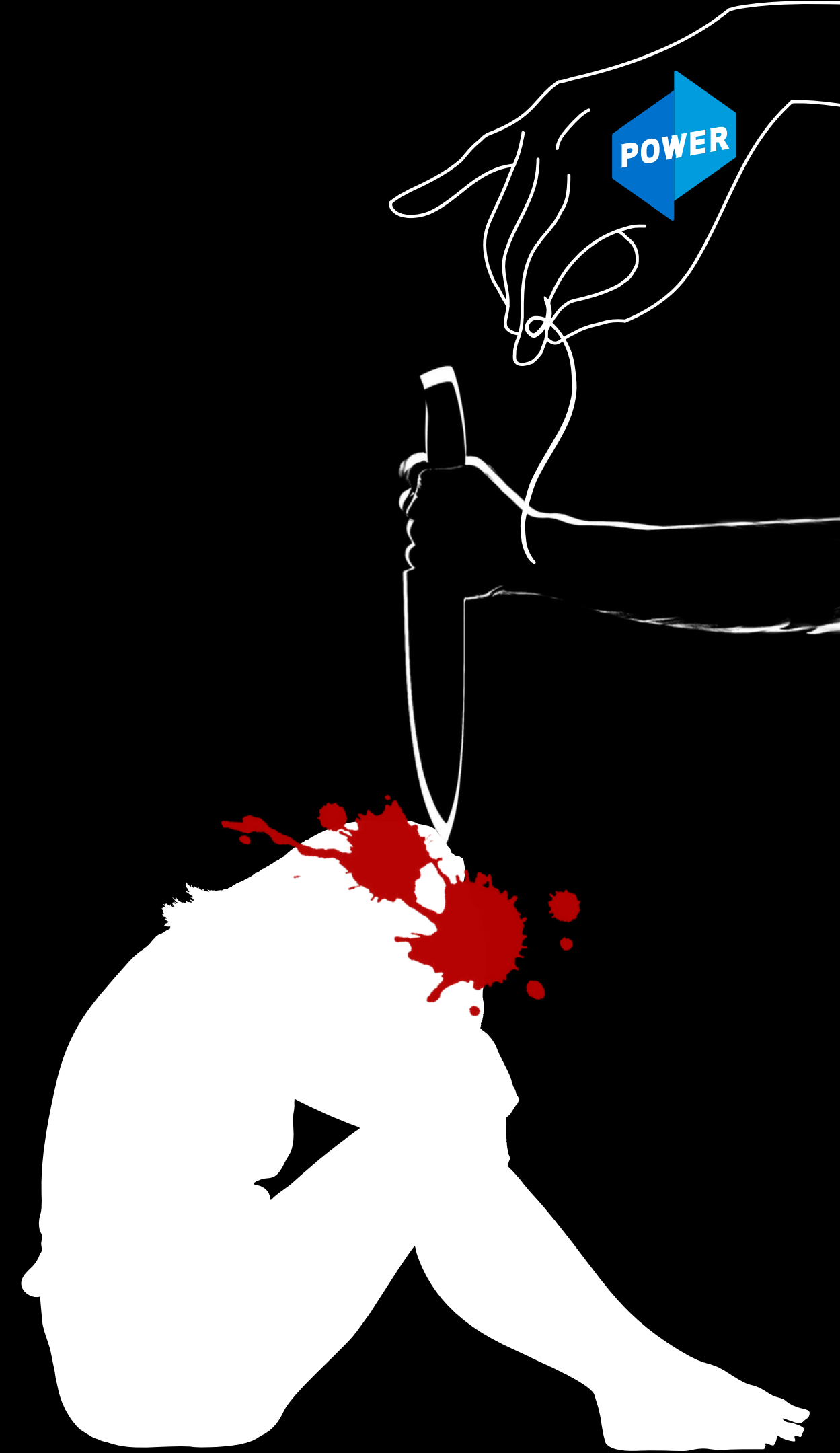


Crimen de Estado

[...] es un acto sistemático que se realiza en repetidas situaciones dándole continuidad perpetua a los actos inhumanos. [...] los crímenes de Estado van dirigidos hacia la población civil con corrientes políticas, sociales, económicas, sexuales, religiosas o culturales diferentes a las hegemónicas, estos crímenes generalmente son realizados por agentes estatales o que estén bajo la tolerancia del mismo; este es el caso del contexto colombiano (MOVICE 2005). (Ruiz, 2014, p. 72).

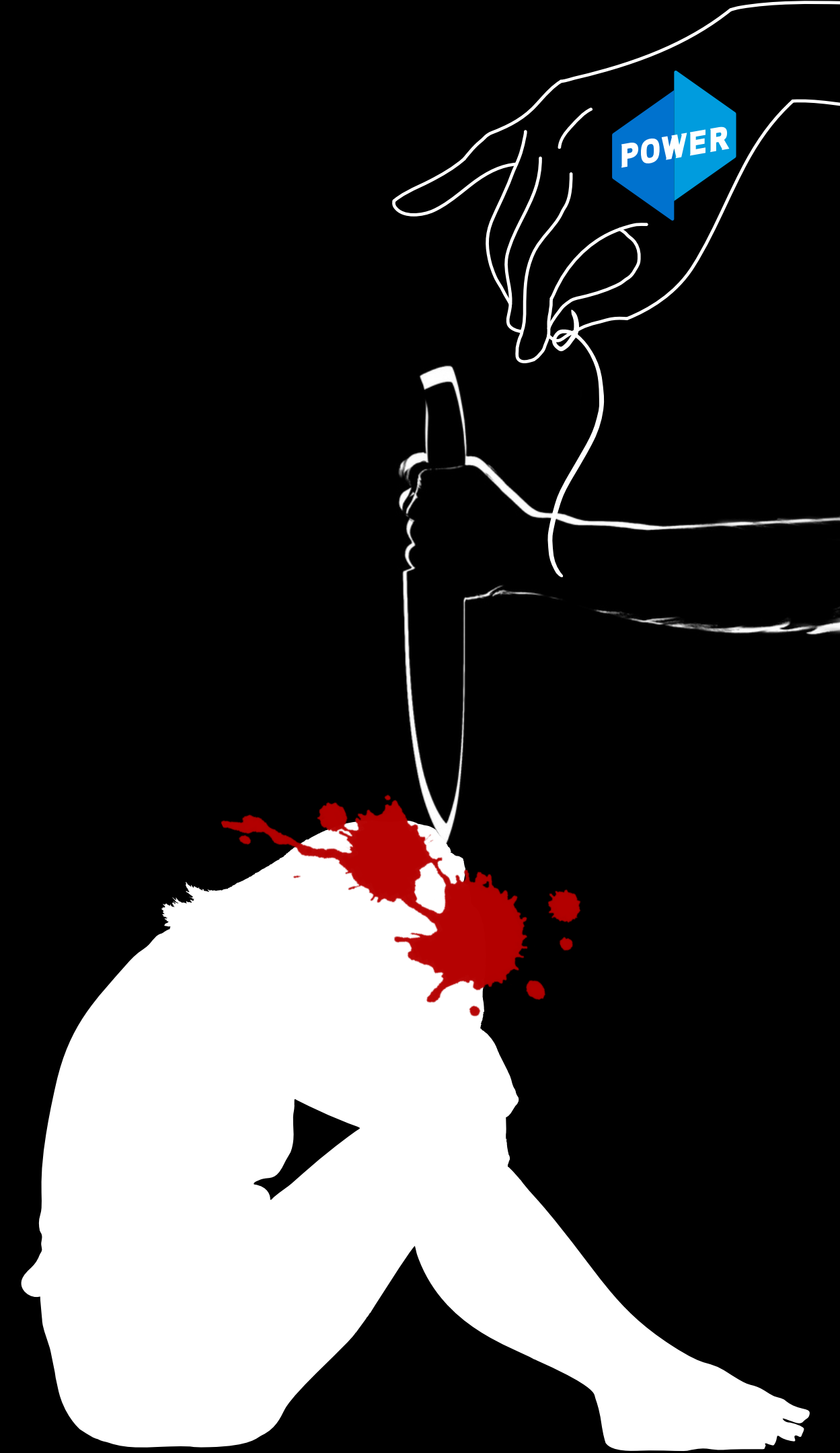
Víctima

Como víctimas del conflicto armado colombiano y de las múltiples violencias que se desprenden, tanto de allí como de otras fuentes, se reconoce a los sujetos que han sufrido los impactos que sobre sus vidas ha desatado este fenómeno, pero se resalta que, por sus condiciones histórico-políticas, la condición del término se vincula con el ejercicio ilegítimo del Estado.



Víctima

Para Merchán (2016, p. 123), “la configuración de las víctimas no es excepcional, al contrario, responde a modelos políticos de contratos sociales”, lo que implica el sometimiento de unos por otros sobre la base de intereses particulares que tienen que ver con el control del territorio, el uso de la tierra y la imposición de medidas coercitivas que vulneran los derechos fundamentales de la población.



Subjetividad



Es una construcción que hace el sujeto en relación con el medio en el cual se desarrolla; una construcción dinámica donde el sujeto pone en juego sus creencias, sus valores, su mundo íntimo. La subjetividad se recrea entonces en las prácticas cotidianas, en la historia de vida, en las representaciones sociales que el sujeto hace de su entorno, y que le generan identidad; es decir en el contexto sociocultural en el cual éste se construye. (Ramírez, 2012, p. 114)

Subjetividad



De acuerdo con Merchán (2016), el ejercicio pedagógico se presenta como un camino de apropiación de nuevas subjetividades y de construcción de sentidos que le otorguen al sujeto víctima una posición de agente de cambio en lugar de paciente de violencias y replantear los términos en los que están dispuestas a convivir como miembros de la sociedad nacional en un contexto de confrontación armada.

En este contexto...

Algunos sujetos víctimas, con corporalidades y subjetividades particulares, tienen la posibilidad de acercarse a experiencias educativo-formativas relacionadas con prácticas artísticas que, a su vez, reconfiguran la interpretación de la realidad y posicionan a los individuos como agentes de cambio.



Teatro La Candelaria

En el centro de Bogotá, barrio La Candelaria, donde está ubicada la sede de la Corporación Colombiana de Teatro, en cuyo marco institucional permanece vigente el trabajo del Teatro la Candelaria, se origina el proyecto de la Escuela Teatro de Mujeres en escena por la Paz (EMEP).

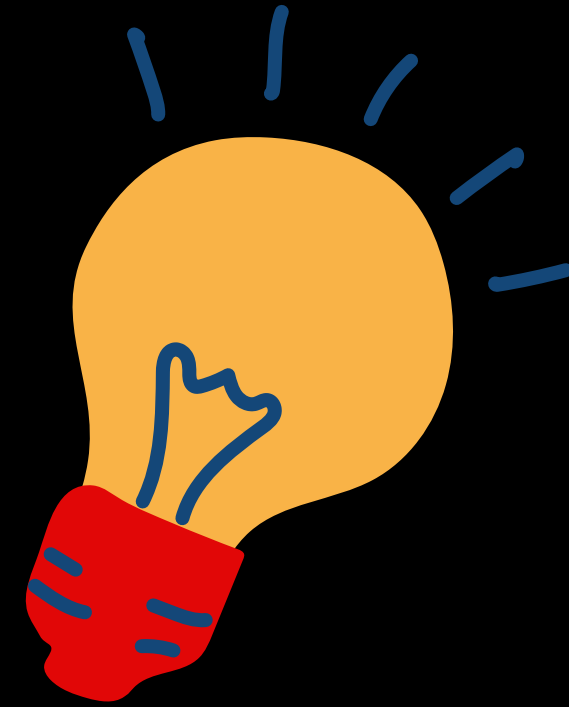
El problema...



En medio de estas **ecologías violentas** se han gestado ciertas **lógicas transgeneracionales** de relacionamiento, entre otras:

- ✓ Una dinámica de continuidad de la guerra (**herencia del conflicto**)
- ✓ Una tendencia a asumir posturas en rechazo, defensa o promoción de valores (**polarización**)
- ✓ Una ampliación del radio de influencia de la guerra (**de lo rural a lo urbano**)

El problema...



Esta dinámica ha atravesado las subjetividades diversas que pueblan el territorio nacional, lo que ha generado un interés investigativo en torno a los medios que han utilizado los sujetos víctima para afrontar e interpretar realidades en ecologías violentas. En la línea de investigación en Educación y Cultura Política de la Universidad Pedagógica se abordan estos conceptos en función de la configuración de subjetividades, lo que implica el abordaje científico de voces, interpretaciones, relatos y otros distintos repertorios sociales que se presentan de diferentes maneras, dentro de las cuales, el arte se muestra como un vehículo de tramitación.



En ese sentido...



Vale la pena preguntarse:

¿Cómo la experiencia del grupo Mujeres en Escena por la Paz constituye un proceso de formación desde las artes del cuerpo?

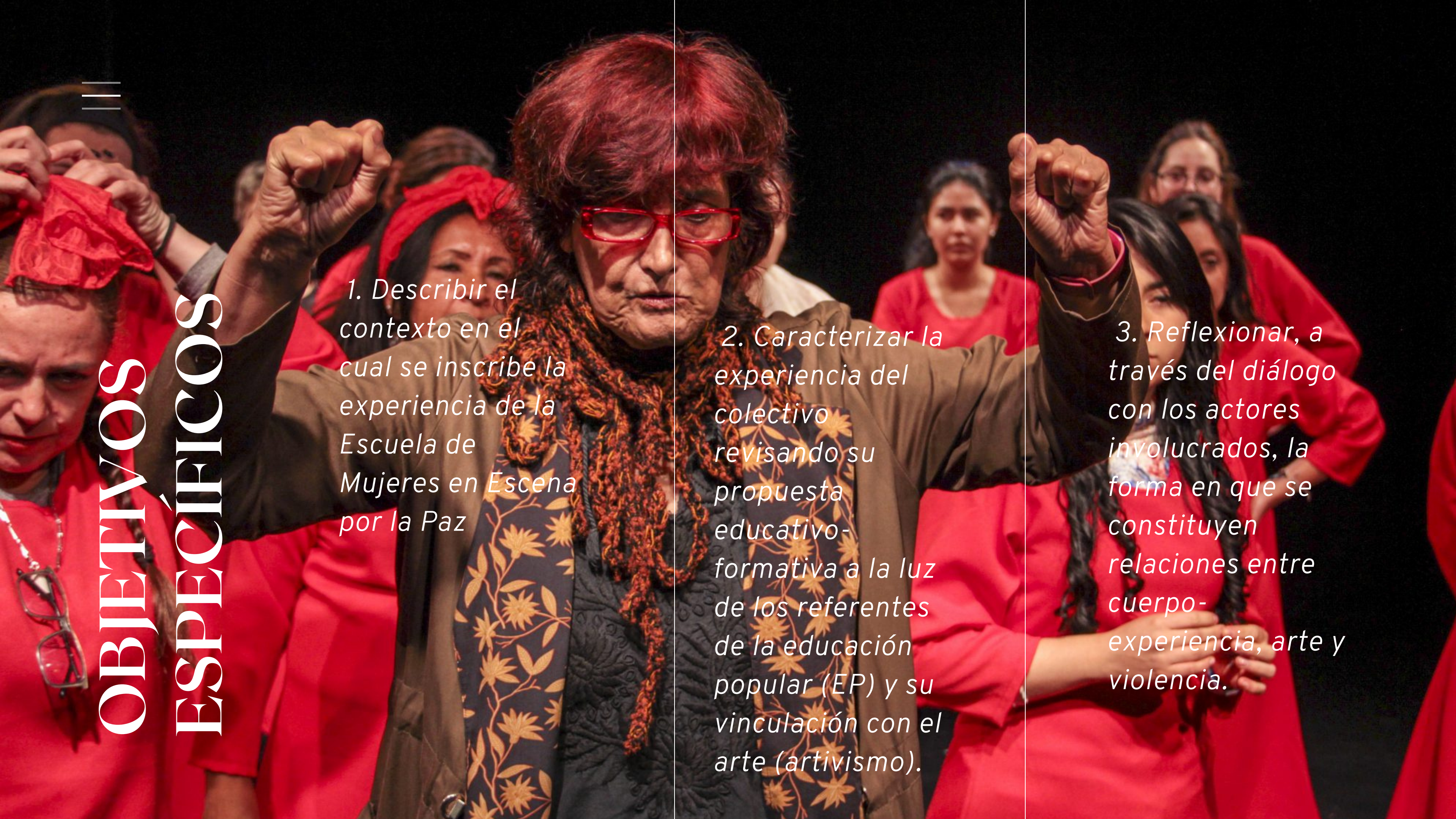
Para cuya respuesta...



Esta investigación se propuso:

Reconocer la experiencia del grupo Mujeres en Escena por la Paz y dar cuenta de cómo constituye un proceso de formación desde las artes del cuerpo para tramitar violencias.





OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Describir el contexto en el cual se inscribe la experiencia de la Escuela de Mujeres en Escena por la Paz

2. Caracterizar la experiencia del colectivo revisando su propuesta educativo-formativa a la luz de los referentes de la educación popular (EP) y su vinculación con el arte (artivismo).

3. Reflexionar, a través del diálogo con los actores involucrados, la forma en que se constituyen relaciones entre cuerpo-experiencia, arte y violencia.



Es importante porque...



Se aproxima a la comprensión de formas de construcción de la cultura política a través del arte y la formación de sujetos en escenarios ajenos a la escuela oficial; identifica relaciones entre las prácticas artísticas del cuerpo, el activismo político y maneras pedagógicas de enfrentar el conflicto; observa a sujetos víctima, proyectos de vida y memorias en espacios y experiencias para reinterpretar su realidad; revisa el rol docente-pedagogo-formador y el sentido que se le da a la educación en tiempos y escenarios de guerra y analiza las lógicas discursivas y las prácticas que les subyacen de cara a la construcción de una imagen identitaria que reconozca las múltiples narrativas del entorno.

ANTECEDENTES

*Arte y
violencia
política*

*Arte, cuerpo y
subjetividad*

*Arte, EP y
transformación
de la realidad*

**30 AÑOS
FESTIVAL
MUJERES
EN ESCENA
POR LA PAZ**





MARCO TEÓRICO

*Educación Popular:
un escenario para
el activismo
transformador*

*El cuerpo: un
escenario de
violencias y
resistencias*

*La formación
artística del cuerpo:
un dispositivo para
la transformación*

EP y Artivismo

Relaciones dialógicas y de horizontalidad que otorgan el mismo valor a los saberes de unos y otros. Son los actores de las comunidades quienes conocen sus problemas e intereses y están en capacidad de analizar su entorno y proponer mejoras a sus condiciones de vida.

El maestro-formador no ocupa un rol de autoridad por conocimiento, asume un papel orientador para facilitar la reflexión crítica que conlleve a la transformación de la realidad, gestada por los educandos, ya no “objetos uniformes” de la educación, sino sujetos -con subjetividades particulares y diversas- de transformación.

El componente histórico-político de la EP sienta sus bases en la intención emancipadora que deriva en la transformación de realidades. Los educandos son sujetos históricos y políticos, pueden generar cambios a partir de acciones procedentes de su reflexión crítica y de las intencionalidades individuales y colectivas que surjan del diálogo sobre su entorno.

La EP, al privilegiar la realidad particular de los actores involucrados, sienta las bases de su ejercicio en la subjetividad de los mismos.

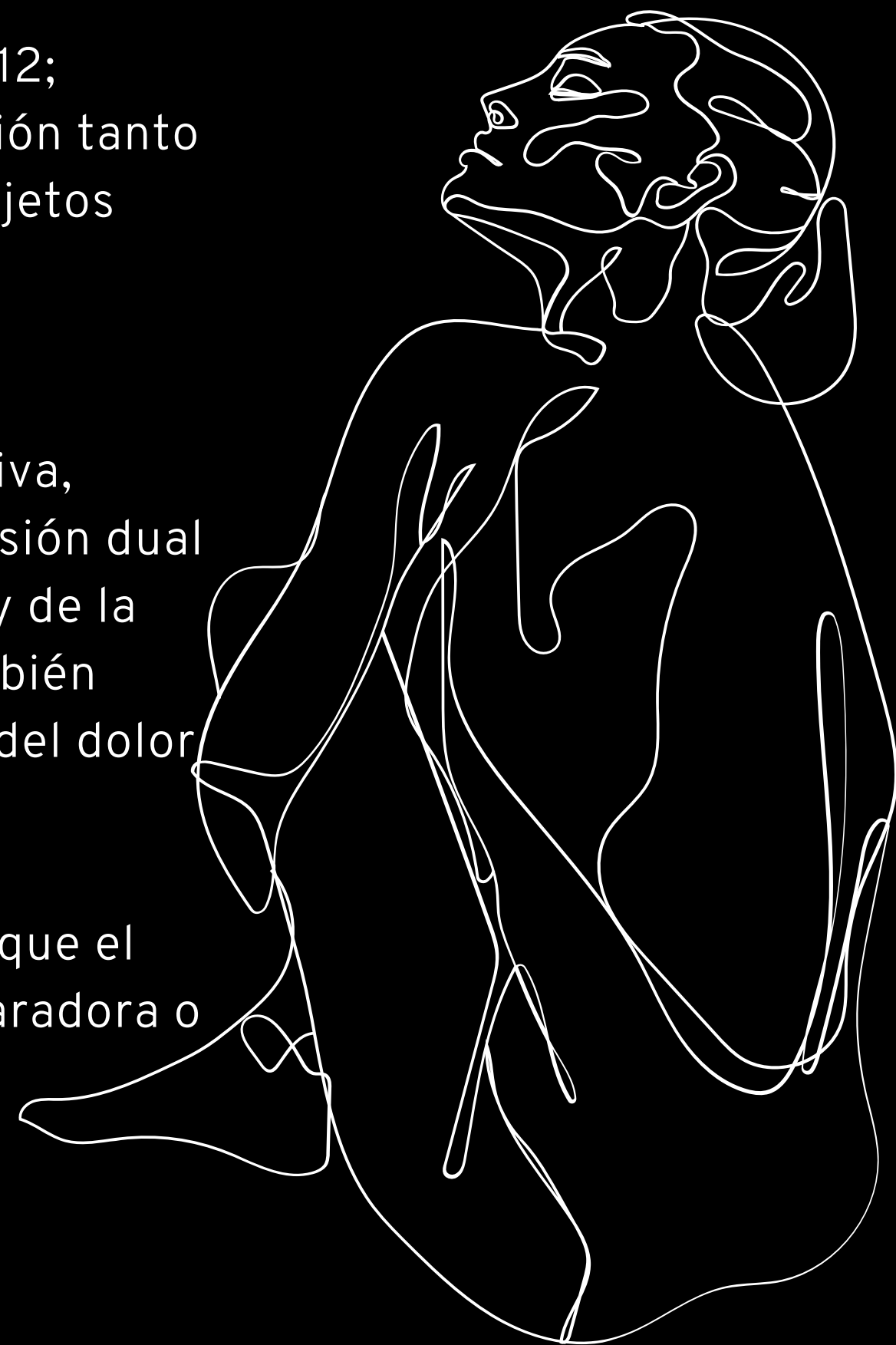
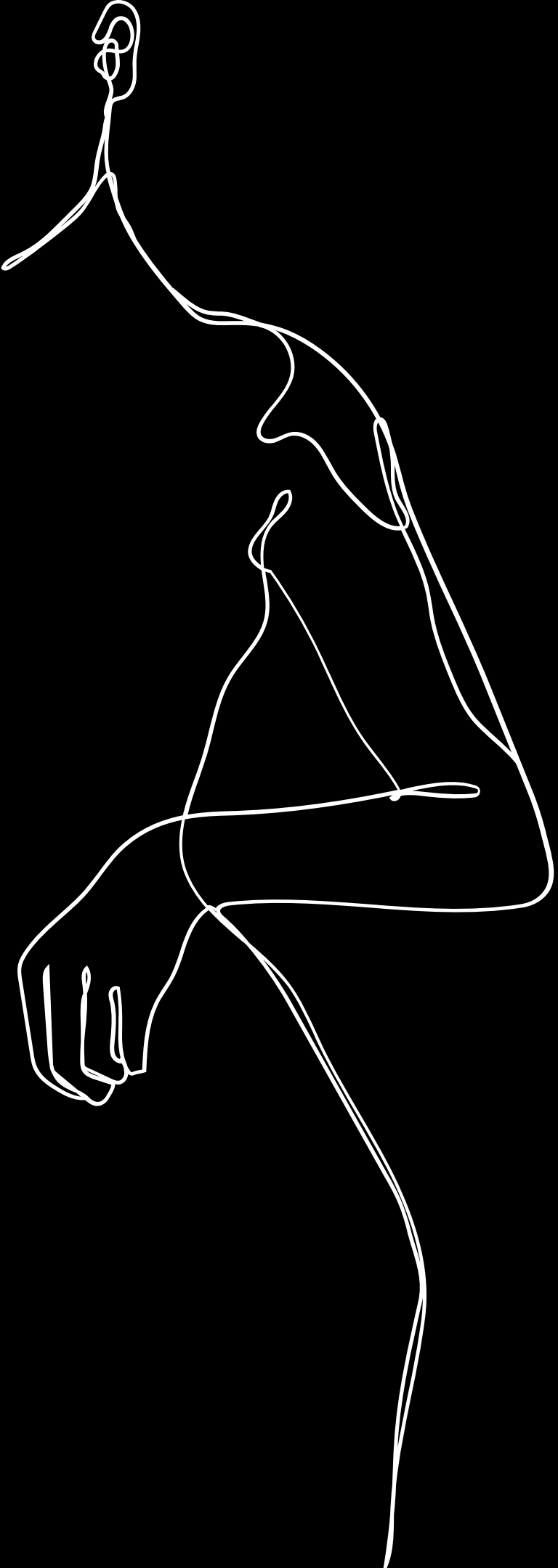
Con base en las particularidades culturales y el conglomerado simbólico, el arte incursiona en este tipo de espacios REIVINDICATIVOS. Lo artístico y cultural han sido formas de acción significativas dentro del ejercicio formativo en contextos populares. De allí surge el ARTIVISMO.

El cuerpo: violencia, resistencia, memoria y territorio

En contextos de necroviolencia y necropoder (Mbembe, 2012; Agamben, 2006), el cuerpo y su imagen cumplen una función tanto en la comprensión de los procesos que llevan a cabo los sujetos víctimas como en la reinterpretación y creación para la transformación de la realidad.

El cuerpo es el que puede, a través de su potencia perceptiva, liberar el dolor y transformar el sentido del mundo. Esta visión dual del cuerpo se expresa de diversos modos: lugar del poder y de la resistencia, superficie de fijación de la identidad, pero también superficie de impresión de los cambios de la vida, entidad del dolor y, al mismo tiempo, de la sanación y la liberación.

Desde las diversas posturas teóricas y políticas, se asume que el cuerpo es a la vez víctima de la violencia y posibilidad reparadora o liberadora de la misma (Cabra y Escobar, 2014).

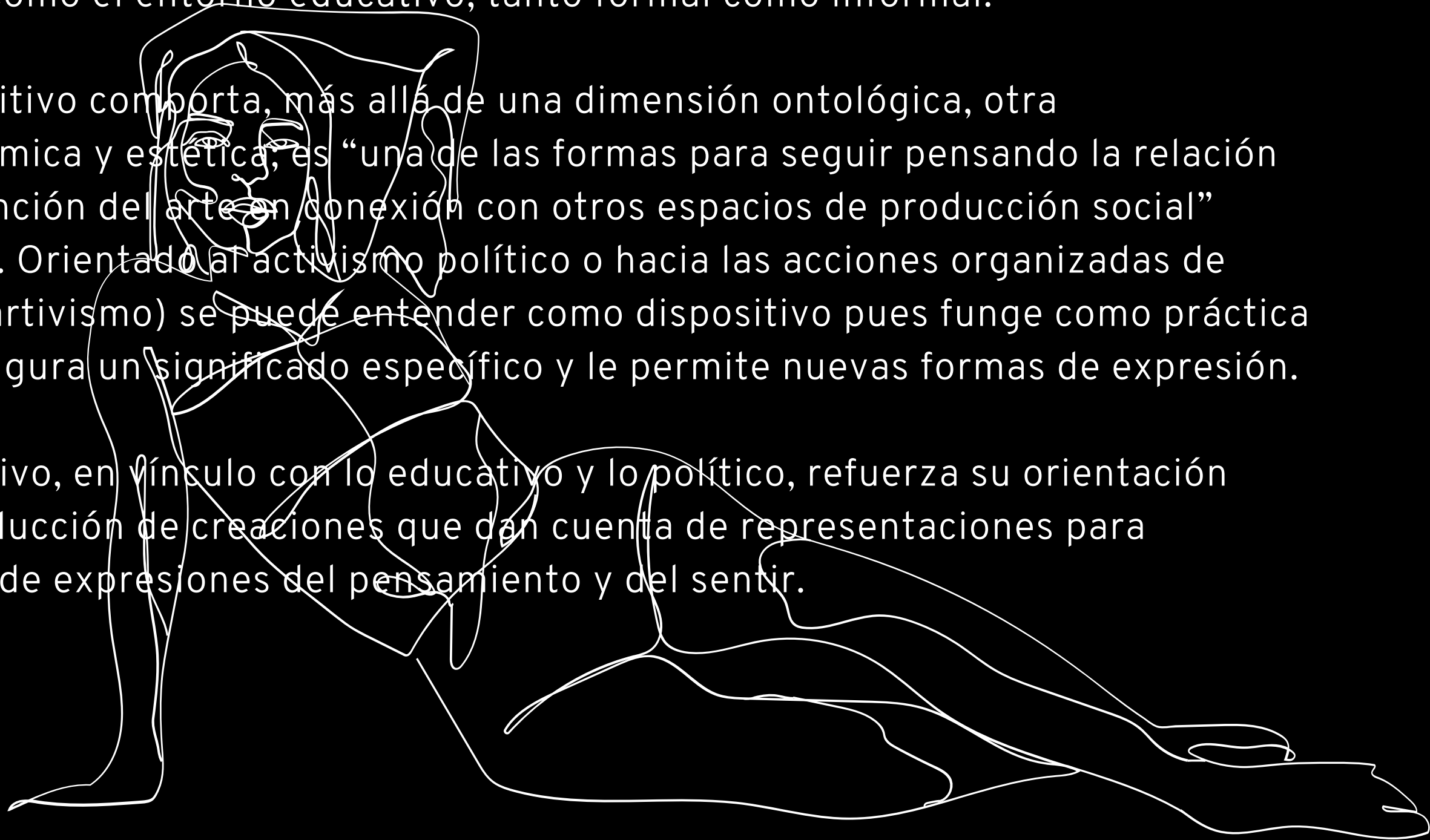


Formación en artes del cuerpo: un dispositivo para la transformación

DISPOSITIVO es todo aquello que formule y ejecute acciones para la configuración o reconfiguración de significados e imaginarios. Involucra escenarios de interacción colectiva donde se conjugan subjetividades en función de causas comunes inscritas en relaciones y tensiones de poder, como el entorno educativo, tanto formal como informal.

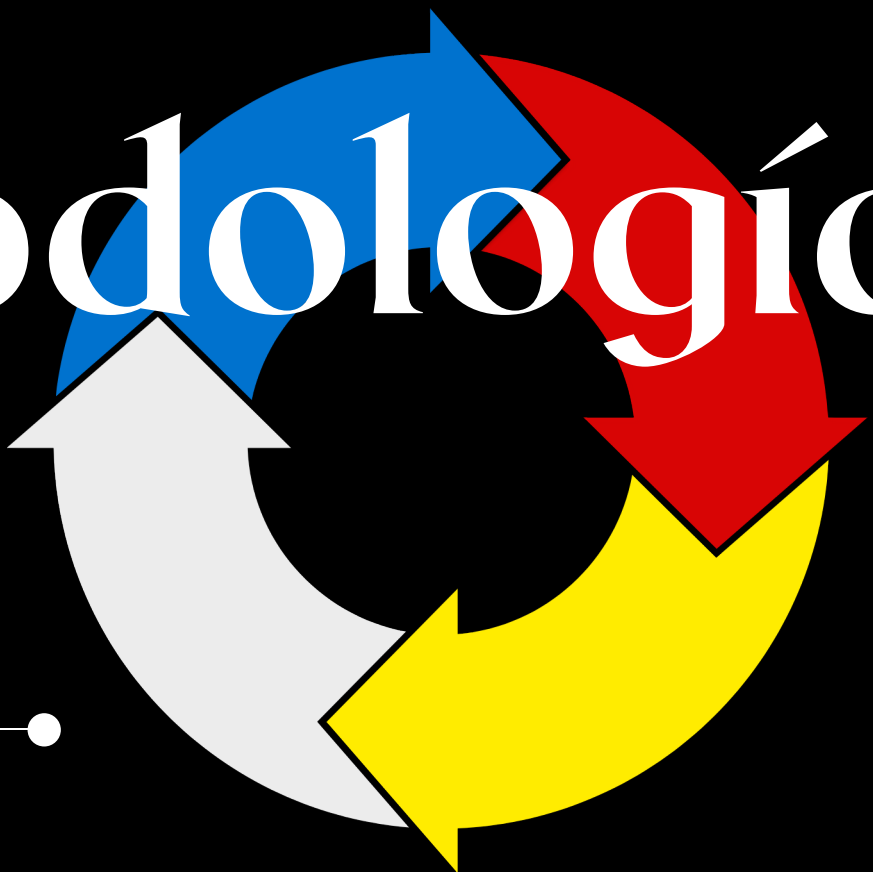
En el ARTE, el dispositivo comporta, más allá de una dimensión ontológica, otra antropológica, económica y estética; es “una de las formas para seguir pensando la relación con el público y la función del arte en conexión con otros espacios de producción social” (Cornago, 2016, p. 2). Orientado al activismo político o hacia las acciones organizadas de movilización social (artivismo) se puede entender como dispositivo pues funge como práctica simbólica que reconfigura un significado específico y le permite nuevas formas de expresión.

El arte como dispositivo, en vínculo con lo educativo y lo político, refuerza su orientación práctica hacia la producción de creaciones que dan cuenta de representaciones para manifestar todo tipo de expresiones del pensamiento y del sentir.



Con la *sistematización de experiencias* se registran detalladamente *procesos sociales, pedagógicos y culturales*, en los que intervienen *diferentes actores*, como medio de evaluación de proyectos comunitarios o como método de investigación. Según Jara (2018, p. 19), se aplica “para compartir de manera más sistemática nuestros aprendizajes y *reflexionar crítica y teóricamente* sobre lo que estábamos llevando a cabo en nuestras prácticas”.

Metodología



Partida

Se genera un acercamiento y vínculo con la Escuela Taller Mujeres en Escena por la Paz.

Preguntas iniciales

¿Para qué sistematizar?, ¿Qué experiencia sistematizar? y ¿en qué aspectos centrales de la experiencia enfocarse?

Recuperación del proceso

Acopio de información, descripción de los acontecimientos y diálogo con los actores, evidenciando las diversas interpretaciones de la experiencia. (Entrevistas, diarios de campo)

Reflexión de fondo

Análisis, síntesis e interpretación crítica del proceso. Se ponen a discutir los hechos con las múltiples interpretaciones que de ellos surgieron durante el tiempo de acompañamiento a la experiencia.

Llegada

Formulación de conclusiones a partir del diálogo entre la experiencia y los referentes teóricos.



- 1** Contextualización del proceso y los intereses personales, profesionales y académicos de la investigación.
- 2** Formulación de las preguntas que guían el ejercicio indagatorio: *¿Qué función desempeña el arte en el marco de estas experiencias educativas-formativas?, ¿Qué relaciones encontramos entre arte, experiencia y saber en la EMEP?, ¿Qué procesos de formación se constituyen en estas experiencias desde las artes del cuerpo?, ¿Cómo el cuerpo desde la práctica artística se configura como instrumento de trasmisión y transformación en el marco de estas experiencias?, ¿Cómo algunas de estas experiencias constituyen procesos de formación desde las artes del cuerpo?, ¿Qué acciones y relaciones se gestan en términos de activismo político?*
- 3** Aplicación de instrumentos: Observación participante, diálogo informal, entrevistas.
- 4** Organización de la información y descripción del proceso, reflexionando sobre los hallazgos a la luz de los referentes teóricos desarrollados.
- 5** Construcción del documento de sistematización y presentación de las reflexiones de cierre.

RESULTADOS Y CONCLUSIONES



¿Qué función desempeña el arte en el marco de estas experiencias educativas-formativas?

En la EMEP, las artes escénicas actúan enmarcadas en el concepto de “dispositivo” pues, mediante su ejercicio artístico, formulan y ejecutan acciones para la configuración o reconfiguración de significados e imaginarios, revelando nuevas formas de expresión frente a las estructuras de poder en una sociedad que convive entre ecologías de violencia; desarrollan su rol para el colectivo, cuyos actores se reconocen como sujetos de derechos. El ARTE es DISPOSITIVO de tramitación, reconfiguración y movilización, que vincula lo POLÍTICO y lo EDUCATIVO.



¿Qué relaciones encontramos entre arte, experiencia y saber en la EMEP?

El arte se desarrolla en escenarios de interacción colectiva donde se enlazan subjetividades en función de causas comunes. En la EMEP, las artes del cuerpo equivalen a un tipo de plataforma desde la cual se constituyen procesos de formación política para la exigibilidad y garantía de derechos, y de orden artístico, donde el cuerpo es el vehículo de transformación. Estos procesos van simultáneamente tejidos y se enmarcan en la EP como perspectiva formativa y comunitaria.



NO MÁS
RIOS
DE SANGRE

ERPO
S UN
O DE
ALLA

¿Qué procesos de formación se constituyen en estas experiencias desde las artes del cuerpo?

En ese contexto, desde la formación artística del cuerpo, la asociatividad, la exigencia en garantía de derechos, el empoderamiento como organización de mujeres, la resistencia frente a las ecologías violentas y la denuncia se concretan como elementos contruidos desde las distintas subjetividades de los participantes de la experiencia, y se vuelcan hacia objetivos comunes en bienestar de la sociedad entera.



¿Cómo el cuerpo desde la práctica artística se configura como instrumento de trasmisión y transformación en el marco de estas experiencias?

En la EMEP, el cuerpo de la mujer se posiciona como espacio que, al igual que el territorio, debe resignificarse en relación con un bienestar colectivo. El cuerpo es agente de dolor, pero a su vez de sanación. El arte posibilita que aquellos cuerpos habiten un territorio, físico o simbólico, que los lleve a conseguir una suerte de paz interna, que es valorada y reconocida como una forma de reparación, donde la memoria ofrece el sustrato desde el cual se elabora empatía hacia lo demás.



¿Cómo algunas de estas experiencias constituyen procesos de formación desde las artes del cuerpo?

La esencia de la EMEP corresponde a un ejercicio organizativo de mujeres en función de la garantía y exigibilidad de derechos bajo un contexto de violencias. Desde la formación, se cohesionan como múltiples subjetividades direccionadas hacia objetivos comunes, lo que implica una práctica comunitaria de tejido social, de solidaridad y de procesos identitarios, donde el territorio es elemento determinante en la configuración de sujetos política e históricamente posicionados, con sentido crítico de la realidad y pertenecientes a una colectividad que comparte sus mismas necesidades, experiencias vitales y condiciones de habitabilidad en el mundo, lo que deviene en la conformación de organizaciones que buscan acciones culturales para vehicular acciones políticas de denuncia, resistencia, resiliencia, perdón, reconciliación.



¿Qué acciones y relaciones se gestan en términos de activismo político?

La EMEP ha reconocido que el ejercicio de la política no solo se expresa en espacios institucionalizados por el Estado, sino a través de las artes escénicas, de los performances, de la interpelación a los discursos y de las experiencias que los han configurado como sujetos; han puesto en el centro del accionar político sus experiencias vitales, nombrándolas, comunicándolas a otros e instalando en lo público aquello que es considerado de la vida privada. La condición de víctimas desnuda el cuerpo y, a través suyo, el territorio. Muestra crudamente una realidad que nos atraviesa a todos, seamos o no conscientes de ello. Desde la experiencia traumática nos conducen a la reflexión sobre nuevas posibilidades de sentido.

Referencias de imágenes

<http://www.artezblai.com/artezblai/30-festival-mujeres-en-escena-por-la-paz.html>

<https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/la-candelaria/eventos/festival-de-mujeres-en-escena-por-la-paz-2019>

<https://www.google.com/search?q=ESCUELA+MUJERES+EN+ESCENA+POR+LA+PAZ&tbm=isch&ved=2ahUKewjh3d2Xo7ryAhXDg-AKHR6dB1YQ2->

[cCegQIABAA&oq=ESCUELA+MUJERES+EN+ESCENA+POR+LA+PAZ&gs_lcp=CgNpbWcQAzoECCMQJzoFCAAQgAQ6CwgAEIAEELEDEIMBOggIABCABBCxAzoECAAQQzoICAAQsQMqgwE6BwgAELEDEEM6BggAEAgQHIDiSFjSfWD5gAFoAHAAeAGAAAdcFiAHtIpIBDjkuMTYuMS4xLjAuMS4xmAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=HtUcYeHWOcOHggeeup6wBQ&bih=400&biw=911&rlz=1C1GCEA_enCO941CO941#imgrc=9mLO2Xa6fIMzgM](https://www.google.com/search?q=ESCUELA+MUJERES+EN+ESCENA+POR+LA+PAZ&gs_lcp=CgNpbWcQAzoECCMQJzoFCAAQgAQ6CwgAEIAEELEDEIMBOggIABCABBCxAzoECAAQQzoICAAQsQMqgwE6BwgAELEDEEM6BggAEAgQHIDiSFjSfWD5gAFoAHAAeAGAAAdcFiAHtIpIBDjkuMTYuMS4xLjAuMS4xmAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=HtUcYeHWOcOHggeeup6wBQ&bih=400&biw=911&rlz=1C1GCEA_enCO941CO941#imgrc=9mLO2Xa6fIMzgM)

<https://corporacioncolombianadeteatro.com/lideresas-performance-en-homenaje-a-las-mujeres/>

<https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/xxx-festival-mujeres-en-escena-por-la-paz-johgai>

<https://www.facebook.com/CCdeTeatro/photos/a.358979860863641/3905057202922538/?type=1&theater>

<http://soyteatro.com/teatro-la-candelaria/>