

Agosto 2018

Implicancias sentipensantes de las narraciones en juego

Tesis de maestría



Ramiro Alfonso Osorio Salinas
Universidad Nacional de la Plata



Implicancias sentipensantes de las Narraciones en juego

Ramiro Alfonso Osorio Salinas
Universidad Nacional de la Plata



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA Facultad de Bellas Artes

Secretaría de Publicaciones y Posgrado Magister en Estética y Teoría de las Artes

Implicancias Sentipensantes de las Narraciones en Juego

Nombre del autor: Magister Ramiro Alfonso Osorio Salinas

Directora: Magister Cecilia Ceraso

Co dirección: Doctora Elizabeth Garabito

La Plata, Agosto del 2018

Resumen

Se postulan las narraciones en juego como un acontecer de significaciones para tal fin bajo un enfoque de la epistemología del sur decolonial plantea un conocimiento pertinente como teoría local, la cual configura un dialogo entre el construccionismo social y el arte escénico sobre esta base, como principio estético el juego escénico narrativo se concibe como acción teorizante del sentipensar. En efecto resulta posible responder una serie de cuestiones clave como acción teorizante del sentipensar y responder, ¿cuáles son las implicaciones que la narración promueve entre arte y vida que ayuda a la reducción de los conflictos?, ¿Las narraciones de qué manera se relacionan con la educación sensible?, ¿Qué pasa en el acontecimiento simultáneo como experiencia?, ¿cuál es el conocimiento que la narración en juego descubre en el trabajo con comunidad, y que la investigación promueve que emerja?, Investigación-acción considerada desde el territorio profesional interpretativo de la participación oral contextualizada en territorio colombiano, abordaje desde la categoría sentipensante.

Resumo

As narrações em jogo se postulam como um acontecer de significações desde epistemologias do sur decoloniais e estabelecem sua relação dialógica entre a linha do construccionismo social e o arte escênico. Para enlaçar idéias dentro da estética, através do jogo escênico narrativo como ação teorizante do sentipensar e responder. ¿que se desenvolve no acontecimento simultâneo como experiência? ¿qual que é o conhecimento que a narração em jogo descubre no trabalho com a comunidade, e qual que é o aporte da investigação que emerja? Investigação- ação, considerada desde o território profissional interpretativo da participação oral contextualizada no

território colombiano ,abordagem a partir da categoria sentipensante (traducción Guillermo Buritica)

Abstract

The narratives in play are posited as a happening of meanings from the decolonial south epistemologies, and establish their dialogical relationship between the line of social constructionism and scenic art, to link ideas within the aesthetic, through the narrative scenic game as action. Theorizing the felt thinking and responding, what are the implications that the narrative promotes between art and life that helps the reduction of conflicts ?, the narratives in what way are related to sensitive education?, What happens in the simultaneous event as an experience ?, ¿what is the knowledge that the narrative at play discovers in the work with community, and that the research promotes that emerges? Action research considered from the professional territory interpretative of the oral participation that is contextualized in Colombian territory, Approach from the category I felt thinking (traducción Mery Rodriguez y Frank James Augustine)

Agradecimientos

A la vida, la esperanza, el amor y al gran hacedor. Al maestro Luis Gustavo Morales Sierra de quien aprendí con su buen ejemplo. A mi madre quien me dio la vida y siempre agradezco y mis hermanas y hermanos del camino.

A todos los seres que me han acompañado en esta lucha, a mi madre que me ha soportado y padre que lo llevo en secreto, a mi compañera Elielpi por su ternura y sus estudios en Comunicación popular complemento de lo realizado, a la Juli por ser ese espejo en el que me reflejo, a la familia Dietrich, A Sofia y su hermoso Jade quienes se convirtieron en mis mecenas durante parte de mis estudios, a las maestras directrices de esta aventura intelectual arraigada en el filosofar originario que encontró soporte en la construcción social y el arte colaborativo.

A los pueblos originarios que posibilitan diferentes formas de habitar, ser y sentir.

Gracias al aire de donde emergen las palabras que dan sentido al existir.

Atiq Runa, Molgud y Armín .

Ramiro Alfonso Osorio Salinas

Agosto de 2018

Contenido

Prólogo	9
Cuerpo del trabajo	11
Recorte espacio temporal del territorio colombiano	12
Parte I Marco Referencial y acontecer de significaciones.	16
Teoría Base: construccionismo social y aclaración de las epistemologías del sur la idea de mundos relacionales y el lenguajear.....	16
Acción en la psicología social	35
Desarrollo de la categoría sentipensante como participación autentica	43
Modernidad/posmodernidad intercambio comunicativo diferencias y empalmes.	47
Parte II Experiencia	55
Estudio de casos guion	55
<i>Un Problema De Lagartijas No Más...</i>	57
La Estructura	65
<i>El Tesoro Del Baobab</i>	68
La Estructura análoga	73
La escena como objeto de estudio	78
La escena contemporánea	78
Colonialidad/decolonialidad	79

La perspectiva del método en el juego escénico narrativo	82
De lo sentipensante a sensibilidad constructora del territorio oral	84
Entre oralidad y teatralidad, arte y vida	86
La práctica social como implicancia ética, política y estética	97
Hipótesis de los Juego comunicativos: Narración juego y comunidad	117
Relaciones y confluencias de la participación en la escena social	119
Complejidad en el caos amenazas: Conflicto narrativo y oralidad	124
Significatividad e instrumentalidad	129
Cartografía de un camino mutable	130
Parte III Reflexiones compatibilidades y conceptos fronterizos	142
Reflexiones complementarias sobre atención y acontecimiento	142
¿Cómo hacer frente a la crisis de la experiencia?	153
Conclusiones	160
Bibliografía	169
Referencias	174
Apéndice	176
Bibliografía	189

Prólogo

“El actuar con el corazón y pensar desde la cabeza
nos remonta a la metáfora de sentipensar”

Anónimo de la ciénaga del magdalena (Fals Borda, 2008)

Oralidad entendida como juego narrativo, lugar y hábitat de los afectos y efectos implicados, este trabajo se postula desde las epistemologías del sur, bajo la categoría sentipensante circunscrita en la acción escénica.

Praxis teorizante, mediada por la sensibilidad que generó los hitos en la cartografía, la cual transcurre en diálogo la investigación acción participación e investigación acción profesional, para enlazar ideas dentro del construccionismo social desarrollado por Kenneth Gergen.

Como aporte e insumo reconocemos el trabajo pre expresivo del teatro popular que desarrolla sus implicaciones en el escenario social, cuyo recorrido da cuenta de las implicancias que se ponen en juego al narrar.

Como orden lógico desarrolla la introducción sobre el construccionismo social en el universo oral, y cuyo territorio acotado es la escena en la contemporaneidad, retoma aportes con vínculos estrechos entre teatralidad y oralidad, sociología y arte, devenidos como experiencia estética y política en el territorio colombiano, en donde la construcción dramaturgica que realiza el narrador actor da una impronta que deriva de la lectura del entorno y de sí mismo para re-escribir y aportar al acontecer de significaciones en la construcción social.

El contenido de la tesis da cuenta de la investigación como forma de caracterizar la acción profesional y participativa dentro del contexto, emerge como respuesta y deseo a la construcción de una cultura de paz en el (pos) un conflicto actual, de allí resalta la singularidad de este método interpretativo de la investigación-acción como cartografía sentipensante, que busca transversalmente desde el juego narrativo ampliar el horizonte de las diferentes y múltiples formas de interrelacionar ideas, sobre nociones públicas y privadas como pensamiento complejo planteado por Morin.

Experiencia sensible y productora que se desliza de la oralidad al texto, como tal ruinas, de estas palabras habladas sentipensadas de la oralidad, procura el escrito bajo la aguja sentipensante tejer el hilo metodológico y la implicación de las narraciones, para reconstruir el hecho artístico en la puesta en escena.

Es necesario hacer una distinción pues el acto narrativo se presenta en cualquier instante, como manera de memoria de un hecho vivido y continuo, que se da por elección, cuando por ejemplo sales y cruzas con alguien, e intercambias unas palabras y cuentas una historia, pero lo que hace prodigo el acto narrativo es cuando el riesgo entra en el juego del instante, estar en el aquí y ahora, donde se expande esa frontera creadora y transformadora que puede llegar a instaurar un instante reparador como acontecimiento, y puedas asociar el pasado con una boca que te habla o una mano que escribió.

Cuerpo del trabajo

Los años de experiencia escénica en el territorio colombiano brindo múltiples reflexiones escritas y visuales, registros que permitieron concretar la experiencia interpretativa dentro del contexto académico.

Debido a las implicaciones de la oralidad fue necesario anexar a la tesis un disco compacto, como registro sonoro de las dos historias que hacen parte del cuerpo del trabajo como estudio de caso, desarrollado de tres partes

La primera parte hace referencia a las bases conceptuales, a los tiempos y referentes.

La segunda parte se desarrolla como experiencia Profesional escénica y teatral, la cual se sintetiza en el estudio de caso, hace énfasis en la escena oral contemporánea, contempla los alcances de coloniales para problematizar la misma; sus implicancias tejidas en la categoría *sentipensante* propuesta por Fals Borda. Reflexiona sobre la práctica social (*IAP*¹) y da cuenta de las hipótesis las cuales surgen como juegos comunicativos, en relación con la escena social, para abordar el conflicto narrativo en su singularidad, y significación como resultado, la propuesta metodológica de la cartografía.

La tercera parte para reconocer los conceptos fronterizos y compatibilidades en las luchas ontológicas del territorio colombiano, aportes de significaciones para enfrentar la crisis de la experiencia, relacionada a la expansión sensorial estética.

¹ Investigación Acción Participativa

Recorte espacio temporal del territorio colombiano

Acciones escénicas realizadas en Colombia del año 2006 al 2013 situada en los departamentos de Bolívar y Bogotá.

En el departamento de Bolívar la experiencia transita dos territorios el primero; Simití en situado a 584 kilómetros de Cartagena con un poco más de quince mil habitantes lugar que en tiempo atrás había prosperado por el auge de los carteles y el tráfico de pasta de cocaína, lo que conllevó una disputa por el poder entre paramilitares y guerrilla dejando corregimientos con muy pocos habitantes como en el caso del cerro de Burgos, lugar donde las madres comunitarias quienes fueran desplazadas por los grupos paramilitares. Con las que trabajamos en el marco del proyecto "Fiesta de la lectura" en el componente formación a formadoras en primera infancia.

Trabajo que fue auspiciado por el ministerio de cultura y el ICBF[1] que pretendió brindar herramientas direccionadas hacia una pedagogía sensible, invitación a la lectura del entorno, la imagen y el símbolo/signo, a través del juego y la narración de historias respaldadas por el libro.

El otro sitio fue San Basilio de Palenque corregimiento del municipio de Mahates, declarado patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por ser el primer pueblo libre de América, cuya historia transcurre en el año de 1603, llegó del África a Cartagena la cual era uno de los mayores puertos negreros, un príncipe Bantú junto con otros cimarrones guerreros se liberan huyendo hacia los montes constituyendo los palenques como contención unión y libertad a las acechanzas de las tropas españolas.

Es tal su legado que en la actualidad mantiene un idioma con influencia de lenguas tonales del África que se denomina Palenquera, lengua por la cual existe una atención especial de los proyectos etno educativos para conservarla, en pro de la preservación hay diferentes instancias

como organizaciones étnicas y afro descendientes para establecer en su propio contexto y con sus necesidades propias, el Proyecto Educativo Comunitario (PEC).

Dentro de su constitución política en san Basilio de Palenque existe un lugar conjunto denominado “Kuagro” el cual se origina como estrategia militar para protegerse conjuntamente, en la actualidad esta forma de organización social dinamiza su cultura propia, ya que es el espacio de aprendizaje, comparten y conviven con valores compartidos al generar confianza la crianza es compartida pues los niños se consideran hijos de la comunidad.

Territorio circunscrito por un río el cual hay una distribución en el siguiente orden; río arriba es el sitio de las mujeres y río abajo es el lugar de baño de los hombres en medio los mayores lavan ropa y son garantes de mantener el respeto mutuo, esto para esbozar las características de este pueblo y cuya participación estuvo ligada al festival de tambores en los años 2006 y 2008.

Otro de los sitios para generar un análisis comparativo fue realizado en Bogotá con el grupo de teatro Uchgua Flor de tierra en festivales de teatro comunitario² e infantil.

Experiencia que transitó por diferentes lugares: entre estos la participación en el laboratorio de antropología escénica realizado con Vicente Estupiñan (Elvis) director del grupo hasta ese entonces llamado "disidencia teatro" que debió por amenazas de las águilas negras cambiaron su nombre posteriormente a "Gota de mercurio". Junto con otras organizaciones escénicas de la localidad de Kennedy al sur occidente de Bogotá se realizó el intercambio cultural con puente de los vientos a cargo de Iben Rasmussen integrante y actriz del Odin teatret, importante para la

² Texto el juego del teatro un viaje compartido a la memoria, memorias del teatro comunitario 2010-2015
http://www.idartes.gov.co/sites/default/files/libro_documentos/IX%20Encuentro%20de%20Teatro%20Low.pdf

comprensión de la antropología escénica desde los preceptos de Eugenio Barba con quien compartimos un taller de dramaturgia por acciones.

Otros espacios importantes para la concreción de este trabajo fueron presentaciones en los congresos de pueblos indígenas realizados en la universidad nacional de Colombia en el marco del paro nacional agrario que conllevó la movilización de miles de personas de diferentes cabildos del país llegando a la capital en marchas conjuntas recorriendo miles de kilómetros en algunos casos y asentándose en el campus de la universidad.

Otro espacio de suma importancia fue la maloka del jardín botánico de Bogotá, sitio propuesto como lugar comunal ancestral, al cual se ingresa girando, de espaldas se ingresa en otro tiempo y compartir cosmovisiones y formas de vida, usos y costumbres de las comunidades que asisten al "circulo de palabra" denominado así por los mayores, sabedores de comunidades indígenas del país como por ejemplo: Muiscas, koguis, Aruacos, Ingas etc, dado que en el territorio nacional convergen más de 92 pueblos indígenas y sus 65 lenguas maternas son una riqueza de saberes y conocimientos que se fundamentan en la construcción social en relación eco sistémica con su entorno.

También influyó la participación en el festival de teatro de Bogotá y festivales locales lo cual promueve e incentiva la producción, apropiación y circulación del mundo escénico en esta capital.

Dentro de los hallazgos pertinentes para la lectura de este trabajo fue necesario aclarar que la cartografía sentipensante se usó como metodología para transitar el conocimiento emergente del trabajo en comunidad como invitación a generar nuevas participaciones en el lenguaje (Maturana Romesín & Verden-Zoller, 2007) de la construcción social.

Por ende las herramientas de la psicología social fueron las más próximas para hacer un estudio de la acción escénica narrativa abordada en espiral y fundamentada en la metodología cartográfica, para lograr aprehender lo máximo posible de la acción in situ.

Parte I Marco Referencial y acontecer de significaciones.

Teoría Base: construccionismo social y aclaración de las epistemologías del sur la idea de mundos relacionales y el lenguajar.

El hecho descriptivo de la narración me define como transmisor de este tránsito común entre lector y escritor, el texto es el encuentro espacio en el que se da la reflexión, para lo cual el trato asignado a la lectura se diversifica, en muchos casos como la imagen que vas a encontrar es la imagen de mí mismo, como pensador, o narrador Y cuyas implicaciones son tan amplias que me voy a referir a la narrativa oral a manera de arte escénico.

Al referirnos al autor Kenneth Gergen, (2007) quien suscita en sus pensamientos la necesidad de llevar una serie de acciones voluntarias que conformen esfuerzos conjuntos e individuales, los cuales conlleven a reflexionar sobre la competitividad, entendida como eje humano sin temer a expresar valores en una formulación dada; esto es algo inevitable pues ellos resultan ser el soporte de nuestro telar de ideas. Para lo cual expone este autor

El mayor problema es evitar expresiones de valor que, después de reflexionar sobre ellas, resulten desagradables para el teórico. En efecto, los valores o la ideología personal bien pueden servir como una fuente motivacional mayor para la teorización generativa. De esta forma, el teórico se convierte en un participante completo de la cultura, involucrado fundamentalmente en la lucha de valores en competencia, tan central en la aventura humana (Gergen, 2007, pág. 80)

Es esta una invitación a observar los problemas y a través de la competencia tratar de aportar soluciones que intenten contribuir de alguna manera a la realización social. Afirma él en tiempos

anteriores se dio en la ilustración y cuyo eje primordial era el alma o espíritu, como ingrediente fundamental del ser humano, fue en gran parte sustituido por la razón, en general dado que al poseer la razón podemos desafiar al poder en general de tipo religioso o de otro tipo, para declarar “la realidad” lo racional como bueno para todos.

Con el fin de no resultar confuso esta teoría constructivista la relacionamos por un lado con el pensamiento complejo y con otro como hecho político del juego

Resulta conveniente hacer la distinción del juego como uno de los simientes de las relaciones humanas, el trabajo da cuenta de la voluntad que pone en el juego como lo afirma (Maturana Romesín & Verden-Zoller, 2007) allí los autores proponen un cambio en la experiencia humana con la expresión *Homo sapiens amans*, (Maturana Romesín & Verden-Zoller, 2007, pág. 15)³ que hace posible la conservación del convivir a través de las generaciones, proponen la cultura matrízica en la que evidencia nuestras cegueras en cuanto a las relaciones materno infantiles como distinción en la configuración social la cual es responsable de la transformaciones que devienen hacia su vida adulta. Esto como evidencia del trabajo con primera infancia realizada en el contexto del distrito capital Bogotá en los sectores de teatro comunitario y teatro infantil en los periodos del 2008-2013, tanto como en escenarios a nivel nacional durante mi trabajo con la fundación Rafael Pombo cuya dirección pedagógica dirigida por María Victoria Beltrán nos acercaba al autor Humberto Maturana para proponer el acercamiento con la infancia y las madres gestantes desde "emocionar", concepto relacionado como impulso que se manifiesta con el trabajo expresivo, y se concreta en la acción escénica de narrar.

³ Diferente de Morin el cual plantea la relación con el *Homo sapiens-demens*

“Aprendiendo a fluir en el mundo emocional de nuestra cultura que hace a todas nuestras acciones, acciones propias de ella”. (Maturana Romesín & Verden-Zoller, 2007, pág. 43)

Por lo tanto, el juego contribuye a la realización individual y social, disminuye el riesgo al fracaso, pues al reconfigurar la narración, puede llegar a una nueva significación que aporte a la resiliencia, a fin de que procesos de reducción o reconciliación de conflictos se desarrollen.

La idea que el amor y el juego fundamenten la cultura matrizica contrapuesta a los ideales del patriarcado, son dos formas de concebir las relaciones humanas, la primera proviene de las culturas ancestrales en el sentido mítico cuya representación social era la forma circular, con la llegada del patriarcado aparece la línea recta de donde deviene la delimitación del ser o probablemente la propiedad privada.

Ahora pensar en la cultura como red de conversaciones de las que se derivan el telar de relaciones en el cual se conserva la democracia como ese atisbo que promete el regreso a conversaciones que constituye a la cultura en cambio. (Maturana Romesín & Verden-Zoller, 2007, pág. 50)

Es justamente esta visión la que ha justificado la democracia, la educación pública o el derecho y es cuando vivimos dentro de la institucionalidad que llegamos a aceptar la concepción y declararlo como “natural en el ser humano”

El Construccinismo Social ⁴ plantea con Gergen que la concepción del ser limitado llega a ser consecuencia del giro hacia la subjetividad, conlleva a la materialización en formas de vida individualistas, que hemos creado colectivamente, esta categoría individualista alude Gergen fue

⁴ C. S.

el individualismo auto contenido desarrollado en Estados Unidos y propuesto en la literatura científica. Cuyo eje era primordialmente el individuo más que la interacción y descentramiento moral y social del contexto, este autor lo contrasto con otros modelos contemporáneos de individuo como el japonés al él se le atribuye un modelo de identidad dependiendo de la integración e interacción del sujeto en las dinámicas de las relaciones sociales, tal fue el sentido de utilizar esta noción de individualismo auto contenido (Gergen, 2007, pág. viii). Este autor junto con Sheilla McNamee escribieron *Therapy as Social Construction y Relational Responsibility* en la cual ellos intentan aplicar estas reflexiones construccionistas al mundo de la acción,

sustituyendo al individuo autocontenido por las relaciones como centro de atención, como forma de invitar a nuevas prácticas terapéuticas, educativas y organizacionales que no conduzcan al aislamiento, la alienación, la culpabilización y la agresión. (Gergen, 2007, pág. ix)

Debido a esto es necesario crear alternativas a esta concepción opresora, de esto dan cuenta trabajos relacionados sobre *los cambios históricos en la comprensión occidental del yo desde la ilustración*⁵ referencia en el prólogo del libro *el ser relacional más allá del yo y la comunidad*. (Gerguen, 2015, pág. 15)

La acción narrativa fundamentada en la idea de relaciones que sostiene la tesis del constructivismo social, demuestra que casi toda acción inteligible surge, se sostiene y/o se

⁵ Autor Taylor C. Pasando a la *The idea of the self*. (2005). Cambridge: Cambridge University Press citas del libro el ser relacional Gergen

extingue en el proceso continuado de **relación**. Es ahí donde la narración Humana está implícita como coordinación que precede al concepto del yo.

Siempre estamos emergiendo de una relación, de la que no podemos salir; incluso en nuestros momentos más privados nunca estamos solos. Además, y como sugeriré más adelante, el futuro bienestar del planeta depende en gran medida de la manera en que podamos nutrir y proteger no a los individuos, ni siquiera a los grupos, sino a los procesos generativos de relaciones. (Gerguen, 2015, pág. 18)

La idea de generar alternativas teóricas de visiones de mundo también involucra visiones del tiempo, por lo cual reconocemos la sabiduría surgida de la ilustración como proceso de occidente el cual abordó Gergen, a diferencia nuestra que nos amparamos bajo el pensamiento decolonial de las epistemologías del sur y el pensamiento latinoamericano, nos remitimos a la observancia sentipensante categoría de la tesis, amparados bajo otros tiempos, otra modernidad, para situarnos en lo contemporáneo, cuyo tiempo para este autor carece de potencia generativa (Gergen, 2007, pág. 59), es decir carente de cuestionar la naturaleza de la vida social con sus presupuestos predominantes. Para problematizar la idea de relaciones en la escena y sus implicaciones en la vida cotidiana.

Estas categorías que para nuestro quehacer en el ámbito escénico, pueden resultar incómodas, debido a su abordaje desde la configuración psicológica del yo, pues representa un reto de anchas ramificaciones, que se centra en la escena, y en esta perspectiva la visión tradicional del teatro popular y la antropología escénica, no resulta tan disonante, debido a los trabajos realizados por Augusto Boal, Eugenio Barba y hasta el mismo Artaud.

Mientras que en los trabajos realizados por Gergen en la práctica psicológica, señala como las tradiciones del ser delimitado nos ha construido en una idea común de causas y efectos, como ejemplo decir que los medios de comunicación repercuten en los valores y actitudes de la población, o que la escuela repercute en la mente de los estudiantes, lo que ha hecho que las concibamos como entidades separadas y relacionadas al tiempo, esto presupone una dificultad en su entendimiento de manera íntegra, enredando mucho más el asunto, pues muchos de los hilos quedan sueltos.

La obra de Gergen toma distancia de la concepción de opuestos libertad/determinismo, propone ir más allá de causas y efectos, para entender las relaciones en un mundo lleno de confluencia relacional, anudando lo suelto. Que en el trabajo sentipensante de la narrativa oral resulta la complementariedad como el resultado de la experiencia y la teoría.

La cual responde a un desarrollo de ideas, no con presunciones de verdad, ni mucho menos desmeritar las bases en las cuales se sustentan las diferentes tradiciones, sin pretender juzgar si estas tradiciones son ciertas o falsas, sino mostrarlas como constructo humano, en torno al cual organizamos y orientamos nuestras vidas.

Las teorías propuestas dentro de este campo son tejidas desde la aguja sentipensante, para así transitar el pensamiento como cartografía referenciada en este campo del construccionismo social, el autor (Gergen, 2007) habla del “yo” como un cumulo de constructos que llega a la saturación, como demuestra en su libro *el yo saturado* retoma ideas de Ludwing Wittgenstein que propone la inexistencia de un lenguaje descriptivo y que el mismo no saca su significado de lo que es. Es así como el significado de cualquier palabra es generada en el juego del lenguaje en el cual se llega a un acuerdo en la forma de hablar, por estos acuerdos existe la gramática, pero

cuando la gramática utilizada no concuerda con el juego del lenguaje, se entiende como formas de vida. En las que confluyen formas de ser, ver, sentir y habitar un espacio.

El juego como recurso escénico tiene un trasfondo relacional por las mismas preocupaciones y en la forma de cómo se relaciona con ellos, y se construyen de ahí **valores compartidos** que indican formas de orientarse en la vida, es así como la muerte podría verse como un punto final, abordado como un conocimiento objetivo. Pero en otras culturas se abre el abanico de posibilidades, ahora bien pensarse la idea de falso o verdadero en el C.S no se puede concebir sin que existan múltiples morales, entendidos como un conocimiento moral que es producto de un aprendizaje del desarrollo tanto cognitivo como social (Quinteros, 2015).

Permite acercarse a una verdad entendida como un sistema de construcción humano con valores compartidos, en ella se mantiene un debate candente debido a los roces que surgen de las morales “superiores” como formas de relación separadas, al girar sobre esa “verdad” en acontecimiento de significaciones que devienen de nuestro interés, pues no hay verdad, neutralidad, ni ciencia que dé cuenta de una resolución de conflictos más si un componente ético que es el que nos remonta a las epistemes del sur.

Más el objetivo del C.S demuestra cómo poder hablar de las cosas sin eliminar perspectivas para hacer énfasis en la multiplicidad, promoviendo el debate sobre el futuro, el autor se preguntó ¿cómo podemos compartir ideas y dialogar de modo de suavizar las fronteras? Que en un contexto posmoderno ha abierto las maneras de entrecruzar esas fronteras permitiendo hablar a quienes de otra forma serían antagónicas y hostiles. (Gergen, 2007, pág. 104) Para esto es necesario establecerlo como formas de aproximación a la realidad como formas distintas aquí la idea de mundos relacionales de (Escobar, 2016, pág. 15) toma fuerza, análogamente puede ser

entendida como formas de coordinación y organización en palabras de Humberto Maturana “lenguajear” para la convivencia y encuentro de estos mundos.

Ahora al hablar del contexto de descubrimiento, el trabajo de Gerguen lleva más de 25 años pero el trabajo del C.S lleva muchísimo más como demuestran los estudios decoloniales.

El diálogo hoy en la contemporaneidad conlleva tres líneas argumentativas que se han desarrollado desde la academia, según este autor trabaja en los textos *realidad y relaciones* y *An invitation to social construction*.

La primera línea argumentativa se dio en la postulación de las teorías críticas que ponen de manifiesto la cuestión marxista en conjunto de la ideología del capitalismo, estos discursos se presentan como desafío al discurso dominante, allí autores como Foucault y su postulado “saber es poder” al apropiarse como algo cierto dice Gerguen comienza a tener poder sobre quien la apropia, constituyendo así el cuerpo dócil al cual se refiere, genera un proceso de victimización que desde la idea de panóptico, lleva más de un siglo que entre psicología y psiquiatría han conllevado a la proliferación de categorías en las enfermedades mentales y el negocio de las farmacias prospera a pesar de todas las otras posibilidades.

Esta expansión de categorías de enfermedades mentales pone en evidencia lo extraño, y cómo podemos relacionarnos con eso, pues siempre está presente la valoración como forma de vida implicada. Con todo esto las construcciones que se depositan en las cosas, forman parte del que las apropio y acepta, esas categorías tornan a él y se vuelven formas de entenderse a sí mismo.

La siguiente perspectiva del C.S es la teoría literaria que frente a la descripción de algo mediante los juegos del lenguaje, se presenta lo sustantivo como límite, que corta las cosas en pedazos, en la que cada forma de descripción que utilicemos dará cuenta de cierta forma de

realidad, pues no es lo mismo hablar recitando una poesía, cantar una canción y peor incluso utilizar un lenguaje científico, pues tienen formas de afectación distinta. Por un lado permite hacer una crítica de la autoridad y permite cuestionar la misma. Es así como el C.S da como resultado la invitación a nuestra creatividad en nuestras formas artísticas de representación, de nosotros mismos y los otros en el acto narrativo.

La tercera línea a establecer se pone en la teoría social, de la mano de Tomas Kuhn quien a finales de los años 70 intento corregir y mejorar el método de falsación planteado por Karl Popper, para establecer que, lo que hace un científico haga lo que haga, siempre saldrá a partir de la estructura donde ellos existen, de allí que no hay ningún observante independiente, pues hace parte de una comunidad, en la que hace uso de sus tradiciones y saberes. Para establecer su estudio de ahí que en esta comunidad se establezcan paradigmas comunes como formas de abordaje conjunto, que explica lo conocido en un tiempo, cuya ciencia como cuerpo de conocimiento busca la explicación a nuevos fenómenos que escapan al modelo anterior y ofrece respuesta a determinados problemas, como fue la irrupción del desorden en el universo físico con el segundo principio de la termodinámica, entendido como principio de degradación de energía y cuyo primer principio fue el de la conservación de la energía.

Por ende aborda que toda concepción de trabajo o actividad produce degradación de energía que en últimas viene a ser la agitación del desorden, revolución sobre los supuestos con que está hecho el mundo, influenciado desde las resonancias míticas que lo constituyen.

Desde la escritura o la estadística lo que estudiamos siempre son puntos de vista dentro de estos modelos. Y cuya contribución de las narraciones en juego pretende cumplir con la intención de expandir este horizonte de ser, que reclama mediante esfuerzos colaborativos, las

epistemologías del sur y que en conjunto crean, para concretarlo en la escena. No solo en las intenciones personales que motivan este trabajo sino como el conjunto de relaciones que se dan en un espacio para crear un constructo humano como algo real.

De esta manera afirma el construccionismo social en palabras de Kenneth Gergen que podemos traer ideas a la realidad en vez de tan solo reflejarlas,

Señala la forma en que estos desplazamientos sugieren nuevas preguntas acerca de los potenciales de la investigación tradicional. Con ello, abre nuevos panoramas de importancia teórica, metodológica y práctica, y plantea la posibilidad de un profundo cambio en la profesión (Gergen, 2007, pág. xi)

De allí se apoya la idea de generar la teoría latente de la narrativa en juego en el contexto colombiano, desde un método de investigación cartográfico y sentipensante. Como forma de organización y participación donde el juego de la narrativa promueva el intercambio de historias para generar nuevas participaciones.

Las narrativas en juego promueven trabajos para la reducción o posible resolución del conflicto social de donde emergen como epistemes del sur, así poner atención en la historia de un modo distinto, bajo la aguja sentipensante tejedora de sentido en el acercamiento a la escritura, el construccionismo social propone un desafío en las formas de diálogo que podemos poner en juego.

Este construccionismo social en diálogo con las epistemologías del sur otorga valor a esas otras tradiciones excluidas como las que plantea Boaventura de Sousa, a todas las tradiciones invitándoles a participar en el diálogo, volver a la esperanza de crear nuevas formas de vida en un ideal gigantesco que vale la alegría vivir.

Para aportar al construccionismo social es necesario comprender la educación popular que se destina a invertir en el pueblo y a su servicio, este tipo de educación en los años ochenta generó una ruptura de fondo con la observación sujeto objeto, el yo y el otro o alteridad que desarrollaremos más adelante. Se reviste como una investigación al revés, en palabras (Boal, Técnicas latinoamericanas de teatro popular: una revolución copernicana al revés, 1975)

Se conecta con las epistemologías del sur porque se refiere a esos pueblos, palabras habladas y sentipensadas que señalan la oralidad con todo su potencial, para reposicionarla y replantear la idea de discurso marginal como se trabajó en Europa, donde no se reconoció hasta hace muy poco como posibilidad de conocimiento.

Visto desde el plano comunicacional el sujeto de estudio se remonta a una construcción interdisciplinaria como objeto de estudio para lo cual Jesús Martín dijo:

Si en América Latina las mayorías viven de la cultura oral, nosotros tenemos que asumir esa cultura oral como algo más que analfabetismo, tenemos que asumirlo como la expresión de sus modos de concebir el mundo, de sentir, de pensar, de querer. Y por tanto, tenemos que estudiar cómo se inserta esa cultura oral en los procesos... (Barbero, 1999, pág. 3)

Reconocer los aportes de pensadores europeos de la línea de las epistemologías críticas como consecuencia de sus aproximaciones a esos otros discursos, sobre los otros y lo otro, no en términos históricos de la modernidad, puesto que hay una gran diferencia entre los presupuestos históricos de Europa y América, pero debido a nuestra experiencia latinoamericana y andina, concebimos no una distinción del otro en la diferencia, pues en lo originario andino, no hay idea del yo y el otro, más sí una relación de complementariedad que se constituye en el problema a

responder de la narración de una manera horizontal en igualdad de inteligencias y en la idea de mundos relacionales.

Técnicamente tenemos formas de entender las cosas de maneras muy distintas, por esto vale aclarar cómo se entrelaza el pensamiento complejo en autores de las teorías críticas y postulados de la psicología social para reconocerlos pero amparado desde la distancia epistemológica que otorga las epistemologías del sur y el pensamiento latinoamericano, es por esto que ese “yo”, es diferente en nuestra amerindia, no está emparentada con el “yo”, de la modernidad occidental el cual también a la luz de las epistemologías del sur se instaura como relación en diálogo. Para reconocer esa misma modernidad que se diversifica y se ubican críticamente y no caer en la contradicción.

Para reconocer en la oralidad las palabras de María “Tal interdisciplinariedad queda reflejada en esta Tesis, puesto que, al analizar un tema tan multiforme y fronterizo como la narración oral en sus manifestaciones contemporáneas, me he visto obligada a acudir a diversas disciplinas para poder descifrar los fenómenos estudiados”. (Sanfilippo, 2005, pág. 14)

A continuación el recorrido de estas intuiciones a modo de reflexiones, pensadas desde las humanidades y las epistemologías del sur, aplicada al contexto colombiano considerando alcances y dificultades en la construcción del hecho creativo escénico como memoria. Donde el caos solo puede ser explicado desde un sentido mítico, que da sentido, dirección y orden.

La invisibilidad del pluriverso es uno de los conceptos centrales de las Epistemologías del Sur, porque realza la Sociología de las Ausencias. Nuevamente, en este caso encontramos una profunda formulación epistemológica: «lo que no existe se genera constantemente como

inexistente o como una alternativa no válida de lo que existe». La producción social de lo inexistente claramente da cuenta de la desaparición de mundos completos, a través de operaciones epistemológicas relacionadas con el saber, con el tiempo, con la productividad y con formas de pensar sobre escalas y diferencias. (Escobar, 2016, pág. 15)

Es por esto que estos mundos relacionales se encuentran en desobediencia de las relaciones epistemológicas, las cuales producen la ausencia y advierten a su vez dentro de las implicaciones de las E.S dos dimensiones ontológicas, la primera como sociología de **las ausencias** comprendiendo eso otros puntos de convergencia que no son visibles, y en segundo lugar la sociología de **lo emergente** (Boaventura S. S., 2006) es decir la ampliación del horizonte de prácticas que son válidas o verosímiles de lo que existe y que fundamenta la existencia de mundos relacionales.

Ahora bien Howard Becker con una mirada más antropológica o etnográfica, siendo un músico prepondero que el arte es una actividad cooperativa, puesto que una orquesta se compone de la colaboración de muchos, desde el fabricante de instrumento hasta el técnico en sonido, por eso saber ¿cuándo hay arte? Implica un contexto de producción, circulación y apropiación. ¿Pero cuál es el contexto hoy? Se preguntó (García Canclini, 2010, pág. 33) en *la sociedad sin relato*, mientras Becker habla de mundos del arte nosotros en este sentido el marco que nos proporciona las E.S⁶ adquiere una dimensión ontológica ya que se refiere a otros mundos y a otras epistemes.

⁶ Epistemologías del Sur.

Situándolas en relación dialógica con diferentes teorías como migraciones de conceptos realizados por (Morin, Epistemología de la complejidad, 1998) que viajan hacia la escena, potencia el bios escénico del actor/narrador al desarrollar su capacidad de mantener la atención en la acción.

Estos conceptos que viajan y se desplazan, permiten a las disciplinas des-asfixiarse des-trabarse, muchas veces, grandes acontecimientos son frutos de errores por ejemplo, la invención de la penicilina, conlleva la observación minuciosa del investigador, la cual es la clave que vuelve al error fecundo, al error creativo, esto muestra la relatividad del error y la verdad. (Morin, Epistemología de la complejidad, 1998, pág. 161)

Conceptos que viajan de la sociología al arte y del arte a la sociología, reflejos de las metáforas y metáforas de los reflejos que al mutar el orden, el predicado se vuelve sujeto y el sujeto se torna predicado, es el efecto que retro actúa sobre la causa, y genera a su vez la imagen del bucle o bumerang en las que nos dice (Morin 1998) “hay que entender que las metáforas son parte de la capacidad de comprender las ideas”.

Se territorializa al compartir su orientación ético-política, hacia un aprendizaje de la experiencia, el saber, y las luchas de grupos sociales subalternos, al menos equiparado con aquel de la Academia.

Dichas tendencias —ampliamente ubicadas dentro de un campo denominado «ontología política»— se derivan de la propuesta de que muchas luchas contemporáneas en defensa de territorios y de la diversidad se pueden entender más bien como **luchas ontológicas** (Escobar, 2016),

Luchas por un mundo en el que quepan muchos mundos, como han dicho los zapatistas si no hay arte no hay rebeldía, pues ellas ayudan a reconfigurar en una interdependencia con los procesos sociales como parte que incide en una geopolítica globalizante, abren el panorama a nuevos interrogantes que a escala mundial en India, Suecia, Brasil, Estados Unidos y Colombia están creando proyectos sensibles a la complejidad transversal de los procesos (García Canclini, 2010, pág. 42).

Arturo Escobar pensador colombiano afirma en su artículo *sentipensar con la tierra* que muchos de los saberes derivados de las epistemologías del sur, ofrecen mayor profundidad que los saberes académicos establecidos dentro del ámbito de la transformación social. Por esto pensamos que la memoria colectiva recreada y compartida a través de la oralidad y los lenguajes narrativos y artísticos en los encuentros vivos, es comprensión, disfrute y cura.

El trabajo de *la narrativa y las ciencias sociales* realizado por (Azurmendi, 1994) pre supone que una descripción física o atomista no supone jamás una comprensión de la acción humana, más esta descripción exige un dominio de las distintas formas de interacción, en nuestro caso el teatro como dominio de la escena, la cual es el punto de convergencia y comunión, devela su dimensión humana únicamente a las intenciones creencias y situaciones que la sustentan.

Así las interpretaciones de la escena y sus conexiones pueden ser acontecimientos y significar sucesos singulares, de una forma hilvanada y conexas, es decir racional con lo cual (Morin, Epistemología de la complejidad, 1998, págs. 87-110) considera

La razón como evolutiva y lleva en si misma a su peor enemigo, pues no tiene un riel definido, un parámetro, puede destruirse mediante los procesos internos que la constituyen,

perdiendo el sentido interno. Como paranoia lógica de coherencia y control de la realidad empírica en la racionalización.

Para Morín la razón se refiere al tipo de diálogo que se mantiene en el mundo exterior y proponiéndole resistencia con lo cual dice “la verdadera racionalidad reconoce la irracionalidad y dialoga con lo irracionable” (Morin, Epistemología de la complejidad, 1998, pág. 162) es así como relaciona los conceptos sapiens y demens los cuales han ido construyéndose una a otra. Es por esto que pensadores irracionalistas han ampliado el horizonte aportando nuevas líneas de raciocinio en la corrección de racionalizaciones dementes. De allí que en una dimensión cognitiva Piaget plantee que la razón es evolutiva y sigue en curso más allá de la revolución cognitiva planteada posteriormente por Bruner.

La racionalidad debe ser profundamente tolerante con el misterio, que deviene como incertidumbre, pues en su nombre, nos han llamado primitivos, infantiles, pre lógicos a pueblos cuya complejidad de pensamiento desarrolló técnica y conocimiento de la naturaleza en sus ciclos y ritos soportados en el mito, por todas estas razones este trabajo se constituye en algo que estamos continuando una gran aventura, para aportar en la construcción social.

Realidad que se establece en la sociedad y que se construye desde el aporte individual, Para lo cual resulta relevante el aporte del pensamiento ideológico complejo.

Para mí la palabra ideología tiene un sentido totalmente neutro, una ideología es un sistema de ideas, cuando hablo de ideologías, no denuncio ni designo las ideas de otros yo llevo una ideología, una doctrina, una filosofía a su grado cero, que es el de ser un sistema de ideas. (Morin, Epistemología de la complejidad, 1998, pág. 155)

La migración de conceptos también es atribuida a la sociología del conocimiento, desarrollada de Berger y Luckman las cuales parten del postulado “La realidad se construye socialmente” y de esta misma base analiza los procesos por los cuales se construye aunque proclive a ser relativa, afirman parafraseándolo en el marco del territorio colombiano, pues lo que es real para un habitante de la ciudad, puede no llegar a serlo para una comunidad nómada de la Amazonia, esta sociología del conocimiento estudia las diferencias e intenta aunar el pensamiento humano en el contexto donde se origina.

Presupuesto del andamiaje propuesto entre lo individual y comunitario, pues

“no hay pensamiento humano que esté inmune a las influencias ideologizantes del contexto social” (Berger & Luckmann, 2001)

Los aportes de las narraciones en juego se concretan en el acto narrativo, pone énfasis en los procesos por los cuales en la narrativa se revela como un conocimiento social que llega a instaurar la realidad, por consiguiente intentan las narraciones en juego poner en evidencia un conocimiento pertinente que enfrenta la complejidad, busca reducir el conflicto y llegar a conciliar para hacer visible la **tensión simétrica** que abordaremos más adelante, construida como hilos narrativos los cuales se dan en las descripciones, traducciones, explicaciones, acontecimientos e interpretaciones como territorio complejo-*complexus* concepto ampliado por Edgar (Morin, los principios de un conocimiento pertinente; lo complejo, 1999)

Complexus significa lo que está tejido junto; en efecto, hay complejidad cuando son inseparables los elementos diferentes que constituyen un todo (como el económico, el político, el sociológico, el psicológico, el afectivo, el mitológico) y que existe un tejido interdependiente, interactivo e interretroactivo entre el objeto de conocimiento y su contexto,

las partes y el todo, el todo y las partes, las partes entre ellas. Por esto, la complejidad es la unión entre la unidad y la multiplicidad.

Los desarrollos propios a nuestra contemporaneidad, demandan llevar a enfrentar de manera cada vez más ineludible los desafíos, vislumbrados en la construcción mutua y conjunta que en cuestión de la complejidad de relaciones que estudia el C.S⁷ no han sido planteados solo hoy en día. su concepción se ha desarrollado desde el pensamiento mismo, en culturas originarias en el principio de los tiempos. Aunque parece estar ausente en la vida cotidiana.

La vida diaria está colmada de subjetividad y para Morin esto no era secundario, pues era el imperativo para obligarse a sí mismo con lo demás, lo mismo pasa en la relación de su biografía con su pensamiento la cual pone en evidencia el no temor a la confrontación y mucho menos al error.

Nació en 1921 conociendo la guerra y la orfandad, lo que conllevó a desarrollar la ética de la solidaridad humana, se alistó como combatiente en el partido comunista francés en 1941 y con la misma entereza se salió al ver que era en contra de sus intereses, mucho tiempo antes de que otros lo hicieran siendo foco de burlas y acusaciones, fue perseguido por la Gestapo, todos estos sucesos. Originaron una ruptura con el saber de su propia profesión. Sociólogo, quien logró adentrarse en otras ramas del saber, la vida y la ciencia. De allí que planteara un saber de modo paradójico, planteando al ser humano como un ser uní dual entre homo sapiens-demens, conjugando lo racional e irracional. Sus obras se centraron en las búsquedas de nuestra época y

⁷ Construccionismo Social

en la necesidad de reivindicar para la ciencia la capacidad de reflexión. Cuyos dolores de parto son los de un nuevo mundo.

El problema de la ciencia lo denominó “sordera especializada” y su incapacidad de comunicarnos, (lo cual reivindica el C.S) que conlleva la dependencia del paradigma simplificante que trataba de retener las leyes generales y las identidades simples y cerradas, mientras expulsaba al tiempo de su visión de mundo al contrario, en sus investigaciones manifiesta como la novela de siglo XIX y comienzos del XX mostraba seres singulares en sus contextos y tiempos, demostraba que en la vida cotidiana el hecho de jugar con varios roles sociales, se mostraba conforme al trabajo hecho en soledad (trabajo pre expresivo). Indicando con esto que no solamente la sociedad es compleja si no cada átomo del mundo humano.

Razón por la cual pone de ante mano; para entender el paradigma complejo hay que reconocer el paradigma de simplicidad cuyas pretensiones fueron poner en orden el universo juzgando como proscrito al desorden, este principio simplista ve al uno y lo múltiple, pero no ve en el uno lo múltiple, separando lo que está ligado (disyunción) o unificando lo diverso (reducción). (Morin, introducción al pensamiento complejo, 1998, págs. 147-149)

Reivindicar la condición humana como ser evidentemente biológico, donde lo cultural se manifiesta y vive en el universo del lenguaje, en el cual el paradigma simplista llega a establecer tal diferencia que involucra su desunión, olvidando que lo uno, no vive sin lo otro, tratados con conceptos diferentes este modelo llegó a buscar la parte ínfima como ladrillo de la construcción del universo y al llegar a él, su desarrollo hizo que el ladrillo (átomo) desapareciera en tanto ladrillo, convirtiéndose en una entidad difusa que no se llega a aislar, conlleva a aventuras intelectuales imposibles en términos de simplicidad. Es por esto que este trabajo referencia lo

complejo como forma de relacionar el conocimiento desde lo conocido hacia lo desconocido en la construcción conjunta de significados.

Acción en la psicología social

Uno de los términos centrales de esta perspectiva investigadora lo apropiamos de los planteamientos cognitivistas de Vygotsky que desarrolló Ángel Riviere⁸, y es el de **acción**. El cual se vincula estrechamente al trabajo realizado en la narración oral escénica. Se trata de un concepto que permite analizar la conducta intencional, orientada a un fin/objeto, en nuestro caso a la **reducción del conflicto** cuya significación es construida en un proceso social complejo del cual resulta el desarrollo de sentido y la construcción social del mismo. Para lograr entrever en esas distinciones entre lo narrado y el sentido social que se otorga, es necesario preguntarse por el significado que le atribuye al narrador, el significado en el contexto socio cultural y los vericuetos entre ambos.

Al entender las cosas de maneras distintas, vale aclarar cómo entrelaza el pensamiento complejo. La experiencia, es entonces la otra cara de la moneda de la acción, banda de moebius

⁸ Referido en La psicología de Vygotski. (1984) Madrid.

es indisociable de ella⁹ y abarca desde lo singularidad para así poder formar una revisión de la construcción social que nos conecta en una realidad siempre fluctuante.

Es por esto que ese “yo” diferente en nuestra categoría sentipensante, se emparenta a la luz de las epistemologías del sur se instaura en diálogo. Para reconocer lo contemporáneo que se diversifica y se ubican críticamente, constructivamente.

Los inicios de la psicología cultural se le atribuyen a Wilhelm Wundt como fundador de la psicología como ciencia alrededor del año 1880 pero fue Vigotski en el año 1930 quien desarrollo la psicología cultural e histórica preponderando en sus estudios el explicar la idea del desarrollo humano inmerso en la interacción cultural y el lenguaje social. El modelo de la psicología social, partió de las nociones cognitivas planteada por él, reformulando el conductismo hacia una revolución cognitiva como reacción al objetivismo.

Posteriormente los estudios adelantados por Jerome Bruner en 1980 fundan la psicología cognitiva propuso una mejora en el aprendizaje en general, categorizando los procesos de organizar e integrar la nueva información cuyo caudal siempre es superior a nuestra velocidad de clasificar, direcciono estrategias para reducir la complejidad y el desorden en el desarrollo de un currículo en espiral, el cual asociamos a la cartografía sentipensante desarrollada más adelante. Sus investigaciones tienen en relación a la narrativa significativa relevancia, en ella se

⁹Rosa Alberto clase 2a “*el cultivo de sí mismo hacia el cultivo de una identidad ética*” curso identidades, narraciones de lo colectivo y afectos políticos; diálogos entre la psicología cultural y la filosofía política contemporánea centro redes <http://cursos.centroredes.org.ar/> Argentina

fundamenta la educación sensible cuya experiencia fue implícita en la praxis teorizante que resulta de la experiencia sensible.

Bruner enfatizó en ilustrar la psicología cultural aplicada a la forma de pensar, a un concepto clásico de la psicología, el “yo” como correspondiente a las tribulaciones devenidas del esencialismo, como si fuese una sustancia anterior a nuestro esfuerzo por describirlo.

Al situar esta introspección del yo en el mejor de los casos resulta una retrospección inmediata y está sujeta a procesos de selección y construcción al igual que la memoria, de manera que la alternativa que surgió fue la idea de un “yo conceptual” que se reflejaba en contraposición en el “yo real”.

Proponía las nociones ontológicas como un “yo conceptual” el cual tenía preocupaciones más interesantes continuando sus investigaciones como acto primigenio de significado, e inculco la sospecha que las múltiples formas del yo con sus adjetivos extenso o actual, surgían como respuesta al anti realismo de la física moderna relacionadas con el escepticismo de la filosofía, y las propuestas de cambio en la historia intelectual, en consecuencia el “yo esencial” dejó su sitio al “yo conceptual”.

Al quitar el peso del realismo ontológico (la cual reivindica las epistemologías del sur) surge una serie de preocupaciones sobre la naturaleza transaccional en diálogo entre el hablante y el otro, el yo desde este punto de vista se hacía dependiente del dialogo pero estos esfuerzos tuvieron poca acogida en el constructo de la psicología en general.

Creo que lo que impidió que la psicología siguiese desarrollándose en esta dirección tan prometedora fue su recalcitrante postura antifilosófica, que la mantuvo aislada de las

corrientes de pensamiento que se producían en sus disciplinas vecinas dentro de las ciencias humanas (Bruner, 1991, pág. 103)

Amplio el estudio del “aprendizaje” demostró como este concepto termino siendo absorbido por una cultura más amplia de ideas, en una revolución cognitiva que la apropio como “adquisición de conocimiento” reduciendo las teorías de la personalidad casi exclusivamente a el afecto, la motivación y sus motivaciones. Pero con el advenimiento de la revolución cognitiva, las teorías de la personalidad incorporaron aspectos más cognitivos tomando en cuenta que constructos personales tomaba la gente para dar sentido a su mundo y sobre sí mismos.

Con esto se instauro un contextualismo transaccional entre la mente y la cultura como constructo, se trataba la idea que la acción humana no podía explicarse por completo, en la dirección de adentro hacia afuera ósea en el plano intrapsíquico, sino que la acción necesitaba estar situada en un continuum con un mundo cultural. Ubicando la psicología cultural como campo de estudio entre el continuum de las ciencias naturales y las ciencias sociales.

En este espacio la cultura y la mente constituyen el andamiaje como ciencia de la conducta en la cual se instauran procesos de conocimiento, como por ejemplo las funciones de los órganos, en la interacción biológica y ambiental, observando la actuación de los sujetos en el ambiente, parafraseando a (Rosa Rivero 2015) “el sujeto mismo su estructura es el compilado de sus historias y relaciones” De allí la cultura es pensada como creadora y fundadora de sentido. Liga las ciencias sociales como constructo social trabajando el objeto material u objeto significativo como la silla, la piedra el tiempo, etc. Y por otro lado la fundación de sentido es así como la cultura puede ser entendida como convención dada por los sentidos que exigen una instauración

de sentido, este autor ayuda a abolir la dicotomía entre psicología y sociología, asociando lo público y lo privado.

De allí surge la idea de la **pentada** de la acción mediada como concepto clave de la psicología cultural propuesta como acción humana



Entendidos estos como principios de la investigación cuyo objetivo de estudio planteaba el reconocimiento de estas características

- 1) Resalta la tensión entre agente y los modos de actuar entendidos como herramientas culturales.
- 2) Modos de mediación material refiriéndose al lenguaje utilizado.
- 3) Objetivos en esa transacción simultánea de intercambio.
- 4) Diseño de un camino evolutivo.
- 5) Modos de mediación que restringen potencian o posibilitan la acción.
- 6) Una nueva mediación modifica la acción mediada.
- 7) Relaciones del agente con los modos de mediación se relaciona con el punto de vista del dominio (Teatro) saber cómo.

- 8) Saber apropiarse lo cual implica cierta resistencia.
- 9) Nuevos usos de las herramientas culturales.
- 10) Medios de mediación entendida como relación con el poder y la autoridad.

Siguiendo esta línea de características plantea tres aspectos importantes el primero demuestra que no existe naturaleza humana independiente de la cultura y no hay división clara entre lo humano y lo cultural, por ende entre agente y agencia por el uso compartido de la herramienta.

El segundo aspecto es nuestra forma de vida la cual depende del sentido compartido visto desde la cultura, en tercer lugar estos dos puntos evidencian la importancia de la psicología popular.

Para lo cual según Bruner a diferencia del pensamiento paradigmático propio de las ciencias, el pensamiento narrativo se caracteriza por tener un alto grado de verosimilitud, es una forma de situar la experiencia en tiempo y espacio, construye a su vez un relato el cual se compone en dos panoramas simultáneos; por un lado la acción del agente que busca una meta o la realiza con una intención en una situación utilizando un instrumento, creando una gramática del relato y por otro lado el panorama de la conciencia el cual influye en lo que saben, lo que piensan o sienten, o tal vez dejan de saber, pensar o sentir los que intervienen en la acción.

El relato mismo promueve pensar la función de este, al incorporarse como herramienta cultural en la interpretación de nuestras acciones, que al buscar la verosimilitud, otorga sentido a nuestra elaboración del relato co-sustancia de nuestro pensar, que se pone de manifiesto en el sentido.

Bruner planteo el (self) mismo, como una identidad que se constituye y nutre de relatos elaborados social y culturalmente, sin importar si son reales o no, conforman orientaciones en el pensar, sentir y actuar.

Donde los mitos y las historias se ponen en juego como compartir de ideas y creencias en el cotidiano, el cual brinda la posibilidad de construcción de signos o mediaciones semánticas según el momento histórico.

Ahora pensar cómo afecta el contexto a nuestra idea de conocimiento como diría Roy Pea, David Perkins¹⁰ y otros. El conocimiento se encuentra en múltiples formas de interrelacionarnos con el entorno. No solo en la cabeza de una simple persona, sino en sus textos de apuntes, cuaderno, canciones, preferencias y diálogos con los amigos a los cuales recurrimos para pedir un consejo, que hacen parte de un flujo de conocimiento en el cual se ha llegado a ser parte, este incluye la retórica que utilizamos para justificar o argumentar lo que hacemos.

Cada una de ellas ajustada o convenientemente apuntalada a la ocasión en la que la usamos, en este sentido llegar a saber algo es una acción situada y distribuida del conocimiento, que nos señala a la vez la naturaleza cultural del conocimiento, y su adquisición dentro de la cultura misma.

En consecuencia el yo puede ajustarse al conjunto de operaciones en las que opera. Es así como la construcción del yo, proviene de un bucle entre lo interior y lo exterior de la cultura a la mente y de la mente a la cultura. Y aunque no sea verificable según los cánones

¹⁰ En libro: *las siete leyes del caos las ventajas de una vida caótica*

positivistas de las ciencias sociales, hasta un guardián de la pureza metodológica de la psicología como Lee Cronbach afirma:

“la validez es subjetiva más que objetiva: la plausibilidad de la conclusión es lo que cuenta, y la plausibilidad por modificar lo dicho reside en el oído del espectador” en una palabra la validez es un concepto interpretativo, no un ejercicio de diseño metodológico. (Bruner, 1991, pág. 108)

Fue así como esas concepciones contemporáneas del yo fueron abriéndose paso marcando nuevos hitos en la psicología cultural surgieron como respuesta del objetivismo engañoso, Entre los psicólogos sociales Kenneth Gergen fue uno de los pioneros en darse cuenta de los cambios de la psicología social desde una perspectiva interpretativa, constructivista y distributiva de los eventos psicológicos, abordó el problema de la construcción del yo como un enjambre de sus participaciones como dice Perkins (Bruner, 1991, pág. 109)

En estas búsquedas por encaminar recorridos constatables que aporten a la reducción del conflicto, la perspectiva narrativa direcciona el trabajo en la psicología comunitaria o popular hacia los aportes del teatro del oprimido (Boal, *el teatro del oprimido teoría y práctica* 1980)

Desarrollo de la categoría sentipensante como participación autentica

A manera de introducción dentro de esta categoría para el entendimiento de la misma resulta importante reseñar al autor Orlando Fals Borda quien realizó estudios de pregrado en Literatura Inglesa en la Universidad de Dubuque, de maestría en la Universidad de Minnesota y obtuvo el grado de Ph. D. en Sociología de la Universidad de la Florida, y junto con el sacerdote revolucionario Camilo Torres fueron los propulsores de la institucionalización de la de sociología en Colombia creando la facultad en la universidad Nacional en el año 1959.

Se constituyó en uno de los fundadores y representantes más destacados de la Investigación Acción Participativa que denominaremos (IAP) su recorrido intelectual abordó la indagación sociológica con el compromiso político de lo popular, impulsó la innovación de metodologías diversas en el estudio de la “**sociología comprometida**” de la mano de los protagonistas de la época, fue fundador de la revista Alternativa en los años 70 y 80, la que refundó en los años 90. En sus últimos años impulsó la conformación del Centro Estratégico de Pensamiento Alternativo.

Planteó la observancia de la problemática de América Latina en términos de las revoluciones inconclusas, lo que permite encarar el valor altruista de su subversión, creía en la generación activa y sentipensante que no ha temido salir al terreno a pesar de los peligros y las incomprendiones, combatiendo el colonialismo intelectual y político, redescubriendo culturas y tradiciones ese a grandes rasgos fue el maestro Orlando Fals Borda a quien conocí a la distancia en una conferencia en la universidad Distrital en el 2008 mientras cursaba la licenciatura en educación artística.

Esta categoría relato Orlando Fals Borda se origina en los territorios del Magdalena medio, zona de ciénagas que relacionaban a los anfibios hicotetas¹¹, con el hombre que interactúa en el agua y la tierra, en esta zona costera el hombre-hicoteta no solo es un ser sentipensante, sino que es aguantador para resistir los reveses de la vida y además sabe esperar su momento que como Hicoteta, cuando llega el verano se entierra, y con la llegada de las lluvias sale con igual interés a la vida como antes, en su relato Orlando comenta “al cruzar la ciénaga un pescador dijo actuamos de corazón pero pensamos con la cabeza este es el concepto de sentir pensar, retomado por Eduardo Galeano en su obra, y muy a pesar de la pobreza dicen desde Europa y muy a pesar de los conflictos de estos territorios en estos lugares va ganando la alegría. (Escobar, 2016)

Los pilares de la investigación acción participativa son la Acción –Praxis y la Participación auténtica entendida como sentir y pensar conjugados que manifiestan la razón y la emocionalidad que al ponerse en juego nuestro empujón humano fluye entrelazado con nuestro lenguaje como afirma (Maturana Romesín & Verden-Zoller, 2007, pág. 141) en el libro *amor y juego fundamentos olvidados de lo humano*.

El pilar de esta categoría es la **Participación auténtica** entendida como conjugación que manifiesta la razón y emocionalidad que se ponen en juego de la mano de la investigación acción, gracias al activismo político de las luchas sociales emancipadoras, proliferando de manera simultánea en América, Asia y África, cuyos alcances se citaron en (Fals Borda, Orígenes universales y retos actuales de la IAP (investigación acción participativa), 2008) como deconstrucción científica y reconstrucción emancipadora, en la que sujeto y objeto eran tomados

¹¹ Tortugas que habitan la ciénaga

como antagónicos por la modernidad occidental, y cuyo significado se funde en la participación auténtica que conlleva el sentí-pensar como problema estético, y cuya resolución de esa tensión Agnes Heller llamo *reciprocidad simétrica*, la cual incluye respeto y aprecio mutuo, entre los participantes en el terreno de lo humano frente a la naturaleza.

La construcción de una relación horizontal en el contexto académico no es fácil, por esto proponemos como partida el dialogo de saberes y la igualdad de inteligencias propuesta por (Ranciére, el maestro ignorante, 2014) como complemento del sentí pensar de Fals Borda, quien fue uno de los primeros fundadores de la sociología en América latina, además escribe *revoluciones inconclusas en América latina (1968)* en la que afirma que el hito revolucionario de la muerte del Ernesto Guevara, fue ese tránsito de silencio reflexivo en el clímax del esfuerzo logrado por grupos activistas que lograron cambios significativos en el sistema socio político latino americano, fue el primer sentipensante en América latina concepto que posteriormente retomaría Eduardo Galeano en su obra.

El arte no es narcotizante, y aunque tranquiliza según la visión psicoanalítica, nos provee de una conciencia profunda del sufrimiento para compensar el caos, como triunfo sobre la brutalidad y la falta de sentido en la insuficiencia de la existencia, poniendo la crueldad de la vida con un orden universal como lo entrevió Artaud. En el primer manifiesto del teatro de la crueldad en el cual plantea como problema del teatro la expresión en el espacio (en verdad la única expresión real) permite que los medios mágicos del arte y la palabra se ejerzan orgánicamente.¹²

¹² Artaud, Antonin, *el teatro y su doble* primer manifiesto del teatro de la crueldad pág. 93

El viaje a Argentina permitía concretar ese principio sentipensante, de tomar distancia del territorio Colombiano, para referenciar los aprendizajes realizados en el campo del arte y la sociología.

El propósito de revertir la investigación fue hacerle incluyente, como ecología de saberes en donde poblaciones indígenas o afro descendientes, fueran capaces de reconocer sus propios saberes, y que aquel que la realiza es un sentí pensante que sabe ejercer la empatía y la simpatía, respeta y aprecia las diferencias.

Arturo Escobar propone la categoría sentipensante como creadora de puentes entre el *ya no* y el *aún no* de la teoría crítica y posiblemente del pensamiento mismo, sin mayor pretensión abrió una senda que compromete el pensamiento y la vida, para revisar con atención la diversidad de saberes de aquellos que aportan desde su experiencia y no logran leerse desde un saber eurocéntrico, pues este marco epistemológico provee de herramientas apropiadas para quienes no deseamos ser partícipes del silenciamiento de los saberes populares.

Modernidad/posmodernidad intercambio comunicativo diferencias y empalmes.

El pensamiento posmoderno occidental trae consigo una serie de cimentaciones del cual se deriva el construccionismo social, el cual ha sido tan deseado después de las largas esperas por un saber que se anclara en el contexto, pero lleva consigo una disyunción que no se cobija en su seno, tras una serie de argumentos que difuminan la postura política clara, que dé cuenta de los límites y alcances como promotor de un compromiso ético-social, para reconocer el saber social no en nombre de un emisario más, sino que reconozca ese saber que los pueblos americanos originarios ya poseían y de eso dan cuenta los trabajos realizados por Orlando Fals Borda, Roberto Restrepo, Enrique Buenaventura, Carlos Milla y Javier Lajo, por citar algunos como construcción colectiva de ese saber.

Para promover el compromiso social que en la historia de occidente ha estado tan distante, la historia del saber ha trascendido desde el ideal platónico que soportó la supremacía del concepto o idea sobre la imagen, en el mito de la caverna, ha devenido en sus diferentes azares a través del tiempo en “saber es poder” el cual postula que el saber instaura una dinámica de poder cuya última instancia es la necesidad de normalizar, de allí deviene las investigaciones en *la historia de la locura*, y la idea de panóptico de Foucault, con lo cual esta relación establece que a través de la historia se exilia la extrañeza encarnada en los poetas y locos como lo afirma benjamín en su texto el autor como productor, recuerda como Platón excluye al poeta de su ideal de República ya que la sociedad no podía centrar su atención en él, dado su alto potencial y poderío representado en la poesía otorgándole un estatus dañino y superfluo.

Con lo cual evidencia y cuestiona la idea de sociedad *perfecta*, con el argumento “políticamente correcto” poniendo en cuestión los prejuicios y juicios sobre la existencia y libertad del poeta,

Que se expresa y es contenida dentro del contexto social que para una lectura crítica aún se proyecta en la contemporaneidad.

Exiliado el poeta de la idea de república como forma de normalizar, con lo cual instaura las fronteras y como resultado ha devenido en paradigmas posteriores a un rechazo aludido hacia lo nómada, a lo extraño que en este contexto posmoderno más adelante Deleuze y Guattari en su texto *rizoma*, retomara proponiendo la relación de la micro política y la estética que se anclan en su contexto biológico-ecológico.

Pensar desde las posturas críticas en la modernidad en el contexto Colombiano, nos implica revisar el pensamiento de autores como Benjamín, quien hace una distinción de los conceptos de legibilidad y visibilidad del mundo, las cuales se instauran en relaciones secretas al leer lo nunca escrito, parece estar citando el trabajo cartográfico como método de análisis de la historia.

El pensamiento posmoderno se instala más allá de las teorías deterministas, en los últimos años han emergido muchas teorías para comprender la complejidad, pero solo el caos reconoce el origen y contingencia dentro de la naturaleza eco sistémica del mundo.

El caos se origina en el silencio como la quietud en víspera de la tormenta, es en ese instante en el que nos conectamos con el estar, o en palabras que suscita Rodolfo Kusch “el mero estar” que implica una revisión del tiempo espacio en *América profunda* de manera diferente con respecto a la modernidad.

La relación del pensamiento de la modernidad surgida desde el giro hacia la subjetividad del “yo”, como una práctica hegemónica colonialista originada con el pensamiento de Kant <pienso luego existo> esta observación del tiempo-espacio se centra en el tiempo, como proyección que la misma modernidad sostiene en el espacio central (Europa).

producción contradictoria al mero estar que presenta esta relación de interconexión con un indígena, campesino, un afro descendiente , un pescador como iguales en una contra hegemonía decolonial, no con siglos de historia civilizadora encima.

Resulta importante hacer una distinción del planteamiento de la modernidad occidental hacia otra modernidad, no para reafirmar la establecida como consecuencia del renacimiento o la ilustración de la que habla el constructivismo social de Gergen, mucho menos como etapa de transición entre la edad media y la época moderna en occidente, más sí una modernidad vista desde teóricos de América Latina que situados en las epistemologías del sur, señalan que los conceptos de los pensadores europeos muchos no reconocen esa otra modernidad, pero que sin embargo en el contexto latino Americano todos bebimos de su información, ya que se han acercado a pensar esos otros discursos como los del cuerpo, el otro y los otros.

Debido a esto se hace necesario hacer una aproximación de los límites y alcances del construccionismo social en el terreno de la estética popular en la oralidad escénica.

El arte escénico es provocación. Y las interpretaciones que a raíz de esto hacemos nos llevan a prestar atención a nuestros fines y proyectos, que encuentran sentido en el origen de nuestras propias formas de vida, de pensar, de habitar, de ser, y percibir en la palabra hablada una relación autentica, por medio de la cual cada sujeto lo asume o contempla cada uno a su manera,

relacionándose desde perspectivas diferentes sin querer decir que en estas diferencias de las perspectivas, haya alguna que tenga que ser más adecuada. Más aun al pensar en generaciones futuras y su posible entendimiento de acuerdo a la acumulación de diversas interpretaciones.

Digna resistencia considerarían los zapatistas al interpretar la sociología como creación espiritual de la cual se deriva y otorgan sentido dirección a las cosas que más tarde existirían, en este sentido *la narración como obra de arte se constituye en un sistema autónomo, cuya virtud es que sus partes pueden explicarse plenamente en su dependencia reciproca en el escenario social como aporte al construccionismo.*

Pasando por los momentos del proceso de creación de forma somera pues lo que puede pensar como los más cargados de sentido el narrador, puede llegar a ser desvirtuado por los espectadores debido a sus diferentes perspectivas, para lo cual los defensores “l’ art pour l’ art” dirían que el efecto estético es totalmente autónomo, reposando inmanentemente en el constructo de la obra misma en su microcosmo, si no también afirmarían que toda relación referenciada con la obra destruye la ilusión estética.

Por esto no hay que olvidar que lo grandioso del arte es que nos permite observar la vida misma e interpretarla para en lo indómito del caos encontrar un sentido mayor, para extraer de la existencia un sentido también mejor, más imperativo más cierto, dada la similitud de las reglas del arte que al igual que reglas del juego se construyen, dando paso a la participación autentica por muy complejas o absurdas que se les considere independientemente de su fin.

Dado que el artista de la palabra ha perseguido con su obra un objetivo el cual fue el motor creador para influir, convencer o poner de manifiesto su intencionalidad entendido como un mensaje indagando en su forma correcta, energética o sugestiva para la comunicación efectiva,

cabe decir que una manifestación oral escénica puede llegar a ser efectiva, careciendo de sentido animador del mensaje.

La obra artística se ha abordado como encuadre, una ventana que nos brinda una visión del mundo sin importar su estructura, grosor o el color y textura del mismo cristal, resulta diferente de acuerdo a esto la narración se presenta como vehículo para la observancia del mundo relacionando lo que está más allá, así también se ha hecho que la obra de arte se torne como un conjunto formal e independiente incluso en sí mismo y “opaco” aislado de toda relación con el exterior¹³

La cultura salvaguarda la sociedad, en ella se conforma las tradiciones, usos y costumbres, convenciones e instituciones manifiestas en el cotidiano como organización social.

El arte escénico oral ha transcurrido en un principio como instrumento de magia, superando el culto animista por el bien en lo sagrado como lo digiera Artaud quien escribiría con imaginación e intuición otro teatro sagrado cuyo núcleo central se expresa mediante las formas que le son más próximas un teatro que actúa como una epidemia, por intoxicación, por infección, por analogía, por magia donde la propia representación se halla en el lugar del texto. (Brook, 1969, pág. 61)

Finalmente como propaganda casi descubierta la cual se pone al servicio de determinada clase social, con lo cual solo en determinadas épocas el arte se retira del mundo y se nos presenta como si existiera por sí mismo desvinculando la dependencia de toda clase de fines prácticos aun así cumple funciones sociales al convertirse en expresión de poder y ocio ostentativo, más así

¹³ José Ortega y Gasset, *la deshumanización del arte*, 1925 pag.19

fomenta los intereses a los cuales responde manteniendo criterios de valor moral y estéticos.

Convirtiéndose en porta voz del sistema de ideas el cual representa,

Por lo tanto todo arte tiene un condicionamiento social y persigue un fin práctico en sí y es la propaganda clara o encubierta ya que el valor de propagandístico de las creaciones culturales se ha utilizado en épocas tempranas de la humanidad y que han pasado hasta constituirse en una teoría clara de la condición ideológica de la obra artística, Fue Marx el primero en exponer los valores espirituales son armas políticas, proponiendo que toda actividad humana tiene su origen en un cierto aspecto de la verdad determinado por sus intereses y direccionado por la perspectiva, mientras se mantenga la lucha de clases solo será posible el aspecto perspectivista de la verdad.

Pasada por alto la capacidad crítica que tenemos nos imposibilita observar nuestro propio pensamiento y corregir en cierta medida la imagen del mundo. Esta acción iría en contra de nuestros intereses, los cuales tratamos de entender conscientemente como fuente del error, a cuyos límites nos acercamos como aventura intelectual (Ranciére, el maestro ignorante, 2014) a ensanchar lo pensable, pasando por lo decible y lo entendible, lo observable.

Todo arte está condicionado socialmente pero no todo arte es definible socialmente (Hauser, 1961), de esta afirmación comprendemos que la narración es definible en el contexto de acuerdo a nuestro interés, el cual busca resaltar el valor de la oralidad en la escena, que aporte al construccionismo social en la reducción de los conflictos causados por la desigualdad social y la opresión.

La tensión entre calidad y popularidad en el arte se advierte en lo contemporáneo en inevitable contradicción a la idea de igualdad, pues el valor del arte se estima entorno a una comunidad

cultural que lo avala,(no al “hombre natural” del cual hablaba Rousseau) ya que su comprensión se da a ciertas presunciones de formación, generando por eso una limitación en la idea de lo popularidad y con ello estratos incultos en el público, el cual se moviliza de acuerdo a la tranquilidad o intranquilidad dentro de su esfera vital la cual corresponde a sus deseos, anhelos, fantasías y realidades, todo ello sin olvidar que lo nuevo tiene un efecto intranquilizador de su sentimiento de seguridad.

La sociología no responde al problema de la calidad y popularidad, más si nos brinda luces en el territorio del origen de la obra de arte, entorno a problemas genéticos como por ejemplo la psicología social, cuyos límites implícitos se desdibujan desde el mismo método de la disciplina, ya que los instantes decisivos de la creación pueden o no coincidir con los momentos artísticamente decisivos.

En el constructivismo social la historia social entra en juego con la historia del arte sin desvirtuar o sustituirla, más si entenderla como un constructo humano que corresponde a un espacio contextual.

Ya que ambas disciplinas corresponden a diferentes valores y hechos por lo cual es fácil percibir que una tergiversa los hechos, para lo cual resulta relevante observar que los criterios de la historia del arte se guía por otros criterios y por lo tanto entre el valor histórico –artístico y el estético por lo general entran en tensión. Para conciliarse en la relación sociológica de la obra otorgándole su valor artístico.

La complejidad de la obra se divide en tres líneas a partir de lo sociológico, lo psicológico y la historia de las tradiciones, sin que ninguna de ellas pre-determine al sujeto creador que inventa nuevas formas de expresión en su narración, pues lo que encuentra como tradición resulta más positivo que negativo. En la contemporaneidad se presenta como acto revolucionario frente al capitalismo consumista, en el cual el sujeto siempre tiene la capacidad como individuo de intervenir en el continuum social y su constructo, en el cual crea vínculos que en el intercambio comunicativo afirma la experiencia como motivación.

La imagen que la sociología traza en torno al arte se debe a su obediencia a los regímenes constitutivos de la historia del arte y sus límites con la psicología, por lo cual las categorías a menudo planteadas resultan insuficientes para analizar en profundidad una obra, por lo cual resulta relevante la categoría sentipensante.

Parte II Experiencia

Estudio de casos guion

Las narraciones en el estudio de caso son entendidas como acto de significación que evoca lo primigenio en la oralidad, se centra en lo interpretativo que encuentra territorio y realización en los campos de la teatralidad, evocando la frontera entre la psicología social y las humanidades, inscriptas en el construccionismo social arraigado en las epistemologías del sur (Boaventura d. S., 2010), como un reconocimiento de perspectivas históricas diferentes.

El tratamiento de datos fue provisto por la categoría sentipensante, el acto narrativo de poner en juego estas historias contadas oralmente como actor/narrador, fue orientado e influenciado por el interés en la diáspora africana en América Latina, inspirado en cuentos populares del África, el enfoque interpretativo de la investigación de la *historia de las lagartijas* llevo a encontrar de manera análoga, la propuesta en la historia en *el tesoro del baobab* de Henri Gagoud, se presenta como simultaneidad en el acontecer narrativo, para desarrollar la cartografía en la cual desplazo conceptos interpretativos que son reapropiados en el contexto Colombiano.

Para lo cual nos apoyamos en otro intérprete de estas historias François Valleys¹⁴ dice

¹⁴ Narrador oral francés quien vivió muchos años en Perú

Inventé dos cuentos en mi vida... Nunca los escribí, porque para mí está muy claro que el trabajo del cuento es un trabajo oral. No están escritos, pero están en CD, es mi versión y cualquiera que retome esos cuentos puede hacer su versión y que los haga vivir.

El uso de la onomatopeya en la escritura del guion dramático resulta relevante dado la sonoridad y el ritmo implícito en lo oral, por lo cual se distancia y referencia en la grabación como interpretación narrativa.

Un Problema De Lagartijas No Más...

Narrador: Erase una vez hace muchísimo tiempo como si fuera ayer cuando los animales y los hombres aún hablaban, en un pueblo lejano de un país tropical llamado (nombre alusivo al sitio específico de la presentación); donde todos trabajaban mucho, porque había mucho trabajo pero cada uno lo hacía por su lado, nunca terminaban y siempre estaban cansados.

Así vivieron durante mucho tiempo hombres, plantas, animales y los mauquouilla.

*Los mauquouilla son unas lagartijas que suben a los techos de paja y hacen un sonido como...
tu, tu, tan.*

Tu, tu, Ta.

Tu, tan

¡Y esta es la historia de dos lagartijas, que estaban peleándose!

(Ritmo de flamenco)

Lagartija 1: *ah que pasa que tienes, que quieres te rompo la jeta te tumbo de un tumbo.*

Lagartija 2: *suave compadre que te vas de boca, te piso la cola te arreglo la cara.*

Lagartija 1: *a que te despacho de un solo gol pacho...*

(Aparece el perro alterado por el conflicto de las lagartijas)

Perro: *Huyuyuyuy tenemos que separar las lagartijas, tenemos que hacer algo para que no haya violencia en este pueblo, todo el mundo tiene que levantarse; ¡todos unidos contra la violencia estructural de este país!*

(Sin conseguir la atención de nadie) Bueno, voy a ir solo (acciones de valentía) (lanzando una exclamación por cada golpe de las lagartijas) ¡joyoyoy!, yo solo no puedo, alguien tiene que

ayudarme, pero quién. ¡Ah!, ¡ya sé! el gallo me va ayudar a separar las lagartijas, sí el gallo es un animal fuerte y poderoso, que tiene a todas sus gallinas bajo control, ¡él si me va ayudar!

Perro: *Oye gallo hay dos lagartijas que se pelean desde temprano en el pueblito, hay que hacer algo.*

Gallo: *(vanidoso mientras arregla sus plumas canta en ritmo de vallenato)*

Óyeme carajo me voy a mete a gabilán

Óyeme carajo para coquetear pollita,

Aquí en este pueblo vine a volar...no más porque yo mire esa polla (Bis)

Ay mira pollita no te pares en la cerca

Que este gabilán te tiene cerca

Ay mira pollita no vaya a volar pal cielo

Que este gabilán no pierde el vuelo,

Ay mira pollita no vaya a volar tan alto

Que este gabilán esta borracho

Mira el gabilán esta borracho... (Bis)

Gallo: *Cuuakkk...(sonido de gallo, indiferente, se mira en el espejo con actitud de galán) y a mí que me importa, dos lagartijas que pelean, no es mi problema. Yo me ocupo de mis gallinas y el resto, no me importa.*

Narrador: *Durante ese tiempo las dos lagartijas seguían peleándose.*

(Ritmo de flamenco)

Lagartija 1: *ah que pasa que tienes, que quieres te rompo la jeta que tumbo de un tumbo.*

Lagartija 2: *suave compadre que te vas de boca, que piso la cola te arreglo la cara.*

Lagartija 1: *a que te despacho de un solo gol pacho... a que eres bien macho machorro hijo ma...*

(Juega con el público a la pelea)

Perro: *(con más angustia) Huyuyuyuy tengo que encontrar a alguien que me ayude a terminar con esta pelea. Ya sé, el buey, el buey por supuesto animal poderoso, fuerte, enérgico, dinámico. Sí, el buey me va ayudar.*

Perro: *Oye buey hay dos lagartijas que se pelean desde temprano en el pueblito, hay que hacer algo.*

Buey: *(con actitud de pereza y sin ganas canta marcando el pulso a ritmo de chande)*

Ay que pereza me da masticar este pastico (Bis)

Ay que pereza me da caminar por el cerrito. (Bis)

Mi barriga no me da pa' pararme otro poquito (Bis)

Pues todos dicen que yo tengo que arar solito.

Pues todos dicen que yo, que soy el más fuertecito

Y la purita verdad es que soy el más flojito (Bis)

El más flojito.....hhhAymmmmm... (Bostezo)

Buey: *hhhAymmmmm... (Bostezo) a mí que me importa, dos lagartijas que pelean, mira, no es mi problema, mire mi hermano yo me ocupo de mis problemas y los problemas de los demás no son problema. HhhAymmmmm... (Bostezo)*

Narrador: *Durante ese tiempo las dos lagartijas seguían peleándose.*

Lagartija 1: *ah que pasa que tienes, que quieres te rompo la jeta te tumbo de un tumbo.*

Lagartija 2: suave compadre que te vas de boca, te piso la cola, te arreglo la cara.

Lagartija 1: a que te despacho de un solo gol pacho... a que eres bien macho machorro hijo ma...

Perro: (ya desesperado) Huyuyuyuy, ¡No! Tengo que encontrar a alguien que ayude a terminar con esta pelea. Ya sé, el burro, el burro por supuesto, animal viejo, sabio, inteligente sí, sí, el burro me va ayudar.

Burro: (ensimismado en sus dolencias por la labor)

Esta rabadilla que no me da,

Que la tengo tiesa como un compás,

Ha de ser de tanto trajinar...

Manteca de iguana le voy a echar,

(Ritmo de currulao)

Pa' que se menea pa' ya y pa' acá (bis)

Ay estas rodillas que no me dan,

Que las tengo tiesas como un compás,

Ha de ser de tantos sacos bultear...

Manteca de iguana le voy a echar,

Pa' que se menea pa' ya y pa' acá (bis)

Perro: Oye burro hay dos lagartijas que se pelean desde temprano en el pueblito hay que hacer algo.

Burro: (indiferente) ¡Y a mí que me importa!..., dos lagartijas que pelean no es mi problema, mira si no dices nada, si no ves nada, si no escuchas nada, no pasa nada.

Perro: *(decepcionado) Y ahora para donde me voy y quien podrá ayudarme a buscar esas lagartijas...las han visto. (Sale a buscarlas)*

Narrador: *(Sale abuela cocinando y cantando)*

Abuela Josefa: *(cocinando canta alegre)*

Río, río de maguy...

Río de sanianga,

Qué bonito estaba mi negra

El caldo de piangua...he...ahe...si

Tío guachupesito siéntese...siéntese

Paraíto nada más hay sobrino paraíto nada más

Narrador: *las lagartijas suben al techo de la casa de la abuela*

Lagartija 1: *ah que pasa que tienes, que quieres te rompo la jeta que tumbo de un tumbo.*

Lagartija 2: *suave compadre que te vas de boca, que piso la cola te arreglo la cara.*

Lagartija 1: *a que te despacho de un solo golpacho... a que eres bien macho machorro ma?...*

Narrador: *caen del techo al fogón de la abuela avivando el fuego. Cargan al burro con baldes de agua bien pesados para apagar el fuego. Y la abuela murió, pero en este país cuando una persona de edad muere hacen una fiesta porque consideran que ha tenido una vida larga cargada de experiencias y la despiden cantando*

(Canto de lumbalú) en lengua palanquera¹⁵

Yo caco a morí (coro)

Ítalo pa' congola

Ítalo pa'ni channingo

Elilelo...elileloó... (Bis)

Itando pa'nilaele

Itando pa'nimejele

Itando pa'ni mechoro

Elilelo...elileloó... (Bis)

Yo caco a morí

Que ya se murió la abuela

El caracol busca la tierra

Como cuando a uno lo entierran

Elilelo...elileloó... (Bis)

***Narrador:** Después de que murió la abuela, había que hacer el entierro, pero en este pueblo cuando una persona de edad se muere, hacen una fiesta porque quiere decir que ha pasado bien*

¹⁵ Véase video desde el minuto 8:25 para referenciar la lengua en el contexto de la oralidad
<http://noticias.caracoltv.com/colombia-mas-cerca/lengua-palenquera-tradicion-oral-viva-en-colombia>

su vida para llegar a esa edad, así que para hacer la fiesta se necesita músicos, bailarines, pero también se necesita ... ¡comida!

***Narrador:** así qué llaman al gallo y currucucucu... (sonido de cuchillo)*

Lllaman al buey y MUUUUUUH...

He hicieron su fiesta.

***Perro:** (aparece en la fiesta, buscando al burro) (reflexivo dice) -Ya ves burro, dos lagartijas que peleaban no era tu problema, pero mira que el gallo se murió, el buey se murió, y a ti te duele la espalda de cargar tantos baldes de agua, tienes un dolor de ciática, necesitas acupuntura.*

***Narrador:** ¿vieron ustedes en lo que termino una simple pelea de lagartijas? Por eso es que los problemas de la minoría son los problemas de la mayoría así sea un simple problemita de lagartijas no más.*

FIN

El texto escrito se realizó en conjunto con la fundación *Uchgua flor de tierra* dramaturgia ganadora del primer premio de estímulos a la creación artística en septiembre del 2010 en el distrito capital en la cual el tiempo transcurrido fue alrededor de dos años por esto la relación del guion y el audio se referencia y distancia en el tiempo. De donde surge el funcionamiento de la cartografía en la oralidad.

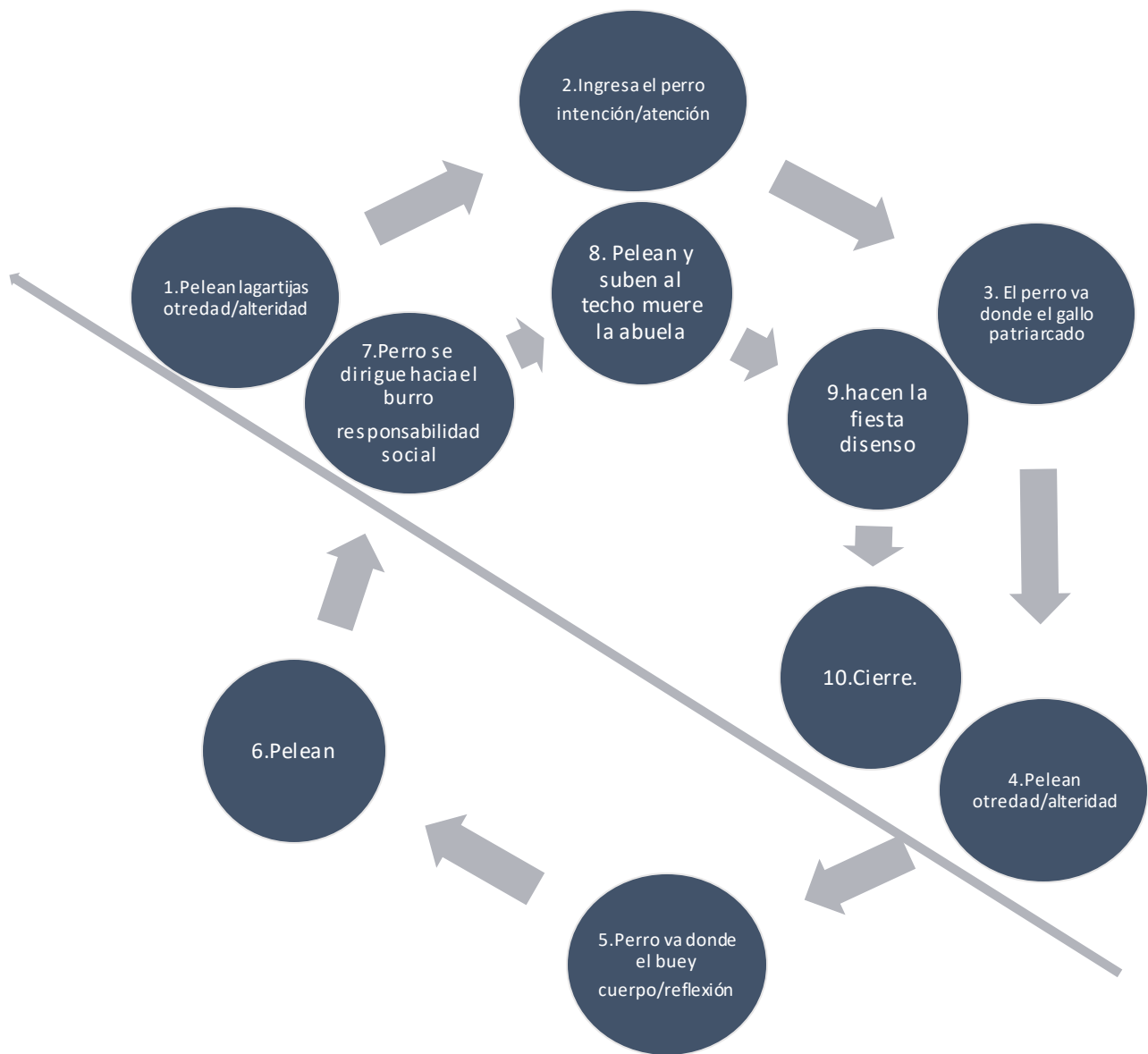
Funcionamiento

- Cada círculo representa una escena del progreso de la acción
- La Cartografía escénica comienza en 1 y termina en 10

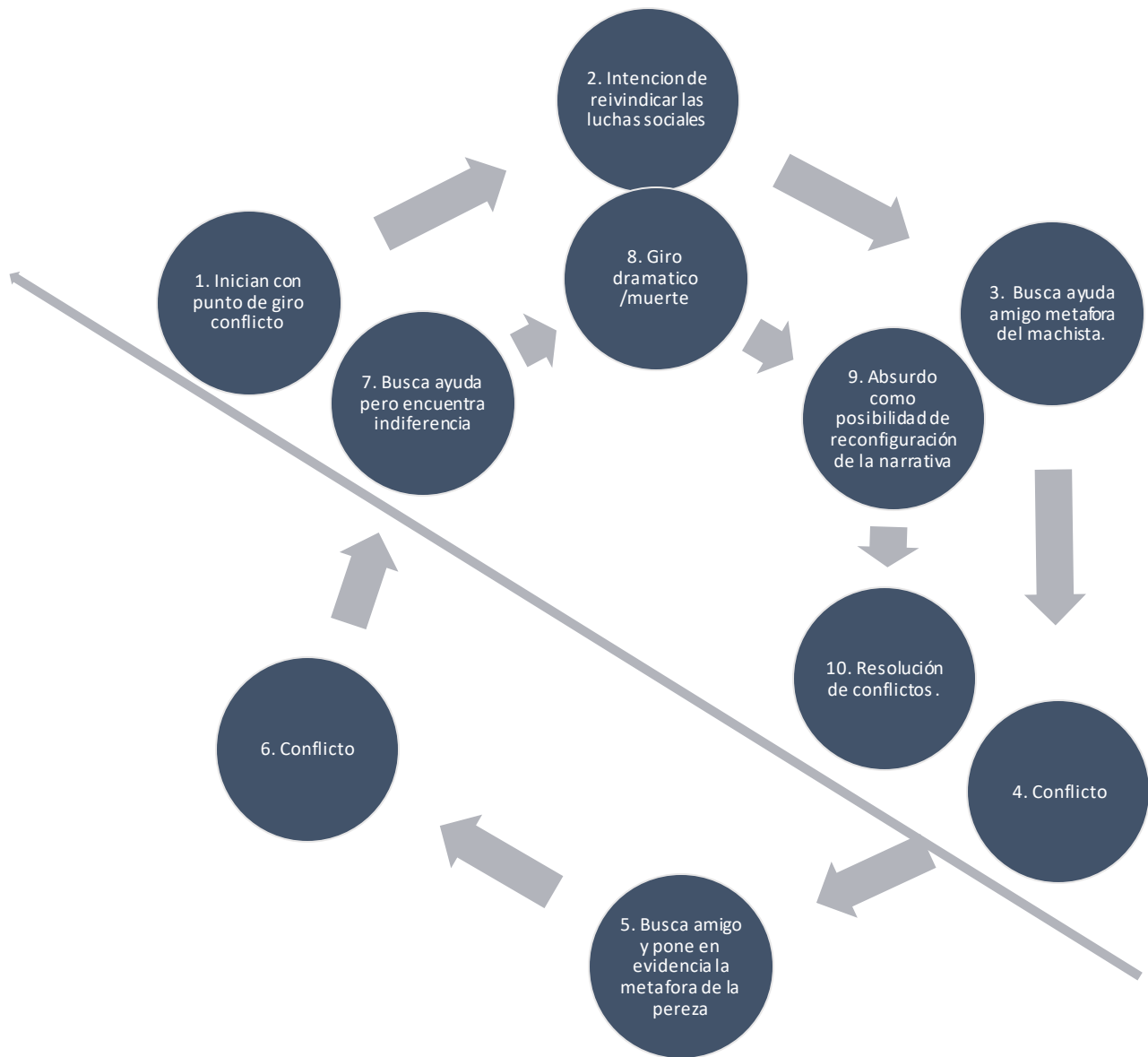
- La posición de los extremos se presenta como oposición y complemento marca el progreso sin contradicción.
- El sentido emerge de lo metafórico de la narración.

La Estructura

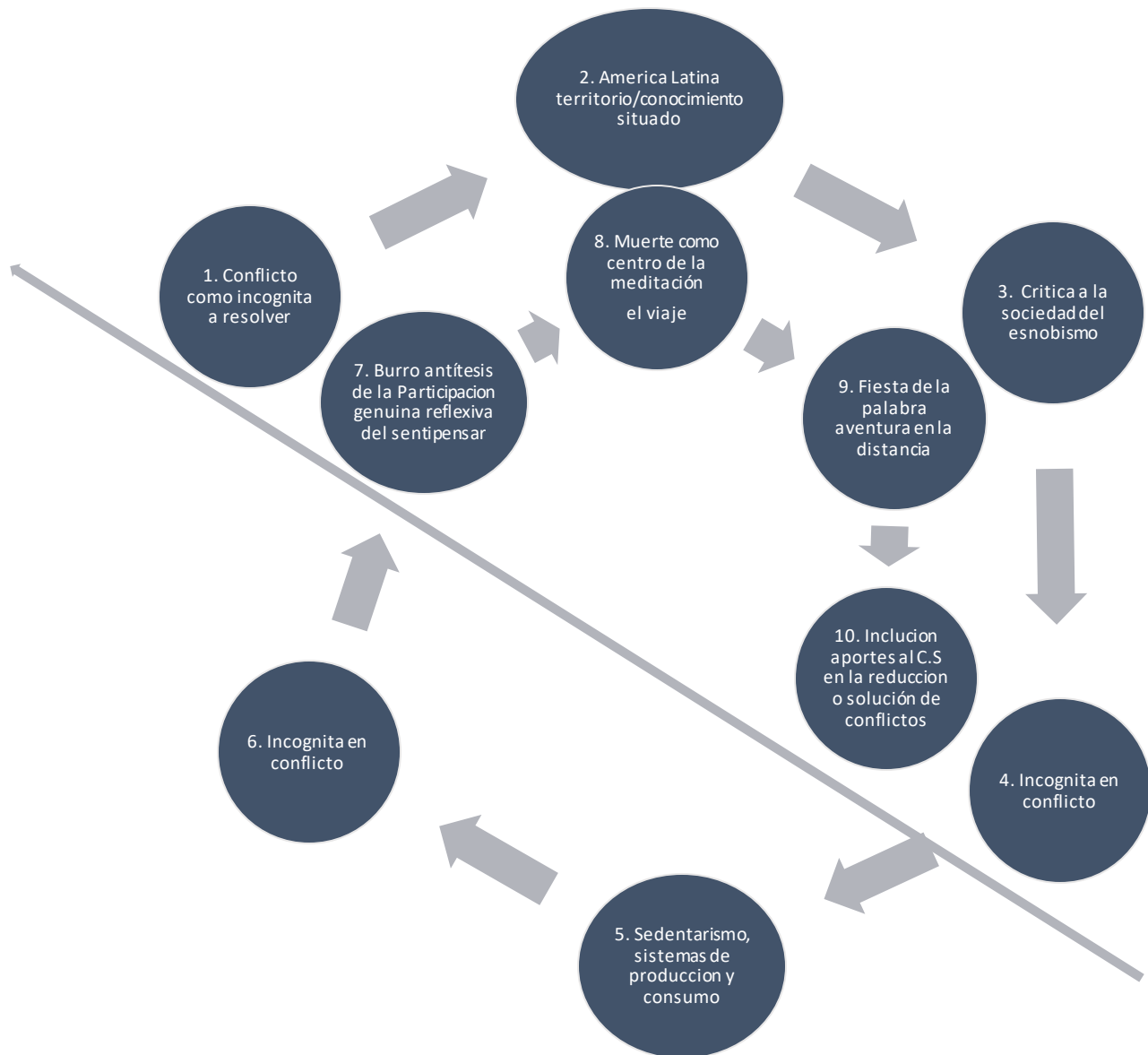
Escenas



Imágenes de la narrativa



Análisis del significado interpretado



Estudio de caso #2 complementario

El Tesoro Del Baobab

(Historia análoga)

Narrador -Un buen día compadre conejo se va de paseo por la gran sabana africana feliz saltando por los campos de trigo avanza en la frescura de la mañanita.

Canto

Barakafelanko e

Endoro mamunakoná

Baracafelankonga yonga

Endoro mamuna coná

Tampelino e

Tampelino e

Tampelino siguesegona bangarie

Narrador: Y de pronto el sol se levanta empieza a brillar y compadre conejo busca la sombra de un árbol para descansar...y encuentra a un baobab ¿conoces al baobab?

Es un árbol gigante es tan grande que dentro de él cabe un elefante, y en el África son árboles sagrados.

(Compadre conejo se acerca y con voz chillona dice)

Conejo: *Baobab, Baobab ¿me prestas tu sombra?*

Baobab: *(con voz de abuelo)- Por supuesto pequeño ser te presto mi sombra.*

Conejo: *Muy rica tu sombra ¡hhaaaa! (desperezándose dijo) ¿pero y la música de tu follaje? debe ser un ruido horrible.*

Baobab: *¡ha! pero como te atreves a dudar de lo linda de mi música escucha.*

Narrador: *Y compadre conejo empezó a escuchar la música más linda que jamás había escuchado.*

Conejo: *Si muy linda tu música pero...y ese fruto que veo allí (señalando con el dedo) debe de ser una bolsa de agua tibia no más.*

Baobab: *¡Ah! pero como te atreves a dudar de lo rica de mi fruta toma pum, pum, pam...*

Narrador: *Compadre conejo salto sobre ella y empezó a morderla con tanta gana que en un segundo se la trago y dijo*

Conejo: *Si muy rica tu fruta pero y...tu corazón, ¿qué tal es tu corazón baobab?*

Narrador: *en ese momento el baobab que jamás había abierto su corazón, decidió abrir su corteza, decidió abrir su corazón ...y dentro de él habían miles de tesoros; joyas ,telas finas, piedras preciosas y muchos cuentos que el baobab conto a compadre conejo .*

Tiernamente, cariñosamente compadre conejo hizo una bolsa con las telas finas guardo los tesoros y regreso a casa.

Canto

Barakafelanko e

Endoro mamunakoná

Baracafelankonga yonga

Endoro mamuna coná

Tampelino e

Tampelino e

Tampelino siguesegona bangarie

Narrador: *Cuando llego mostro todo a su mujer.*

Coneja: *hay para mí, ¡para mí! , conejito lindo mi amor.*

Narrador: *ella empezó a ponerse los aretes, los collares se hizo un traje con las telas finas, he hizo lo que cualquiera hubiera hecho.*

Coneja: *me voy a visitar a mis amigas (por las calles del pueblo)*

Narrador: *Caminando se encontró con la mona y la burra.*

Mona: *Hay esa coneja engreída lo tiene todo y mi marido nunca me da nada*

Burra: *Mi marido es un amor ¿y el tuyo que tal?*

Narrador: *Pero la más envidiosa era la hiena, a la hiena le dio una cólera que la coneja tuviese tantas cosas lindas que...*

Compadre hiena se encontraba durmiendo la siesta en su hamaca zzip zzap zzip zzap cuando entro

La hiena esposa: *(gritando)- .haaaaaaa esa coneja engreída lo tiene todo y tú nunca me das nada, mi madre me lo decía, que no me casara contigo, que nunca me darías nada blablablaba...*

Compadre hiena: *¡Basta! Voy a ir a buscar al compadre conejo a ver cómo fue que consiguió todo eso (y salió).*

Narrador: *Llegando a la casa del compadre conejo golpeo clack, clack, clack*

Hiena: *Compadre conejo mire que me contaron... mire que me dijeron, (con tono de sospecha) Que usted le había dado todas esas cosas lindas a su mujer ¿Cómo hizo para conseguir todo eso?*

Narrador: *Compadre conejo le conto del baobab, de la sombra, del fruto, de la música de su follaje y de su corazón donde encontró todos esos tesoros.*

Hiena: *Sabes que compadre lo que pasa es que me toca cocinar y usted sabe que mi mujer me pega, mejor me voy... ¡gracias! (Mientras se alejaba)*

Narrador: *compadre hiena corrió por la sabana africana corrió hacia un lado corrió hacia el otro y después de tanto correr encontró al baobab*

Hiena: *oiga compadre baobab, es que está haciendo un calor aaaah. ¡Présteme su sombra ¡*

Baobab: *(con voz de abuelo respondió) Por supuesto pequeño ser te prestare mi sombra,*

Compadre hiena: *Y... ¿qué tal la música de tu follaje? debe ser un ruido horrible,*

Baobab: *¡Pero como te atreves a dudar de lo lindo de mi música!*

Narrador: *nuevamente se prestó al juego y tiernamente dejó sonar sus hojas,*

Hiena: *¡Si muy linda tu música baobab ¡ (responde un poco aturdido) pero... y ese fruto que veo ahí debe ser una bolsa de agua tibia nomás...*

Baobab: *Pero como te atreves a dudar de lo rica de mi fruta,(deja caer su fruto).*

(Al cual la hiena lo alzo probó y dijo)

Hiena: *Si muy rico tu fruto, ¿pero y tu corazón que tal es tu corazón baobab?*

Narrador: *El baobab recordando lo lindo que había sido compadre conejo decidió nuevamente abrir su corteza, abrir su corazón y dentro encontró miles de tesoros... (Pero la hiena se abalanzo y empezó a gritar)*

Hiena: *yo quiero esto, y dame esto, pero yo quiero todo y dame más, quiero todo de ti.*

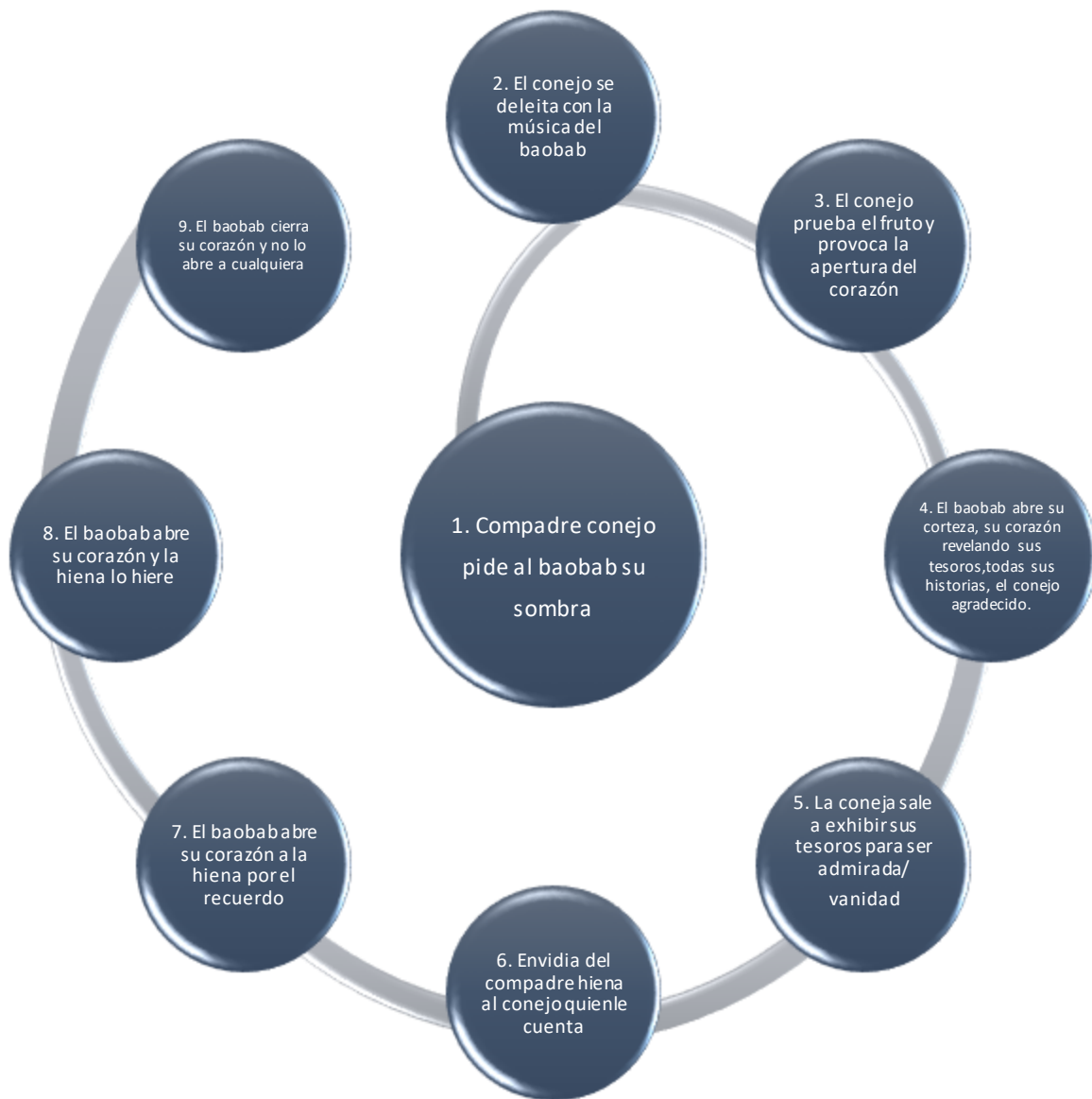
Narrador: Rasguño el corazón del Baobab .y sshhaaapp el Baobab cerro su corteza cerro su corazón dejando a la hiena sin nada. Y dicen que desde ese entonces las hienas buscan en las entrañas de los animales muertos aquello que no pudo encontrar en el corazón del baobab y dicen también que el corazón de los hombres y mujeres es muy parecido al corazón del baobab guarda miles de tesoros ¿pero porque se abre tan poquito cuando se abre de que hiena se acuerda?

FIN

Funcionamiento

- Cada circulo representa una escena del progreso de la acción
- La Cartografía escénica comienza en 1 y termina en 9
- La posición de los extremos se presenta como oposición y complemento marca el progreso sin contradicción.
- El sentido emerge de la narración.

La Estructura análoga



Imágenes de la narrativa



Análisis del significado



La circularidad presentada en ambos casos en la cruz como estructura de complementariedad, la diagonal que induce a la movilidad de los puntos y estos a su vez que representan los ejes de la acción.

Consideramos que el modelo de análisis presentado por Caroline Schmid¹⁶ diagrama realizado del cuento africano de manera circular la historia el tesoro del baobab publicada por Henri (Gougaud, 1997) título original *L'arbre aux trésors*. Es preciso para presentar un método análogo del estudio de caso, un problema de lagartijas no más...y servir de puente en el acontecer de significaciones que remonta a un orden social en el cual remonta al juego en la circularidad del modelo de análisis.

¹⁶ En página web
<http://etiennedual.fr/mythesfondeurs/Analyse%20du%20tresor%20du%20baobab.htm>

La escena como objeto de estudio

La escena contemporánea

La representación teatral en este trabajo, nos brindó herramientas para reconocer en las diferentes narrativas pluriculturales y multiculturales del territorio Colombiano su acervo oral, y acercarnos desde la sensibilidad estética a percibir, reflexionar y entrar en dialogo sobre la actividad artística implícita en el acto oral.

La escena es el fundamento del teatro y al proponerlo como epicentro de estudio, dentro del territorio del arte escénico retomamos las palabras de Peter (Brook, 1969, pág. 5) al definir “cualquier espacio vacío es un escenario desnudo” es por esto que al contemplar el escenario social como escenario desnudo el teatro contemporáneo exige hacerse cargo de su época.

Lo contemporáneo en el territorio de la escena, accede a trazar una revisión de las ideas y para esto hemos retomado ser y tiempo, poner en cuestión estas ideas bajo la aguja sentipensante de lo originario de la oralidad. Estos presupuestos nos ayudaron a revisar las nociones de espacio construido socialmente en nuestro territorio de análisis bajo la idea de conocimiento situado en el territorio colombiano. Implicando la oralidad escénica como estrategia estética.

Al entrar en juego la experiencia viva, es importante reconocer la mirada y la lectura del otro, el contexto entendido como espacio de encuentro en el tiempo contemporáneo, situados allí, lo sensible permite entrever construcciones sociales, tradiciones que reivindican la oralidad, como eje de la comunicación, para establecer el encuentro de esos mundos relacionales, planteados por Arturo. (Escobar, 2016)

Las epistemologías del sur ofrecen soporte a los estudios de la oralidad, la cual siempre fue excluida como fuente de conocimiento por los poderes hegemónicos de las teorías del arte,

utilizándolas como instrumentos de legitimación de historias y configuración de realidades, causantes de la injusticia y la desigualdad social.

Colonialidad/decolonialidad

Escribe Eduardo Galeano, en el epílogo del libro *las venas abiertas de américa latina* “hemos guardado un silencio bastante parecido a la estupidez” el cual resulta importante para la lectura de este trabajo. La categoría sentipensante da cuenta de un faro de identidad para el territorio latinoamericano.

La postura decolonial hace parte de reconocer los aportes de las epistemologías del sur a las luchas ontológicas, pensamiento complejo de culturas originarias que comprenden el caos desde un sentido mítico, para entender el orden fundacional al que se le atribuye sentido a la vida. Es por esto que pensamos que puede ser explicado como soporte y punto de partida. Las palabras de Enrique Dussel con respecto a que el problema de la modernidad tiene referencia a su inicio, y los fundamentos en los cuales se instaura.

Situar un comienzo de la modernidad desde nuestro contexto latinoamericano nos remite a la conquista no como un acto de resentimiento o desconocimiento del otro, sino todo lo contrario un acontecer junto al otro, el cual llevamos en nuestros genes, ancestros europeos y originarios que se fusionan en la misma conquista, ya qué ¿cómo se pudiera explicar que decenas bajaran de barcos y conquistaran a más de 10 millones de personas?

Ahora permitir la relectura de las historias desde la redención, con la infinidad de datos que nos proporciona este tiempo, es preguntarse por los problemas existenciales que ha tratado de resolver la filosofía desde el principio de la humanidad, ¿Quién soy? como un pasado que inevitablemente abarca la historia personal, ¿De dónde vengo? Como ubicación y pasado, postura o tendencia pensada en relación a los modos de producción de memoria situada y ¿A dónde voy? Así que el problema que plantea el futuro en el marco del constructivismo social, propone la relevancia de salvaguardar las relaciones, entendidas como promotoras del dialogo y el debate. Y preguntarse ¿qué pasaría al situarse en las raíces propias y compartidas del conflicto, que como huellas han dejado el legado en el tiempo? hilos que se tejen en el entramado social de la construcción social.

Plantearse como objetivo el aporte social desde una perspectiva decolonial y epistemológica del sur, como lo dice Boaventura de Sousa donde las redenciones al oprimido, donde las historias jamás contadas vuelvan a ser escuchadas.

Proceso investigativo sobre la acción misma de narrar, toma como soporte la oralidad representada en el registro sonoro y la escritura. Donde la cartografía en espiral como símbolo evoca memoria, Juego y vida.

En el territorio en donde el realismo mágico es del diario vivir, como bien describe Gabriel García Márquez, el estudio de la representación teatral en este trabajo, es entendido como acto de significado, hace parte de reconocer las narrativas del territorio y nos acerca a la sensibilidad de percibir, reflexionar y dialogar, sobre la actividad artística implícita en acción escénica. Y cuya finalidad es el aporte de significaciones en la construcción de sentido por vía de la palabra.

Por lo cual encontramos en la labor creativa expresada en la oralidad una alternativa, que promueve nuevas intenciones y expectativas en torno al conflicto, subversión justificada como insurgencia a los acontecimientos que en este momento llevan a enfrentar esta búsqueda. Con lo cual se hace relevante la siguiente observación: “El rebelde es un hombre que dice no, pero que no renuncia a su mundo y le dice sí porque va a transformarlo, a intervenirlo, por cuanto en ello va el sentido de la conciencia de su lucha”.¹⁷

Lucha que surge como una reivindicación de la oralidad, desde las epistemologías del sur y los campos expandidos de la teatralidad, busca preguntar, cuestionar y problematizar la construcción histórica que se ha naturalizado a manera de prácticas hegemónicas de manera condicionante dentro de la cultura.

Más aún desde el “descubrimiento” de América, pasando por guerras mundiales en Europa y procesos de dictaduras y sus resistencias en América latina. Y el proceso aún no se ha detenido.

En lugares como América latina los procesos de dictaduras y resistencias a ellas han llevado a largos procesos de guerra con lo cual se hace presente lo que preguntaba Benjamín ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida después del campo de batalla? Es por esto que el acto narrativo que encontró en Lesskow¹⁸ este autor encontró en la narración aliados contra las burocracias ortodoxas cuyo centro es la justicia y el placer como precursores de sus narraciones. (Benjamín, Universidad de Buenos Aires facultad de Sociales, 1928-1935)

¹⁷ A. Camus 1953 *el hombre rebelde* ed. losadas s.a

¹⁸ Narrador de las islas de Ibiza.

Basta con observar la producción virtual entre fotos, videos, cine, aplicaciones y juegos que se escudan bajo la bandera de entretenimiento o echar una mirada al periódico para corroborar que la imagen del mundo exterior, tanto como la ética han sufrido transformaciones que jamás se hubieran tornado como posibles.

La perspectiva del método en el juego escénico narrativo

Perspectiva narrativa, lo que se estudia es la interacción de significados del hecho narrativo, cuya metodología es la forma cartográfica para evidenciar el desarrollo del contenido y recorrido dialógico circunscriptas en el juego narrativo.

El acto narrativo se presenta en el territorio colombiano, mediado por la sensibilidad interpretativa que ha generado los hitos del recorrido, transversalizadas por las nociones estéticas y las múltiples formas de interrelacionar ideas, para la solución de conflictos que se dan en las descripciones, traducciones explicaciones e interpretaciones (Velasco & Díaz de Rada, 1999) como tensiones en juego de las narraciones en un contexto complejo-*complexus*¹⁹

La experiencia investigativa desarrolló varios momentos, retomando la idea del sistema andino como pensamiento complejo (Morin, introducción al pensamiento complejo, 1998) consistió en:

¹⁹Concepto ampliado por Edgar Morin, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro* Ed Santillán 1999(pág. 24)

a. **Observación** de los procesos participativos, en la cual se focalizo en la escena como territorio, con lo cual Paul Valery dice “La observación artística puede alcanzar una profundidad casi mística”. Es así como los objetos observados pueden llegar a perder su nombre, y entre sombras y claridades constituyen un sistema singular, que plantea problemas que le son propios de sus desarrollos y que no entran en las órbitas de ciencia alguna, más aun no provienen de una práctica determinada, sino que deben su efectividad y valor, exclusivamente a ciertos acordes que, entre alma, ojo, oído y mano, se expresan en alguien para conjurarlos en su propio seno.

b. **Experimentación** entendida como acto creativo del cual ocurre el proceso divergente, el estudio de caso, como experiencia relevante o significativa. Se desarrolló comparativamente como convergencia y divergencia con lo cual una teoría sobre la estructura del funcionamiento intelectual, supone que hay cinco operaciones diferentes en el proceso mental: conocimiento, memoria, producción convergente, producción divergente y evaluación. La capacidad creadora se consideraría una producción divergente; (Lowenfeld & Brittain, 2008)

Para hacer un desplazamiento epistemológico de la expresión cognitiva a la expresión artística es necesario que el actor-narrador, signifique el dialogo como comunicación significativa consigo mismo, pues es la selección de las cosas y materiales con las que se identifica de su constructo y a las que quiere aportar en la organización de todas ellas en un todo nuevo y con sentido.

c. **Develar** como forma de poner en evidencia la experiencia a manera de acontecimientos simultáneos en la puesta en escena en donde como actor -narrador se realizó un relevamiento teórico complementario de la cartografía sentipensada y los registros encontrados en bitácoras y videos.

d. **Reflexiones** a manera de evaluación se comparó el relevamiento teórico encontrado. En conjunto con la sensibilidad perceptual y como resultado Pensar el atlas cartográfico en forma de espiral, responde en el caso de las narraciones en juego a migraciones como un conocimiento nómada que se territorializa en la acción escénica la cual permite observar desde ópticas mixturadas, sensibles e intemporales.

La metodología ha encontrado soporte en esta idea, sentipensante en un primer momento como lupa para después concretarse en el texto a manera de aguja que teje en el telar de la escena, los hilos teóricos, tramados por la experiencia la cual se adentró en el territorio

Se adentró en el territorio del arte escénico para transitar por sus implicancias.

De lo sentipensante a sensibilidad constructora del territorio oral

La representación teatral, como sustrato en la narración oral escénica propicia reconocer narrativas y sentires pluriculturales del territorio, hace una aproximación a la sensibilidad que se pone de manifiesto en el acto oral escénico, en la expresión, en el tono, el gesto para reflexionar y dialogar sobre esta actividad como experiencia compartida.

En este tránsito hacia la escena oral se manifiesta el juego narrativo, interacción pacífica y expresiva que abre la puerta a la convivencia, teje el intercambio de saberes y enriquece el trabajo en comunidad, este es el corazón de la tesis, lo sensible hacer parte de...ser parte de...como complementariedad en la escena.

Una antigua sentencia recuerda; “un pueblo que no tiene memoria está condenado a repetir sus desgracias” (Sativasabal, 2005), y si alguna huella del pasado compartimos en Colombia, es gracias al arte que recrea nuestros hechos colectivos. La oralidad ha estado preocupado de manera constante por los personajes y las historias nuestras, por preguntarnos por nuestro destino como nación y comunidad cultural. De hecho, en todo pueblo las recreaciones de la vida colectiva manifestadas artísticamente han tenido su fundamento en la memoria común en las historias compartidas.

Sabemos, que al evocar nuestro pasado como pueblos originarios tenemos una amplia memoria compartida y que ella circula, en gran medida, gracias a la oralidad y al arte de contar historias, casi nunca por la historiografía, a veces solo encerrada en la academia o tristemente interesada en inventar una historia oficial con el peligro de una historia única como afirmo Adichie, en su ponencia realizada en Francia en marzo 2013 *El peligro de una sola historia* (Chimamanda, 2013)

La narración juega un papel fundamental en culturas donde la tradición oral prima y ha atravesado ese lugar discreto que se instaura en el relato a través del arte, ha elaborado múltiples estéticas de la cultura, como susurro secreto de voces en un mar de bocas y oídos, lo que ha generado afectos y efectos en los relatos éticos-políticos y estéticos.

Entre oralidad y teatralidad, arte y vida

La palabra sensible

El estudio vive en la palabra y en las palabras, por ende es necesario estar atento a cada enunciado el cual se concreta en la *lecto/escritura* de la experiencia por esto fue necesario tener que dar vueltas y más vueltas sobre las palabras, oír las, mirar las, escribirlas, cantarlas, paladearlas, explorar su densidad y sus relaciones, su fuerza. Las palabras están llenas de ti, de tu memoria, de tus abismos y oscuridades, casi todo lo que has aprendido lo sabes por ellas y casi todo lo que eres, lo eres por ellas, son un reflejo sensible de lo que eres.

El lenguaje desprovisto de toda rigidez, es concebido como fuerza plástica original, que los hombres han ido fabricando, su forma, su sentido y conceptos, para esto Nietzsche devenido del nihilismo realiza la primera crítica radical del lenguaje, afirmando sobre el conocimiento que los conceptos no son más que metáforas fijadas y anquilosadas, donde las verdades no son más que ficciones (sin hacer distinción entre la realidad) (Larrosa, 2003, pág. 127) que se imponen como dominantes, y las reglas del lenguaje funcionan como garantía del orden social. Por lo tanto ¿hay verdad en leer el entorno y leerse a sí mismo?

Ahora bien al ponerlo en el terreno de la escena con los cuales se potencia la narración, los caminos se han bifurcado en dos perspectivas, en primer lugar los que tomaron el camino del actor como promotor de la acción escénica en su intencionalidad corporal y vocal, representada en la palabra y los mensajes que conlleva en ella, y por otro lado el espectador que en su libertad decodifica los mensajes emitidos por el narrador-actor, estas direcciones se han relacionado con la propuesta del espectador de Boal cuya relación se establece como dirección

dramatúrgica por la cual el director se relaciona como primer espectador, por lo cual resulta relevante la figura de la dramaturgia pensada por acciones.

Alguna vez le preguntaron a Enrique Buenaventura dramaturgo colombiano si este arte de lo oral es una forma teatral y afirmó diciendo “cuyo secreto reside en resistir a la tentación de representar” (Buenaventura, 2012)

La narración oral al estar inmersa en el territorio de la escena se potencia con los aportes del teatro, la propuesta de Boal, quien en su teoría postula al teatro como político, confronta al espectador en una actitud crítica y participativa, que lo llevara a asumir el cambio, la transformación de los problemas sociales e individuales.

Retoma de la teoría Brechtiana la idea de <el pueblo debe ser destinatario de todo arte> y establece la aclaración de la palabra *pueblo*, de la cual derivaría intrínsecamente lo popular. En su libro *categorías del teatro popular* escrito en 1970, establece la categoría de teatro del pueblo para el pueblo como eminentemente popular, que muestra al mundo en su constante transformación, y en su ideal de liberación.

Es necesario hacer una aclaración en cuanto a las nociones de Boal frente a la población y pueblo, el primero como los habitantes en su totalidad de un país y el segundo como referencia de aquellos quienes alquilan su fuerza de trabajo. (Boal, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular: una revolución copernicana al revés*, 1975, pág. 15)

En una entrevista a Boal le solicitan expresiones más concretas de las categorías del teatro popular en Latinoamérica, y en respuesta a esta solicitud, asociamos la narración puesta en juego a las categorías propuesta por Boal como *teatro periodístico* (Boal, 1975 pag. 43-57) y *teatro*

popular del pueblo y para el pueblo, (Boal, 1975 pag.17-24) escrita en Brasil. La cual intento popularizar los medios de hacer teatro, cuya demostración de las técnicas teatrales promueve el trabajo social emergente para que el propio pueblo pueda servirse de ello y hacer su propio teatro.

Implico como objetivo en primera instancia devolver el teatro al pueblo de donde surge la función del arte en la antigüedad la cual fue un ordenador social mientras en nuestra contemporaneidad lo realiza la publicidad, más aun desmitificar la pretendida objetividad del periodismo, mostrando que toda noticia publicada va de acuerdo al servicio dominante, hasta la noticia aparentemente correcta, se convierte en ficción cuando es publicada en un diario al servicio de esa clase.

Debido a que la relación que se establece con la noticia tiene directa relación con su página u orden, pues ¿qué resulta más importante? la final del campeonato de fútbol nacional o el paro de maestros, o peor aún la mortalidad infantil de la Guajira²⁰ se cubre por los goles de la primera plana.

Bien lo veía Orson Welles en *Citizen kane*²¹ “ninguna noticia es tan importante como para merecer la primera plana de un diario; Pero si se pone cualquier noticia en la primera plana de cualquier diario, entonces se convertirá en una noticia importante” es así como se maneja la

²⁰ Es uno de los departamentos de Colombia de mayor mortalidad infantil asociada a la desnutrición.

²¹ Película estadounidense de 1941 dirigida, escrita, producida y protagonizada por Orson Welles. fue elogiada por su estructura narrativa.

opinión pública, por esto uno de los objetivos claves del teatro periodístico es enseñar a leer correctamente “la realidad” constituyente afirma Boal.

Un espectáculo es popular si asume la perspectiva del pueblo, en el análisis del microcosmos social que aparece en el escenario. **Entre lo teatral y lo oral, hay una tercera zona lo social,** lugar donde convergen reflexiones conjuntas, según el paradigma de Stanislavki dice Osvaldo Pérez director del teatro de la palabra de Cuba, el actor representa a través de la acción, llega a ella por la memoria corporal, mientras el narrador se presenta mediante un suceso evocando la memoria emotiva, siendo importante la articulación vocal para ser audible, escuchable.

Para lograr establecer las relaciones del cuerpo en la oralidad es necesario establecer los parentescos con el teatro, ya que el ciclo oral es un ir y venir, se desarrolla a través de la mirada como conexión y la palabra como imagen narrativa que se potencia con la implementación de diferentes lenguajes artísticos

Los estudios de la antropología escénica sobre pre-expresividad contribuyen a esclarecer la base de los diferentes géneros y estilos de las tradiciones personales o colectivas, pensadas como bagaje o carga corporal cultural, que en el trabajo pre expresivo conlleva un proceso de aculturación dentro de un contexto y un tiempo específico, mental y corporal, en el cual cristaliza un determinado comportamiento en conductas gestuales que se manifiestan conjuntamente. es por esto que el trabajo previo a la expresión procura hallar una cultura individual, camino que cada persona desarrolla para despejar los presupuestos expresivos que determinan un comportamiento cotidiano, esto permite redescubrir nuevas posibilidades motoras al salir de esta aculturación la

cual llama espontaneidad, acciones que realizamos sin ninguna reflexión por esto este autor propone métodos de re-inventar los condicionamientos y des automatizar comportamientos,

En el libro *las islas flotantes*, Eugenio Barba propone como las nociones de actor desde el teatro Noh en Japón, pasando por el ballet clásico o el mimo tradicional inician su formación como deconstrucciones de su postura base, que generan posiciones de caminar totalmente diferentes de las usadas en la vida cotidiana. Pues no camina igual personajes de un pueblo, un conejo o una hiena, preámbulo para interpretar a manera de metáforas los reflejos que se construyen en la técnica, que modelan, activan y derivan con la repetición. El entrenamiento continuo en el movimiento involuntario, es accionado por la conciencia corporal.

Que a través de las diferentes tradiciones con especial énfasis las artes marciales como técnica, utilizada para la narración implico la biomecánica no del movimiento continuo, más sí hizo énfasis en el movimiento reaccionario, como lo describiría Eugenio Barba **pensar en acciones** que atañe lo complejo como abordaje teórico de la percepción y una pulsación interior que acciona.

Reflejo entendido desde allí como movimiento reaccionario, acción en la técnica que es utilizado en el aprendizaje corporal, metáforas de movimiento y situaciones que se referencia en la naturaleza. Un reflejo o repetición que sea trabajado y se pone al servicio del lenguaje escénico, activa el cuerpo dilatado (Barba, 1992) en relación al **espectador**²² concepto

²² Conjunción entre actor y espectador realizado por el teatro foro de Boal

desarrollado en el teatro foro por (Boal, el teatro del oprimido teoría y práctica Traducción de Graciela Schmilchuk, 1980, pág. 13)

Reflejo que al ser ejercitado desarrolla la voluntad y mantiene a la atención propia y necesaria en el arte escénico. Boal reconoce que la esencia de la teatralidad reside en el *conflicto de voluntades*, resolviéndolo de tal manera que todos los actores debían interpretar todos los personajes, perdiendo así la exclusividad del personaje:«(...) todos los actores se agrupaban en una categoría única de narradores, el espectáculo dejaba de ser realizado según el punto de vista de cada personaje y pasaba, narrativamente, a ser contado. Desarrollo así la técnica “*comodin*” guiada y organizada por un equipo, según criterios colectivos propios.

Este desarrollo del *conflicto de voluntades* propuesto por Boal dentro de este estudio de la perspectiva narrativa hace un desplazamiento, hacia la atención instaurada el quehacer actoral, que permite fluctuar en el entrenamiento como base actoral de lo pre-expresivo lo que llamaría Artaud como atleta de la afectividad (Artaud, 1979, págs. 147-157) y el acto performativo que se manifiesta en la expresividad de la escena.

La otredad, el otro o lo otro que se antepone situado en el momento de la escena, hace referencia a él actor-narrador quien no percibe al otro como igual, pues la frontera que los separa está guiada por la palabra en juego y la continuación de la narrativa en la escena.

Reconocer ese dialogo que se pone en juego en los procesos de la teatralidad/oralidad y la construcción social, enmarca el telar de la escena, la cual surge como investigación al revés puesto que las teorías del arte siempre se ha estudiado de forma interpretativa la obra, abordada desde la exterioridad con una supuesta objetividad o pragmatismo, que ha conllevado a un desconocimiento de lo otro en el concepto de otredad.

En este acto de presentarse ante el público aparece el “mí mismo” re-presentado como pensamiento simbólico que divergen en *Yo* (Agente-Actor) y *Mi* (Objeto-historia- personaje) frente a *La Otredad*²³, *El Otro* espectador, lo otro contexto que interpela, y **La Acción Escénica** como dispositivo y estrategia estética.

El **Yo** como posicionamiento en el mundo, *posición ideológica*, entendida en el pensamiento complejo de Morín el cual desarrollaremos más adelante, como aporte a la corriente del construccionismo social, la tesis incorpora un equilibrio en complementariedad entre las fuerzas en tensiones creativas y receptoras, oprimidas u opresoras. El **Mi** como posesión de un mensaje elaborado historia “*Un problema de lagartijas no más*”, **posición y posesión** que es lo que genera este diálogo subjetivo según (Bakhtin 1979)²⁴ en la teoría literaria que entre la investigación y la escena, transforma la naturaleza del diálogo con la otredad o alteridad el *otro*, o *los otros*, el espectador, para así registrar y resignificar el potencial a través del desarrollo de la experiencia.

Aparece relevante dentro de la narrativa, **el juego del conflicto** visto desde tres enfoques lo ético, lo político y lo estético. Que emergen del caos en incertidumbre en la acción, el abordaje sentipensante de diferentes teorías, permitió redimir la diversidad cultural, histórica y geográfica a partir de la construcción, deconstrucción o destrucción del sentido. Relatos que definitivamente

²³“O tipos de alteridad” concepto desarrollado por Rosa Alberto, Centro Redes *clase cultivo del sí-mismo y desarrollo de una identidad moral*, transformaciones mutuas de la agencialidad, alteridad e identidad.

²⁴ en su trabajo *la estética de la creación verbal* ed. Siglo XXI

nos involucran “como si”, nos marcaran y pre diseñaran una carga genética, moral y humana que conlleva la experiencia.

Es por esto que afirmamos que en una situación de representación organizada, el narrador-actor es regido en su presencia escénica por otros regímenes diferentes a los cotidianos, lo extra-cotidiano que como recurso unificado entre cuerpo y mente se denomina técnica.

El uso de esta técnica aporta a la organización y construcción de la perspectiva narrativa en diálogo, sin importar las diferentes técnicas del narrador-actor pueden ser conscientes y codificadas; o no conscientes pero implícitas en el quehacer y en la repetición de la práctica escénica. Es por esto que **la acción performativa de aprehender haciendo**, resulta importante dentro del estudio de la oralidad pues desde una perspectiva transcultural (Colombes, 2005), muestra que en estas técnicas se pueden individualizar pero con algunos principios que retornan.

En confluencia del conocimiento situado para la lectura del escenario social, a la cual se referiría Kusch en *América profunda*, como sospecha que nos conduce directamente, no ya a un estudio de la historia, sino a una estética de lo americano. Porque a través de ella se logra observar desde la distancia lo propio, ese desplazamiento hacia lo profundo y movimiento del territorio como viaje, el cual representa un espacio pedagógico privilegiado, pone en juego aquello que pertenece a nuestra tradición y se presenta como realidad indiscutible, que visto bajo otra lupa este desplazamiento es una *estrategia*²⁵, que permite individualizar lo nuestro con lo

²⁵ Táctica y estrategia según Michel de Certeau historiador y filósofo francés, En su libro “La invención de lo cotidiano”, desarrolla términos militares como táctica y estrategia, para referirse a sus concepciones de resistencia y poder. Para de Certeau es en el escenario de lo cotidiano.

otro, que se antepone, como aquello que experimentamos, este viaje permite distanciar, y al tomar distancia asociar, dando nuevas luces sobre el quehacer oral en esa des-territorialización.

Por otro lado este principio de desplazamiento aplicado al peso, al equilibrio, al uso de la columna vertebral y los ojos, producen tensiones físicas pre-expresivas. Se trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente "decidido", "vivo", "creíble"; de este modo la presencia del narrador-actor, con su bios escénico, se integra en atención del espectador y constituye un antes lógico (proceso), no cronológico (evento). (Barba, 1992)

Al incorporar palabra y cuerpo como una totalidad puesta en juego, surgen varios factores en relación a la idea de proceso, ilustrado como **montaje/reciproco**, en la cual un cuerpo preparado para la escena, resulta reaccionario al hecho mismo de narrar, involucrarse como narrador-actor en el trabajo pre expresivo antropológico, implica una metodología orientadora, una dramaturgia propia, que precise de técnicas diversas. Para ir más allá el hecho de narrar es contar con el otro, es por esto que la narración necesita fluidez, ritmo, cuerpo y escogencia de la historia, que al evocar la memoria bien sea emotiva o corporal, se manifieste en comunión entre el actor-narrador el primero quien representa una acción y el segundo quien presenta un suceso en ambos casos frente al espectador.

Palabra y cuerpo, aportan a los presupuestos de la acción participante, para reconstruir situaciones fragmentadas, a favor de promover procesos de comunicación e interacción social, en búsqueda de significados que relacionen la narración como puente hacia la construcción de sentimientos, que nos definen colectivamente, la Investigación Acción en estos encuentros fue el sustrato del cual se nutrió los hilos para tejer la escena, y cuyo énfasis indago en **los mundos**

relacionales, tal complemento de esta acción es la teoría. Por esto la experiencia es el resultado de lo que el cuerpo realiza en el espacio histórico, político y cultural (contextual); se experimenta a sí mismo, por lo tanto experimenta el entorno, el cuerpo es el laboratorio en comunión junto al espectador.

Dentro de la experiencia gestual y corporal, el tacto en sus modalidades violentas o tiernas actúa como nodo central en el entramado de lo comunicativo, pues según Jacques Derrida constituye el mapa primigenio de la lengua, No debemos desconocer las cualidades de la palabra emitida, puede ser tierna para agradar y conmover o agredir y violentar, con independencia de los hilos lógicos o las cadenas argumentales, la ciencia también es un lenguaje que busca ajustar sus patrones a un cierto modelo frío. (Restrepo, 1994, pág. 11)

Las lógicas del discurso se ciñen a las lógicas de guerra, que se han insertado en las lógicas del conocimiento, no por esto podemos decir que es el único parámetro de validez, como quisieron alguna vez los retóricos y los sofistas el discurso, en nuestro caso la narración debe ir cargada de astucia y emoción persuasiva, (bios escénico) pues de allí deviene la verosimilitud o falacia de los enunciados. (Restrepo, 1994, págs. 11-13)

Contextualizado en el territorio que se expresa en la diversidad de lo oral, con cerca de sesenta y ocho lenguas nativas, ochenta y siete comunidades indígenas, según el último censo del Dane²⁶ en el 2005, este territorio, revela un mundo de exploración convergente en la experiencia oral.

²⁶ Departamento Administrativo Nacional de Estadística en Colombia.

Augusto Boal en su texto *el teatro del oprimido* señala como el teatro es un arma, que las clases dominantes buscan adueñarse e intentan utilizarlo como instrumento de dominación, realiza de manera magistral un recorrido desde la misma Grecia y puntualiza como principio del teatro la concepción ditiámbica. El pueblo libre cantaba y bailaba en la fiesta, después con el tiempo las clases dominantes se adueñaron de él, creando los muros divisorios del pueblo, separo actores y espectadores.

Afirma (Boal, *el teatro del oprimido teoría y práctica Traducción de Graciela Schmilchuk*, 1980, págs. 107-151) el teatro griego es coercitivo, debido a que su puesta en escena exalta a un personaje principal distinto de todos los demás mortales, frente al coro, este y otras serie de argumentos expone lo tendencioso, además de esta segregación en la escena, se agrega que en la contemporaneidad el teatro estratifica el público en platea, palco, tertulias y galerías etc.

Los aportes realizados por este autor, ponen en cuestión los sistemas de la tragedia griega, y su forma de coerción en los momentos canónicos anagnórisis y catarsis, la primera como reconocimiento del error por parte del personaje de donde emanan necesariamente nociones moralizantes que desencadenan emociones, y la catarsis entendida como estado de purificación del error. Como bien decía Aristóteles “soy amigo de platón, pero más aun de la verdad” empero siendo amigo de Aristóteles, discrepo de su postura en cuanto a que la poesía, la tragedia y el teatro, no poseían ninguna relación con la política. Por ello Exilio del poeta.

Pues todas las actividades del hombre, incluyendo, por supuesto, todas las artes, especialmente el teatro, son políticas. ¡Y el teatro es la forma artística más perfecta de coerción! Que lo diga Aristóteles... (Boal, *el teatro del oprimido teoría y práctica Traducción de Graciela Schmilchuk*, 1980, págs. 107-151)

El territorio de la escena es político, espacio fértil que permite conjugar la creación y la investigación acción, amparados desde las epistemológicas del sur, y la idea de mundos relacionales planteada por (Escobar, 2016, pág. 14) trata de volver prácticas las teorías críticas sociales para el trabajo cotidiano del constructivismo social.

La práctica social como implicancia ética, política y estética.

Para cuyos fines hacemos referencia a las lecturas de Jacques Rancière en relación del teatro y la educación sensible. Para promover los aportes al constructivismo social desde una dimensión emancipadora, es importante y necesario conectar con ese horizonte emancipador en lo social, que ha sido al mismo tiempo una emancipación estética, para lo cual resulta importante el pensamiento de Rancière, resaltamos el concepto de emancipación, relevante en su trabajo pues lo desarrolla de manera complementaria en dos libros, propuso la siguiente relación emancipación intelectual y el espectador emancipado, en el primer libro desarrolla las cinco lecciones sobre la emancipación intelectual titulado *el maestro ignorante*, el segundo libro titulado *el espectador emancipado* cuyo nombre tuvo como objeto, introducir una reflexión a la academia de artistas consagrada al espectador, a partir de las ideas desarrolladas en *el maestro ignorante* en el expone la teoría singular de Joseph Jacotot al afirmar que un “ignorante” podía enseñar a otro ignorante aquello que el mismo no sabía, oponiendo con esto la instrucción de un pueblo frente a la emancipación intelectual en la décadas de los 1980 por tanto genera una reflexión en los debates de la finalidad de la escuela pública.

Esta emancipación intelectual y el espectador emancipado pueden tener una separación radical con respecto a los presupuestos teóricos y políticos que sustentan lo esencial del debate

del teatro, como es la actuación y el problema del espectador. En cuyo epicentro se visibiliza y discute las relaciones entre arte y política, más aun situar estas discusiones entre pedagogía y arte, donde la acción mediada por los cuerpos logre ser pensada desde una perspectiva de la narración oral escénica puesta en acción, pues la paradoja fundamental del teatro frente al espectador es que no hay teatro sin espectador así sea único u oculto, por lo cual dicen los acusadores que ser espectador es un mal por dos causas.

La primera: el mirar es diferente a conocer, por lo tanto el espectador permanece frente a una apariencia y no es consciente del trabajo de producción anterior a su puesta, ignorándolo. Y en segundo lugar el mirar es contrario a actuar, por lo cual en la conjunción de estos dos aspectos el espectador esta desprovisto al mismo tiempo del conocer y del poder de actuar.

Estas cuestiones advierten dos vertientes en el desarrollo del teatro, en primer lugar que el teatro es algo dado hacia la ilusión y la pasividad que es preciso suprimir, y la otra es sobre la acción del conocer y la acción conducida por el saber, el cual ya lo decía platón lo que la escena teatral ofrece es la escena de un pathos, la manifestación de un sufrimiento, un deseo, la enfermedad decir el pathos es el resultante de la ignorancia.

Esta es la forma en que nuestras sociedades mediadas por la cultura han implantado un teatro a su propia imagen, pues quien dice teatro dice espectador. Por consiguiente es importante la creación de un nuevo teatro, un teatro sin espectadores vuelto a su virtud original, ya que drama quiere decir acción que es efectuada por unos cuerpos en movimiento, frente a un conjunto de cuerpos que deben ser movilizados aun cuando pueden haber renunciado a su poder convirtiéndose en voyeurs pasivos, pero este poder es reactivado en los primeros cuerpos por el

potencial de la inteligencia que efectúa la acción escénica y se ve reflejado en la energía simbólica que él produce.

Como resultado de este planteamiento surgen las dos grandes diferencias de la teoría teatral, a veces conciliadas otras contrapuestas en relación al espectador, pues es quien observa un espectáculo inusual extra cotidiano del cual deberá hallar sentido convirtiéndose en un investigador, forzando a intercambiar la mirada del espectador pasivo por la de investigador que observa los fenómenos y escudriña sus causas o dilemas, además de proveer un sentido propio de evaluación de su motivación o razones y la elección de las mismas.

Por otra parte esta diferencia que radica en la distancia entre actor y espectador debe ser abolida para que el espectador cambie su mirada racional y posea la totalidad de sus energías vitales. Estas son actitudes fundamentales del teatro épico de Brecht y el teatro de la crueldad de Antonin Artaud para el uno mantener la distancia y para el otro perder toda distancia la cual atraviesa lo visceral y discurre hacia la metafísica del teatro.

Uno de los motivos de la atmósfera asfixiante en que vivimos sin escapatoria posible y sin remedio –y que todos compartimos aun los más revolucionarios – es ese respeto por lo que ha sido escrito formulado o pintado y que hoy es forma como si toda expresión no se agotará al fin y no alcanzara un punto donde es necesario que las cosas estallen en pedazos para poder empezar de nuevo. (Artaud, 1979) pág. 77

En Ranciére el teatro es el único lugar de confrontación del público como colectivo ya que es una forma comunitaria ejemplar, opuesta a la distancia de la representación es comunidad presente. Para lo cual afirma dentro del modelo brechtiano la mediación teatral vuelve

conscientes de la situación social que le da lugar y aumenta los deseos de transformarla. Mientras en la lógica de Artaud los hace salir de su posición de espectadores en lugar de estar en frente, están rodeados por el performance llevados al círculo de la acción que les devuelve su energía colectiva, su energía vital. En uno u otro caso se da como una medida hacia la propia supresión o destrucción del teatro. (Rancière, el espectador emancipado, 2008)

Para un mayor entendimiento hace falta situarnos dentro de su experiencia política e intelectual, perteneció a una generación que se debatió entre dos exigencias opuestas; la cual en primera instancia consistía que quienes poseían el conocimiento del sistema social debían impartirlo a quienes no, con el fin de que se armaran para la lucha. Y la otra pretensión consistía que los aparentemente instruidos ignoraban lo que era la explotación y la rebelión, por lo tanto debían instruirse con los trabajadores a quienes trataban de ignorantes. En sus búsquedas primero quiso encontrarse con el Marxismo para armar un nuevo movimiento revolucionario, empezó sus textos escribiendo sobre un mundo obrero y como discípulo de Althusser junto a otros pensadores participó en la escritura del trabajo colectivo para leer el capital de Marx en mayo de 1965.

Se separa de su antiguo maestro al encontrar que la diferenciación entre ideología y ciencia fundamentaba el monopolio intelectual del saber, seguidamente direcciona su trabajo hacia la ideología la lucha de clases y la igualdad, donde no solo se va tras ella sino que, incluso se parte de ella, inicia de ella, en la igualdad de inteligencias, redactada en las lecciones para la emancipación intelectual publicada en 1987, en donde su investigación le permite hallar las memorias del método empleado por Joseph Jacotot a principios del siglo XIX.

Este autor describe la experiencia de este personaje quien a finales de la década del siglo XIX dentro de su experiencia tubo roles como artillero, posteriormente secretario del ministro de guerra, enseñó matemáticas, derecho y como profesor de francés; tenía el ánimo de instruir a sus estudiantes el holandés sin él saberlo, en consecuencia se dio cuenta que hacía falta encontrar un lazo que uniera el saber y lo ignorado, seguidamente tomo el libro de *Telémaco* con lo cual quería establecer una cosa en común entre el francés y el holandés, y así fue que hizo enviar el libro a sus estudiantes a través de un intérprete, y les pidió que aprendieran el texto ayudándose de la traducción a medida que avanzaban les hizo repetir una y otra vez lo que había en el libro, y además que lo pudiesen narrar, con lo cual los resultados obtenidos respecto de su experiencia sobre pasaron la expectativa.

Esta experiencia azarosa cambio su punto de vista hasta ese momento, si bien la gran tarea del maestro era transmitir el conocimiento para que los discípulos tuviesen su misma ciencia, los estudiantes solos, aprendieron a formar las frases evidenciando su tesis de igualdad de inteligencias <eran todos los hombres virtualmente capaces de comprender lo que otros habían hecho y comprendido>²⁷. Sin embargo también reflexiona sobre el hecho azaroso en el cual se puede llegar a caer y no llegar a distinguir lo esencial de lo accesorio, al igual que el principio de la consecuencia.

Entre tanto, la concepción tradicional del maestro se sustenta en la idea de que nadie conoce más de lo que ha comprendido y no ha comprendido si nadie le ha explicado que da soporte a la

²⁷ Felix y Victor Ratier, “enseignement universel. Émancipation intellectuelle”, journal de philosophie panécastique, 1838, pág 155 (texto referido por Rancière)

lógica científicista. Esto sucede en tanto, el maestro explicador y la lógica de la explicación se recarga en él mismo, pues es él, quien pone la distancia y la suprime recreándose como único juez al desprender la pregunta con lo cual se repliega sobre su argumento.

Es en este campo donde entran en juego los aportes y proposiciones de la emancipación intelectual para la construcción del problema, abordado como actor/espectador maestro/alumno semejante a la forma misma de la cuestión pedagógica, en el cual el maestro es aquel que acorta la distancia entre la ignorancia y su saber en los estudiantes con lo cual tiene que recrearla incesantemente para reducir esa brecha, y así remplazar la ignorancia por el saber.

En la lógica pedagógica el ignorante es aquel que no sabe, pero que además de no saber que ignora, tampoco sabe cómo llegar a saberlo, es por esto que el potencial de la ignorancia se puede distinguir en la medida que el ignorante progresa comparando lo que descubre con aquello que ya sabe. En síntesis es el saber de la ignorancia lo que genera su potencial pues es la distancia exacta que separa el saber de la ignorancia.

Dentro de la metáfora en la cual hay un abismo entre el maestro y el ignorante reside la separación de sus inteligencias, esto manifiesta el hecho de saber el potencial de la ignorancia, respecto a aquel que no lo sabe, observemos que la enseñanza progresiva y ordenada le enseña a los estudiantes su propia incapacidad y así demuestra y verifica incesantemente la desigualdad de las inteligencias, lo que denomino Jacotot como embrutecimiento. (Rancière, el maestro ignorante, 2014)

A este embrutecimiento se le atribuye la oposición a la emancipación intelectual dado que al hombre se le ha definido como un animal racional pero más apropiado parece el adjetivo simbólico, como diría a Cassirer, puesto que la humanidad se ha aventurado en la selva de los signos que la rodean aprendiendo desde la lengua materna hasta llegar a posicionarse entre otros humanos.

Hacer una apología a la igualdad de inteligencias es reconocer que ese ignorante que empieza a leer y el docto que formula hipótesis es la misma inteligencia, la que se manifiesta en diferentes funciones y busca traducir signos a otros, que compara una cosa con otra recurriendo a figuras para poder explicar sus aventuras intelectuales y poder comprender lo que otra inteligencia se empeña en comunicar.

Esa brecha entre la ignorancia y el saber no es un mal a abolir, sino que está implícita en todo proceso comunicativo, el camino comprende desde lo que se sabe hacia lo que todavía se ignora, en suma este proceso comunicativo entre ignorancia y saber ligado a la idea de lo contemporáneo nos lleva a pensar que incluso los artistas reformadores teatrales, llegan a presionar tanto al público para movilizarlos de una actitud pasiva hacia la participación activa en la construcción de un mundo común, que resulta similar a la premisa que los educadores embrutecedores comparten, juntos incluso sin saber qué es lo que quiere que el espectador (estudiante) haga, solo saben que deben hacer algo para cruzar la frontera entre la pasividad y la actividad.

Esta diferencia entre activo y pasivo es lo que justamente puede en términos del problema preguntar ¿Esta misma voluntad de suprimir es la que crea la misma distancia, y qué es lo que

permite declarar al espectador activo o inactivo sino la radical oposición entre lo activo y lo pasivo planteada previamente?

Hablar de emancipación es volver a poner en cuestión el *mirar* y *el actuar* comprendiendo las maneras de decir, del ver y el hacer, y las contenciones estructurales, ahora bien el mirar es también una acción que confirma o transforma la distribución de posiciones o roles, el espectador al igual que el alumno y el docto, observa, compara, traduce e interpreta cosas que ha visto en otros tipos de escenario compone con los elementos de su experiencia al igual que el actor, director o dramaturgo.

El artista en sus búsquedas concreta el hecho performativo susceptible de ser interpretado leído no con el ánimo de instruir al espectador o para transmitir un mensaje pero se presupone siempre que aquello que ha puesto en el constructo de su dramaturgia se remite a la identidad de la causa y el efecto, cuya supuesta igualdad entre causa y efecto reposa a su vez en un principio no igualitario.

Al igual que la distancia entre el artista y el espectador se relacionan la del ignorante y el maestro, encontramos una tercera cosa entre ellos la cual es indefinible para uno u otro, y a lo cual ambos pueden referirse para verificar lo común, esa tercera cosa de la cual ninguno es propietario, ni posee el sentido es en efecto lo que descarta la transmisión de toda identidad de causa y efecto.

La emancipación como reapropiación de una relación consigo mismo perdida en un proceso de separación, esta idea es la que liga el pensamiento de Guy Debord ²⁸ y las tesis sobre Feuerbach realizadas por Marx, según la cual la mediación de este tercer término no puede ser sino la ilusión de la autonomía planteada como alienación, la ilusión entre escenario y sala, es un estado a sobrepasar por lo que el trabajo de la acción escénica es suprimir de diversas maneras poniendo al performista en la sala y al público en el escenario desplazándolo a otro lugar, pero una cosa es redistribuir los lugares y otra es la que se le atribuye al teatro como lugar de comunión donde se reúne la comunidad, suprimiendo la separación del espectáculo.

Es por esto que el poder del espectador no está en vivenciar a la misma hora un show televisivo como cuerpo colectivo, sino que radica en su capacidad de traducir a su manera aquello que percibe, ligarlo a su aventura intelectual, aunque esta no se parezca a ninguna otra. En este poder de asociar y disociar habita el potencial del espectador emancipado, en otras palabras es la capacidad de los anónimos desde una epistemología del sur.

Ser espectador no es una condición pasiva que debemos cambiar pues es nuestra situación común, ya que enseñamos y aprehendemos, actuamos y conocemos, ligamos nuestra experiencia con aquello que hemos visto, oído, olido, dicho y soñado. Sin privilegiar algún punto pues todos los puntos son puntos de partida, enlaces que nos permiten aprehender algo nuevo si negamos esta distancia radical, la distribución de los roles y las fronteras entre territorios, pues siempre

²⁸ Guy Debord, en su libro *La sociedad del espectáculo* relaciona la creación artística como acto emancipatorio, formula el problema del espectador de la siguiente manera. “cuanto más contempla menos es” (Ranciére, el espectador emancipado, 2008, pág. 14)

hay una relación recíproca entre el espectador y el actor/narrador, pues todo espectador es actor de su historia y todo hombre de acción es espectador de la historia.

Las razones de Rancière nos bastan para entender que la cuestión no se juega entre actividad y pasividad, ignorancia y saber, ni entre individualidad y colectividad, más si nos interpela para reformular las relaciones establecidas entre ver, hacer y hablar. (Rancière, *el espectador emancipado*, 2008, pág. 25) Es por esto que la palabra emancipación es el borramiento de las fronteras entre aquellos que miran y aquellos que actúan. Esta ruptura operada en lo contemporáneo implica una similitud e igualdad entre intelectuales y obreros como no la hay entre espectadores y actores (espectador), como lo diría Augusto Boal (Boal, 2004) pág. 27. “el hombre es el único que tiene la capacidad de desdoblarse, mirarse en el acto de mirar”.

Al mirarse en estas historias cruzadas y distribuciones de roles, entran en juego todas las distribuciones e intercambios de lugares de las competencias artísticas específicas, que tienden a sobrepasar las fronteras de su dominio y desplazar sus lugares y poderes, hoy hay teatro gestual, performance, danza hablada, instalaciones, proyecciones, fotografías, puestas en escena multimediales y sus combinaciones, para lo cual Rancière distingue esta mezcla de géneros en la acción escénica u obras de arte que se actualizan, leídas de la siguiente manera.

a. La apoteosis del arte convertido en vida o egos sobre dimensionados que conlleva el hiperactivismo consumista o las dos cosas al tiempo.

b. Hibridación de los medios del arte, propia de las mezclas posmodernas en el intercambio incesante de roles e identidades, de lo virtual y lo real, según él autor estas dos no distinguen

cambios paradigmáticos pues a menudo conduce a otra forma de embrutecimiento que utiliza la confusión de los roles y el borramiento de las fronteras, acrecentando el efecto del performance sin pensar en sus principios.

c. La que pone en cuestión ya la lógica misma de causa y efecto en la que se soporta la explicación tal fue para Jacotot (Ranciére, el espectador emancipado, 2008) el “embrutecimiento”²⁹ o la misma diferencia de inteligencias que se dispone a dar vitalidad y a reevocar la potencia comunitaria para ubicarlas frente a frente en igualdad, con la narración de una historia se pone en juego las miradas cruzadas, en las que se traducen unas a otras en un escenario de igualdad.

Con la que se traducen unas a otras performances, pues siempre se trata de ligar lo que se sabe con lo que se ignora, de ser al mismo tiempo performista que despliega sus competencias y espectadores, es por esto que los artistas al igual que los investigadores, deben construir la escena donde se manifiesta y los efectos de sus competencias son expuestos los que se vuelven inciertos en medio de un idioma nuevo ampliando nuevas categorías, esto es lo que se traduce como una aventura intelectual.

Ahora bien Ranciére relaciona a una comunidad emancipada como una comunidad de narradores y traductores, que requiere de una traducción propia de la historia, como interpretes activos para hacerla propia. Siendo conscientes

²⁹Abrutissement, Concepto desarrollado en el maestro ignorante capítulo el orden explicador pág. 13

“de que las palabras eso son, solo palabras susceptibles de pasar por algo más que palabras y conjugarlas para las formar el ingreso a una vida nueva pues no somos los primeros que manifestamos el interés revolucionario de la palabra y saber que las palabras son solo eso y los espectadores son solo espectadores nos ayuda a relacionar mejor las palabras, imágenes e historias de hecho los performance pueden cambiar algo el mundo en el que vivimos”.

(Ranciére, el espectador emancipado, 2008, pág. 28)

Otro punto es el pensamiento crítico que epistemológicamente se instaura en un tiempo de crisis como la guerra en la que aflora esta conciencia humanista, pero que en sus dispositivos críticos apuntalaba a un doble efecto, por un lado la toma de conciencia de una realidad oculta y por otro la de culpabilidad, debido a la realidad negada.

Esta doble direccionalidad ha llevado a una suerte de desventura a desvirtuarse por su efecto de apuntalamiento doble. Tomemos como ejemplo la instalación titulada “En venta” de Josephine Meckseper donde presenta un libro sobre la historia de unos guerrilleros urbanos ingleses que habían querido llevar la guerra a las urbes en medio de artículos de moda masculina, en otra un maniquí de lencería femenina junto a un afiche de propaganda comunista o el eslogan del mayo del 68 “no trabaje jamás” sobre frascos de perfume. (Ranciére, el espectador emancipado, 2008) pág.33

Estas cosas que aparentemente se contradicen pero que pertenecen a una misma realidad, se bifurca dependiendo la mirada en diferentes instancias como son terrorismo y consumo, protesta y espectáculo. Nos remiten a un único proceso que Hoy por hoy intermedia todo, la ley mercantil de la equivalencia. Dado que las vitrinas que muestran propaganda revolucionaria y moda joven,

buscan ese doble apuntalamiento con una lógica de la intervención militante, y nos dice esta es la lógica de la realidad que no saben ver, pero además también está la realidad que no quiere ver.

Es por esto que el artista crítico busco siempre generar ese corto circuito, que evidenciara estas relaciones secretas o escondidas poniendo en evidencia una dialéctica inherente en la denuncia y develar que la ignorancia de la realidad y la negación de la misma pueden entremezclarse y cambiar el deseo de aquello que torna culpable en aquello que se desea ignorar. Según esto Varía el pensamiento crítico a raíz de este choque de culpabilidad hacia la ignorancia.

Peter Sloterdijk en su texto *espumas (referenciado por Rancière) o Esferas III esferología plural* habla sobre la modernidad como proceso de anti gravitación refiriéndose a las invenciones técnicas y tecnológicas que nos han permitido conquistar el espacio en sus múltiples dimensiones, perdiendo el lugar solido del mundo industrial, lo cual llevo a la pérdida de su gravedad entendiendo con ella la realidad, este autor sostiene que la creencia en la solides de lo real al igual que el sentimiento de culpabilidad estaban relacionados en modalidad de ilusión necesaria.

Esta perspectiva nos antepone a la liberación de las formas de contenido de la tradición crítica, pero también nos indica que somos víctimas de la estructura global de ilusión víctimas de nuestra ignorancia y de nuestra resistencia frente a un proceso global de perdida de los ideales antiguos, como la argumentación del manifiesto comunista “todo lo solido se disipa en el aire” esta tesis no deja de estar encerrada dentro de las lógicas del pensamiento crítico, más aún permanece fiel al proceso histórico ineludible y de su efecto necesario: puesto que el mecanismo que transforma la realidad en ilusión y la ilusión en realidad continúa denunciando una

incapacidad de conocer y un deseo de ignorar, antes bien ligadas a un proceso de emancipación, ahora están desconectadas de ese horizonte.

El capitalismo contemporáneo dentro de sus transformaciones, adopto diferentes formas, en las cuales ofrece autonomía y creatividad autentica con su “flexibilidad” integrando las viejas criticas artísticas al capitalismo hechas en mayo del 68 y sus reivindicaciones de autenticidad, creatividad y autonomía. En consecuencia también se emprendió una arremetida en contra de la “participación” de la juventud instruida en los procesos de un capitalismo moderno y humanizado, los cuales ya estaban instaurados en el corazón de las reformas de los años setentas.

La emancipación social también ha sido una emancipación estética que ha llevado a las rupturas con las maneras de ver, sentir y decir que habitan el espacio cotidiano y con el choque abrupto de la guerra por el capital y en cuya técnica fundamental reposa su principal estrategia militar hit-and-run (golpe y fuga) presagiaban lo que iba hacer un nuevo tipo de guerra en la modernidad liquida³⁰ las cosas no son lo que parecen ser, esta es la afirmación de Zygmunt Bauman que no será refutada jamás, pues la melancolía nutre su impotencia y le arroja una mirada desencantada sobre el mundo en el que la interpretación crítica del sistema sea vuelto parte del mismo.

De tal manera que los procedimientos de crítica social tiene una finalidad y es curar a los incapaces de ver, a los que no comprenden el sentido de lo que ven para transformar ese saber adquirido en energía militante. La crítica social funciona como combustible a esa máquina del sistema con la necesidad de curar, al igual que los médicos tienen la necesidad de los enfermos,

³⁰Zygmunt Bauman, liquid modernity, Cambridge, polity press,2000,pág 11 -12(traducción Rancière)

que a su vez buscan su cura, en un sin fin de reproducciones periódicas, y para curar las incapacidades necesitan reproducirlas indefinidamente.

Es por esto que Rancière ha sugerido un cambio de trayectoria para no mantener la interminable maquinaria, y en el corazón de este intento reside el desanudar el lazo entre la lógica emancipadora de la capacidad y la lógica crítica de la captación colectiva, saliendo de los condicionantes supuestos y presupuestos respecto al orden de nuestras sociedades.

Ahora bien en Colombia la narración ligada al juglar quien recorría largos trayectos en la zona norte del país contando historias y llevando noticias, generaba ese ambiente de fiesta en donde converge los aspectos culturales en un entramado que se rige por otras lógicas y es la fiesta donde se logra establecer de manera social una escena de *disenso* que significa una organización de lo sensible en la que no hay realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia, por esto toda situación es susceptible de ser hendida en su interior reconfigurada bajo otro régimen de percepción o significación (Rancière, *el espectador emancipado*, 2008, págs. 51-52)

desarrolla en este libro el capítulo *las desventuras del pensamiento crítico* de manera que aplicado esto a las narración oral escénica puesta en juego permite re configurar el paisaje de lo perceptible y lo pensable, poniendo en juego al mismo tiempo un proceso de subjetivación política en el diseño de una topografía de lo posible, y que a través de él se inscribe en la inteligencia colectiva no como un proceso global de sujetamiento, sino la colectivización de las capacidades invertidas en el performance sumergida en el disenso.

Es aquí donde entra en suma la paradoja del arte político que en sus intentos por manifestar prácticas de restauración de los lazos sociales, se ha caracterizado por mantener la voluntad de politizar el arte, el cual se ha diversificado en estrategias y prácticas, que en conocimiento de un pleno siglo de crítica a la tradición mimética se mantiene hasta en las formas que pretenden artística y políticamente ser más subversivas, volviendo nuevamente a evidenciar la causa y efecto. Por esto el arte político se ve marcado en una extraña esquizofrenia pues bien resulta pertinente preguntarse ¿a qué modelos responden nuestros juicios en materia de política del arte?

Observemos la Europa en el siglo XVIII y su modelo mimético imperante se ve impugnado por dos vertientes; el primero observaba una continuidad en las formas sensibles como espejo aumentado, el teatro proponía lógicas de situaciones a reconocer para orientarse en el mundo y modelos de pensamiento y de acciones a evitar o imitar, por ejemplo Tartufo de Moliere (enseñaba a reconocer y odiar a los hipócritas).

De acuerdo con esta lógica lo que vemos en el escenario o en una exposición fotográfica pero también en instalaciones son los signos sensibles dispuestos por la voluntad del autor, reconocer estos signos nos permite hacer una cierta lectura de nuestro mundo, que engendra una cierta proximidad o distancia.

Estos caminos al ser abordados nos empujan a intervenir con acción en la situación significada, estimando esto como modelo pedagógico de eficacia del arte. Este modelo fue ya cuestionado en 1760 por Rousseau en la carta a D'Alembert sobre espectáculos donde habla de la pretendida lección de moral del *misántropo*, más que una crítica indicaba la ruptura con el modelo representativo del acto teatral, su sentido y su efecto poniendo el problema en sí, en el presupuesto del continuum sensible, no es de sorprender pensar el teatro inmerso en una

paradoja, pues como podría evidenciar a los hipócritas, si la ley que lo rige es la ley que gobierna a los hipócritas. (Rancière, *el espectador emancipado*, 2008, pág. 56)

Veinte años después de esta carta, Schiller un dramaturgo alemán afirmaba “los lazos de la naturaleza se han roto” generando con la historia de los bandidos Franz y Karl, llevando a sublevar la sinceridad antepuesta a la hipocresía del mundo, figura de la ruptura ética de la eficacia teatral poniendo de manifiesto que el problema no subyace bajo los preceptos de moral, si no en la disposición de los cuerpos en el dispositivo mismo, en recortes de espacios y tiempos singulares, que definen maneras de estar juntos, frente, en medio, dentro, próximos o distantes, poniendo en un corto circuito al arte, que no separa la escena del performance artístico y la vida colectiva, discerniendo entre el público del teatro, y el público en acto de fiesta.

Retomaba así Rousseau la polémica inaugural de Platón al encontrar una mimesis correcta en la coreografía de la ciudad en acto de fiesta cantando y danzando, con un principio de unidad, la cual da un sentido al pensamiento colectivo, ya no por lecciones llevadas adelante en una representación, si no encarnados directamente por comportamientos y modos de ser de la comunidad, construyendo así un modelo archiético que la constituye.

La separación que se da entre el arte y vida, es opuesta a la pedagogía de la mediación representativa, se presenta como pedagogía de la inmediatez ética en cuya polaridad de opuestos define la esfera en la que se instaura la política del arte, sin embargo tiende a afectar una forma de la eficacia del arte y es la de eficacia estética. Propia del régimen estético esta paradoja la presenta Schiller desarrollada en sus *cartas para la educación estética del hombre* como suspensión del “instinto de juego”, con ello neutraliza la oposición misma entre actividad y

pasividad. Con esta paradoja define y configura la “política” del régimen estético del arte, en oposición a la inmediatez ética y el régimen de la mediación representativa.

Al mismo tiempo indica la suspensión de todas las relaciones directas entre la producción y el efecto sobre un público determinado. Y apunta hacia una doble relación de separación y de no separación del arte y la vida, esta ruptura estética presentada de singular forma puede ser entendida como eficacia en el disenso. Entendido como el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad es en ello que el arte en el régimen de separación estética se encuentra rozando la política, pues el disenso está en el corazón de la política.

De cualquier modo los marcos comunes de sensorialidad son definidos mediante una acción política precisando como tal objetos comunes a la vida pública o privada, asignando desde el principio tal o cual espacio de tiempo generando una distribución de lo común y lo privado, de lo visible y lo invisible, y Rancière lo denomina como policía; pues es la encargada de definir límites antes de llegar a concertarlo por actos políticos pues la política comienza cuando los individuos se hacen copartícipes de un mundo común para hacer ver lo que no se veía y discutir sobre un mundo común desde la libertad de la mirada.

En el 2005 en uno de los suburbios de París el grupo denominado “*Campement Urbain*” como respuesta a la pérdida del lazo social optaron por movilizar a parte de población con un proyecto que se tituló “yo y nosotros” que demuestra la paradoja aparente de un espacio inútil donde solo cabe una persona para estar solo, pero de conformidad bajo la protección de todos como lucha colectiva. A partir de este acto es posible enunciar de la siguiente forma las paradojas presentadas por el autor

- *Arte y política*: donde se sustentan las operaciones de reconfiguración de la experiencia sensible a través del disenso.
- *Estética de la política*: entendida como actos de subjetivización que redefinen lo visible.
- *Política de la estética*: formas nuevas de la circulación de la palabra de exposición de lo visible y la exposición de los afectos y efectos.
- *Política del arte*: más asociado a las políticas que preceden a los artistas independientemente de los anhelos de los mismos por servir a tal o cual causa.

Es por consiguiente que la política de la estética ósea el efecto que puede causar en el ámbito político dadas sus formas de estructuración de la experiencia sensible y de los regímenes del arte, se da a partir de la democratización estética, y no depende de las intenciones ni del efecto en el proceso de subjetivación política.

En suma finalmente la narración oral escénica y sus implicancias puestas en juego están inmersa dentro de este marco, como estrategia que propone una aventura intelectual que permita ampliar la referencia de aquello que es visible, decible y enunciable, y ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácil y como objetivo puede contribuir al mapa de lo perceptible y lo pensable dentro del acto escénico performativo y contextualizado.

La palabra **disenso** como posibilidad de reconfigurar la experiencia común de lo sensible desde la cual se reconfiguran las maneras de ver, sentir y decir.

El espacio escénico pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, al definirlo como organización sensible en la que no hay un régimen único de presentación o interpretación.

Encontramos palabras claves como montaje/reciproco: evidencia del proceso el cual dimana de la sensibilidad del narrador-actor, y pone en evidencia la individualidad conjugada en el contexto social, a través de la puesta en escena viva que involucra al espectador y el narrador, para distinguir significados diferentes del objeto narrado, en relación a la espacialidad métrica, la corporalidad expresada en la técnica, la voz y las posturas.

Análogamente este concepto de montaje se deriva de la dirección dramática es decir asociaciones ambivalentes fundadas en la experiencia y la acción, que determina el trabajo investigativo, los tiempos y lenguajes empleados en la acción escénica.

¿Qué pasa en el acontecimiento simultáneo como experiencia?

Es por esto que la investigación acción integró el marco teórico profesional, con respecto a la realidad circundante en la que participa, abrió el abanico a múltiples posibilidades, que en el proceso de montaje narrativo, reflexiona sobre la voz como lo oralmente transmisible a diferencia de la novela o el cuento que necesitan como soporte el libro, la oralidad la voz humana surge en la imagen del narrador, quien toma lo que narra como experiencia, la suya propia o la transmitida y la toma a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia en un **acontecimiento simultáneo** . (Rosa, 2015)

Ahora relacionar estos conceptos invoca la acción de la puesta en escena, como campo de estudio donde se ínter relacionan múltiples factores tanto sociales, psicológicos, políticos y culturales, genera un punto de convergencia, que, si bien es el eje, también logre ser el objeto, abordado en otro momento más reflexivo, bajo una lupa conceptual, perceptiva, sentipensada.

Hipótesis de los Juego comunicativos: Narración juego y comunidad

Plantear ciertas sospechas, que se aproximen a los procesos socio culturales que se dan en el acto comunicativo de la acción escénica; conlleva al teatro a manera de sustrato, que nutre la función simbólica de recrear nuevos códigos de representación y significación, en la apropiación de materiales culturales, invoca a la palabra, al gesto, al dialogo, que entre música y cuerpo, sonoridad y palabras, otorgue soporte a la experiencia compartida en la acción compleja (Morin, la complejidad y la acción, 1998)

En la pesquisa de significados que vinculen la narración como acto de significado en la construcción de sentimientos que definen a la colectividad³¹ la tesis es tal complemento de la acción y que desde la individualidad se marca, como apuesta política de esta conciencia del riesgo en el juego de la incertidumbre del futuro.

Como decía Patocka: « El devenir es ahora cuestionado y lo será para siempre ». El futuro se llama incertidumbre. (Morin, Enfrentar las incertidumbres, 1999, págs. 43-50)

¿Cuál es el conocimiento que la narración en juego descubre en el trabajo con comunidad, y que la investigación promueve que emerja?

Es el saber performativo que se instaura en el conocimiento situado, el cual se direcciona hacia la escena, a través de los saberes que son realizados en la acción de actuar, por lo cual se hace indispensable que los presupuestos de la investigación acción entren en contacto con el

³¹Quinteros Marieta (2015): , foro de intercambio clase 4b “sentimientos morales y políticos en la formación de la cultura política” curso identidades, narraciones de lo colectivo y afectos políticos; diálogos entre la psicología cultural y la filosofía política contemporánea centro redes <http://cursos.centroredes.org.ar/> Argentina

hecho de sistematizar, estrategia para dar a entender la experiencia como aventura intelectual de la cual se derivan los conocimientos emergentes de la apuesta social.

De estos conocimientos que emergen podemos distinguir que fluctúan en constante dialogo, en algunos casos sus implicancias recorren el antagonismo como es el caso del conocimiento interior y exterior, en otros se torna complementario de acuerdo a la cosmovisión andina y a su complejidad, es así como se teje un entramado entre estas dimensiones, para lo cual ilustra la metáfora de Hampate Bâ “El hombre es el universo en miniatura. El hombre y el mundo son interdependientes. El hombre es garante del equilibrio de la creación”.

En este orden entre lo interior y exterior, es la narración misma la que se establece como estructura. Este estudio promueve implicancias desde la perspectiva estética dado la sensorialidad, y política como forma de conocimiento, que se resiste a la enmarcación, que dependiendo la mirada de la sociedad se evidencia en rigidez o flexibilidad del afecto, que subyace de manera imperceptible, como el paso de un aroma, que aviva una emoción, que a su vez acompaña la acción, replicas que cual rayo que alumbrada un vistazo, y cuya reflexión es el trueno que retumba, de allí de los escombros resonantes es de donde emerge el texto, la teoría. Diálogos de la oralidad, imagen palabra en cuya hilaridad se teje el telar que da sostén a la historia, nuestra historia puesta en riesgo. Escrita en nuestra piel en nuestros ojos y oídos, en nuestro gusto que como palimpsesto se reescribe continuamente.

El juego como metáfora es ese espacio donde se ponen manifiesto cada palabra, cada intencionalidad, cada emoción, alturas, formas, arquitectura corpóreo/espacial e incide en la construcción social de la realidad, que se logra gracias a la repetición de la acción escénica para

ver de nuevo lo que no se vio y formar las palabras para decir a los otros lo que se vivió a través de la imaginación sensible e inteligible.

Los planteamientos de pensadores latino Americanos como Humberto Maturana quien siendo un doctor en biología sustenta la tesis del *amor y juego como fundamentos olvidados de lo humano*, en la cual propone la biología amorosa, como fundamento que constituye el bienestar que en ultimas, al ser constitutivamente amorosos como resultado de nuestra herencia biológica y social de lo humano, es lo que permite en una situación límite de catástrofe o trauma, retornar a nuestro camino hacia una situación de bienestar denominado por la psicología como resiliencia.

Relaciones y confluencias de la participación en la escena social

¿Cuáles son las implicancias que la narración promueve entre arte y vida que ayuda a la solución o reducción de los conflictos?

La imagen de la escena a manera de cauce en el rio, allí sumergirnos y saber que de la misma agua no volveremos a beber. Señales y cicatrices han dejado estas historias a su paso y sus sendas en la piel han marcado, metáfora en la cual queda claro que la experiencia no es lo que pasa ¡es lo que nos pasa!

Para empezar a responder esta pregunta es necesario poner como punto de partida la estética emergente, en conceptos e ideas recurrentes que plasma el narrador actor en el soporte de la escena, para esto entendiendo la reciprocidad como fuerza simbólica que se da no solo en los miembros de la comunidad y el actor, si no entre ellos y la naturaleza en todas sus expresiones y con la fuerza del cosmos como diría Carlos Milla

El impulso o fuerza simbólica es la que promueve el proceso creativo en el individuo narrador, como variable que se constituye en relación con el contexto social y cultural, a manera de implicancia política, como un conocimiento que se comparte del trabajo pre expresivo, del cual deviene el acto performativo de aprender haciendo

Por el contrario educar y educarse es tarea de aquellos que saben que poco saben – por esto saben que saben algo, y pueden así llegar a saber más-, en diálogo con aquellos que, casi siempre, piensan que nada saben para que estos transformando su pensar puedan igualmente saber más.”³²

La educación dice Freire, es comunicación, es diálogo, en la medida en que no es la transferencia de saber, sino un encuentro de sujetos interlocutores que buscan significaciones. (Ceraso, 2017) Y como resultado la experiencia dramática del cual deriva la potencialidad del acontecimiento.

¿Las narraciones de qué manera se relacionan con educación sensible?

Dentro de los viajes realizados por Colombia, tuve la oportunidad de laborar en diferentes comunidades (indígenas, Afro descendientes, raizales, campesinos y desplazados, madres gestantes y niños), en la elaboración e implementación de proyectos pedagógicos, Artísticos y etnoeducativos, donde la cosmovisión y relaciones entre los mundos/tierra y los procesos cognitivos, dan cuenta de la responsabilidad ética, política y estética, que es abordada desde la sensorialidad sentipensante de la narración.

³² Freire, Paulo..

La representación simbólica en las diferentes narrativas constituye y configura personajes como memoria compartida, hablar del ancestro es hablar del arquetipo del viejo sabio³³ que nos permite concebir una cultura distinta, ligada a la experiencia en el tiempo para generar un efecto futuro.

Según Anny Brown y Joseph Campion³⁴ afirman que cuando se <aprende> se refiere a que es participe de una geografía cultural, que brinda soporte, sostiene y confirma lo que hace, dicho de otra forma la persona titular del conocimiento debería concebirse como la suma y confluencia de multitud de participaciones.

Para abordar la educación sensible, es pertinente definir el proceso de construcción colectiva como confluencia de participaciones que en el contexto colombiano ha estado enmarcada en muchas búsquedas, ejemplo de esto son las técnicas de creación colectiva propuestas por Enrique Buenaventura quien dice:

El método es la condición necesaria del trabajo colectivo, como quien dice una herramienta...Es una herramienta que estamos haciendo en grupo cuya historia es la de las obras que montamos. Durante mucho tiempo aparecía como una herramienta propia del director. Hoy en día es consciente, en cada actor, la necesidad de conocer el método, de hacerlo suyo. Sólo si el método es conocido y manejado por todos los integrantes del grupo y

³³Jung Carl Gustav, Obra completa. Volumen 9/I. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo Capítulo 1, página 37, párrafo 79.

³⁴ Brown fue también clave en el desarrollo del método de la enseñanza recíproca, en el que profesores y alumnos se turnan en la conducción de las lecturas estructuradas de textos. A través de sus investigaciones, Brown y su compañero trabajaron con la hipótesis de que algunas estrategias metacognitivas, como las que conllevan rutinas de resolución de problemas generales tales como el resumen o la "auto-evaluación" tenían ventaja sobre otras estrategias.

aplicado de modo colectivo, se garantiza una verdadera creación colectiva. (Buenaventura, 2012).

Esto en cuanto a la construcción colectiva narrativa propone una invitación al hecho investigativo, para exponer el método como investigación profesional, en este horizonte de la creación colectiva, y los insumos de la investigación participante, se dan las relaciones en la construcción social a través de la dramaturgia, la gestación, gestión y permanencia de las obras que se constituyen, condicionadas por las políticas públicas, en palabras de Buenaventura <mientras unos optaron por el teatro combativo, otros eligieron seguir comiendo con el diablo y hacer teatro al mismo tiempo>.

Ahora bien en el contexto de los logros alcanzados por estos procesos, se hace evidente en el plano de las políticas públicas, la implicancia del Plan Decenal de Cultura 2001 – 2010, denominado *Hacia una ciudadanía democrática cultural*, que movilizó cerca de 25.000 artistas, promotores, gestores, comunicadores, científicos y docentes, entre muchos otros agentes del sector cultural. En este proceso, que identificó las necesidades y organizó las propuestas para la construcción de las políticas culturales en Colombia a mediano y largo plazo, la educación artística fue destacada como una de las estrategias fundamentales para alcanzar los propósitos del Plan. (Cultura, 2006)

En esta reunión realizada en el 2006 en Bogotá, se enfocó en el carácter formativo de la cultura y se reconoció de la misma forma el carácter cultural de toda experiencia formativa. Esto ha ensanchado la relación entre cultura y educación.

En la construcción colectiva la ley general de cultura establece que la educación artística en sus diferentes modalidades, es un deber del estado asignando al ministerio de cultura entre otras funciones el fomento de la educación no formal.

Alcanzar una educación de calidad para todos y todas como condición para el desarrollo es algo que no tiene discusión, el mejoramiento de la calidad en educación ha tenido un desarrollo preponderante en las políticas públicas, que se alimenta de los aportes alcanzados en el campo pedagógico gracias a las innovaciones de muchos docentes.

Las nociones de calidad en educación no han estado exentas de controversias, aún menos el consenso para proponer metas y saber si estas se alcanzan, se incrementan aún más estas discusiones, sabiendo por anticipado que no solo entran en el rendimiento académico. Se han fijado en relación a la *situación deseada*, en respuesta a lo que se espera que los estudiantes logren, el cual se somete a evaluación para un mejoramiento continuo. Fue lo que se pretendió con la firma del acuerdo entre los ministerios de Educación y Cultura en el año 2006, puesto que han reconocido que la educación artística entendida como educación sensible, fomenta destrezas y conocimientos que permiten un mejor desempeño para la vida en contextos diversos.

Las políticas que los inspira se sustenta en varios argumentos, entre los cuales está el de las inteligencias; numerosas investigaciones han contribuido a ampliar el concepto de inteligencia inclusivo, igualitario y diverso, en donde aportaciones como inteligencias múltiples, modificabilidad e igualdad de inteligencias, son sólo algunos de los términos que ya han hecho carrera en estos medios, y se han incorporado en la reflexión sobre educación.

De la misma manera, tampoco hay un único lenguaje, al habilitar al estudiante como lector y escritor de múltiples lenguajes, por lo cual se amplía el espectro de las competencias comunicativas, con lo cual se enriquece, sin duda, la vida espiritual y cultural de nuestros pueblos.

Complejidad en el caos amenazas: Conflicto narrativo y oralidad

En el contexto Colombiano - Arte hija de la libertad.

Reconocer la responsabilidad social de la academia para orientar temas como la participación, proyecta el conocimiento situado que se requiere en el contexto colombiano.

Es también nuestra responsabilidad, como pertenecientes a una comunidad de científicos, saber interpretar las transformaciones y derivar datos adecuados para entenderla con el objeto de ayudar a construir el futuro.

Como componente de análisis de la situación social contemporánea, que hoy por hoy se vive en Colombia, la cual gira en torno a la crisis de valores y la búsqueda de la paz, de allí surge esta propuesta como necesidad de organizar una mirada política que señale las implicancias y alcances del enfoque humanista de la oralidad, como aporte a la reconciliación duradera dentro del territorio.

La sociedad contemporánea colombiana lleva consigo un trascurso de conflictos, que a lo largo del siglo XX se presentó contradictorio entre paz y violencia, desde las promesas pactadas,

que dio fin a la guerra de los mil días, los conflictos presentados por el café y el cultivo de las bananeras pasando por las crisis económicas derivadas de las guerras mundiales.

Es importante resaltar los conceptos desarrollados por Michel De Certeau en “La invención de lo cotidiano” táctica es el recurso del débil para contrarrestar la estrategia del fuerte que en su acción manipuladora reconoce un ambiente y visualiza un espacio para luego imponerse sobre el mismo. Las estrategias (desde el ámbito militar) son acciones con finalidades de poder y totalidad, se interesan por las relaciones espaciales (un ejemplo es el panóptico), pues los lugares ofrecen "una victoria sobre el tiempo". (Ceraso 2017)

En su libro hace referencia a sus concepciones de resistencia y poder en el desarrolla el concepto táctica como recurso de los oprimidos. Al hacer frente a las crisis utilizando el **conocimiento situado** en el tiempo de la escena, que desde las epistemologías del sur y la idea de lo popular encuentran cobijo, voz y propósito, para contra restar la estrategia de los poderosos de perpetuar la injusticia y desigualdad social.

Posteriormente regresando al contexto la ponderación en el poder de los conservadores, con más de treinta años y posterior oleada liberal con la cual se desarrollaron obras públicas y de infraestructura, que conllevaría la puesta a tono con los avances tecnológicos de la época, en donde la oralidad emitida por la radio fue uno de los medios favoritos del pueblo y evidencio el surgimiento de la radio Sutatenza.³⁵

³⁵ Radio del departamento de Boyacá, Colombia, que durante cuatro décadas genero procesos de enseñanza a distancia con los campesinos.

Con las escuelas radiofónicas fundadas como acción cultural popular, esta radio, permitió que más de ocho millones de campesinos aprendieran a leer y escribir adquiriendo diferentes saberes básicos en diversas áreas, mejorando su calidad de vida, constituyéndose en un hito educativo en América Latina y el mundo.

En los años cincuenta la violencia desatada contra campesinos, desemboca en la organización de guerrillas para resistir el golpe de estado del gobierno del general Rojas Pinilla, comandadas por Manuel Marulanda Vélez (tiro fijo) surgen en Marquetalia guerrillas de tipo campesino revolucionario. (Fals Borda, Presentación. Fals Borda: hombre hicoitea y sentipensante, 2009) Afirmó Álvaro Gomes Hurtado, “ahí en el país una serie de repúblicas independientes que no reconocen la soberanía del estado colombiano” de allí se forman las fuerzas armadas revolucionarias FARC, un año después se formaría el ELN ejército de liberación nacional. Las ciudades colombianas crecieron al ritmo del progreso sin un plan de crecimiento y debido al éxodo de innumerables campesinos y poblaciones que tuvieron que desplazarse forzosamente de sus territorios.

Al llegar a los comienzos de los noventa se buscaban varias alternativas dentro del conflicto, a raíz de los acuerdos realizados con el ELN y la propuesta de referéndum para la reforma del estado, se abrió la convocatoria a una asamblea constituyente de amplia representación política y social, como vía para formalizar un tratado de paz. Al final se redactó una carta compuesta por 380 artículos y 60 transitorios con la cual se buscó hacer frente a la crisis de legitimidad y gobernabilidad del estado.

La influencia de la radio Sutatenza se extendió por más de quince años, debido al retraso de la pantalla chica en llegar al país, la televisión pública continuo su influencia en el énfasis educativo y cultura³⁶, llega hasta el año 1992 en el que comienzan a competir las licitaciones televisivas previo a la privatización, hasta ese entonces la televisión en la madrugada contenía programación educativa y cultural. Con programas de enseñanza como por ejemplo las operaciones aritméticas las proponían en la tienda (kiosco) del barrio, lugar del cotidiano.

Es importante reconocer el impacto social y cultural que impulso, empero al problematizar las prácticas cotidianas solo en un nivel matemático-cuantitativo, se puede entrever como respuesta al proceso de adoctrinamiento, el cual aún cuestiona la historia en conflicto caótico de subversión paramilitarismo y narcotráfico.

Señalamos como referentes las políticas públicas que en los últimos años han estado orientadas a la restauración y planes de inversión en educación y primera infancia. Ejemplo de estos son los planes *cero a siempre* o *fiesta de la lectura*³⁷, que en estos últimos años ha invertido en estas líneas direccionadas por los intereses de las políticas económicas del fondo monetario internacional y el banco mundial, cuyo foro se llevó a cabo en Estados Unidos el 14 de abril del 2016. Con el título “*desarrollo en la primera infancia: un comienzo inteligente para las economías en crecimiento*”

³⁶ Ver video acercamiento a la historia cultural de la televisión educativa colombiana universidad del Bosque <https://www.youtube.com/watch?v=4FEG5hEcEME>

³⁷ Insumo de la experiencia proyecto *fiesta de la lectura* Simití- Bolívar Colombia <https://www.youtube.com/watch?v=6TWyrQgQ4oc>

El ministerio de cultura y el instituto distrital de las artes han realizado trabajos conjuntos para impulsar el territorio de las artes, orientado por estas políticas de restauración. Han dispuesto de las mesas sectoriales, importante para nuestra experiencia fue la mesa coordinada por Diana Alfonso, coordinadora del sector de teatro comunitario de IDARTES³⁸, afirma que en todas las localidades hay grupos de teatro, aunque unas son más participativas que otras. Recalca la importancia que tienen los jóvenes que hacen parte de estos grupos en las comunidades:

“Ellos se convierten en líderes políticos, porque trabajan con los vecinos y esto causa respuestas políticas”. Para Diana esta fue una de las razones por las que algunos de los grupos recibieran amenazas de muerte.

La madrugada del martes 21 de agosto del 2011, varias agrupaciones artísticas que nos dedicábamos al teatro comunitario, entre las que se encontraban la Fundación Cultural Tea Tropical, la Fundación Cultural Casa de la Cultura el Contrabajo, Teatro Ciclo Vital, entre otras, de las localidades de Bosa y Kennedy dentro del cono urbano del distrito capital se despertaron con un panfleto firmado por el Bloque Capital D.C de las Águilas Negras:

“damos inicio de limpieza a todas las sucias organizaciones que se interponen en nuestro paso [...] organizaciones de mierda que se las quieren dar de defensores de los derechos humanos por medio de expresiones artísticas [...]”. Les dieron ocho días de plazo para abandonar la ciudad. (Moreno, 2016)

³⁸ Instituto Distrital de las Artes Bogotá-Colombia

Significatividad e instrumentalidad

El contexto de descubrimiento se ha enmarcado en la trayectoria con más de quince años de experiencia escénica, la experiencia en la escena oral precedía a los estudios en educación artística donde el viaje en el territorio colombiano, se presentó como la oportunidad de abordar el trabajo sentipensante con comunidades indígenas, afro descendientes, raizales, desplazados, madres gestantes y niños. Participé del grupo de investigación Intertexto, escalafonado ante Colciencias³⁹, posteriormente fui fundador de la ONG y grupo de teatro Uchgua flor de tierra ⁴⁰ y participante de la escena en diferentes festivales a nivel nacional e internacional. De allí surgen las preguntas en relación con la *acción narrativa*.

La elaboración e implementación de proyectos pedagógicos, artísticos y etnoeducativos, donde la cosmovisión y las relaciones del constructivismo social entre los procesos cognitivos en primera infancia, me permitieron dar testimonio del juego y la acción narrativa, nociones del compromiso ético y estético desde el saber decolonial, como apuesta a investigar.

Pensar la acción escénica como campo de estudio, implica relacionar múltiples factores del constructivismo social, y las epistemologías del sur, genera un punto de convergencia, que si bien es el eje, también logre ser el objeto de estudio abordado en otro momento más reflexivo, bajo una lupa conceptual y perceptiva ayudado del video, el actor con sus impulsos y sentires en

³⁹ Ente administrativo de ciencia tecnología e innovación en Colombia.

⁴⁰ Grupo perteneciente al sector de teatro comunitario IDARTES instituto Distrital de las Artes.(2008-2013)

similitud a un niño en juego, y la escena como ese espacio que expande esa frontera indómita⁴¹ que solo es perceptible y se posibilita en el juego, el viaje y el arte.⁴²

El estudio de los signos, símbolos y construcciones de símbolos da lugar a pensar la acción humana escénica como el objeto de estudio. En ella se centran los esfuerzos para entender su significatividad y su instrumentalidad, comprendiendo las narraciones en juego como las herramientas culturales, como relaciones de la acción de la persona en su espacio social.

Cartografía de un camino mutable

Entender la huella como hitos de esa cartografía sentipensada, en las que sus implicancias resaltan aspectos sensibles que direccionan el trabajo investigativo, es reconocer esa otra perspectiva histórica planteada por Boaventura de Sousa como camino, que en las últimas décadas las luchas sociales contribuirían a ampliar el campo político, luchas que han hecho frente a la opresión y la exclusión.

Y para superarla es menester situarse con una distancia del saber teórico y epistemológico de la tradición occidental, que identifica la crisis, la cual se pone de manifiesto en lo político, en lo económico, en las mismas prácticas del arte se visualizan las practicas hegemónicas como señala Ticio Escobar en “juegos del lenguaje que, más que derogarlos estos conceptos, buscan introducir en ellos la contingencia, la forma de relativizarlos” (Colombres, 2005, pág. 3).

⁴¹ Concepto trabajado por Montes Graciela, en el libro *la frontera Indómita*

⁴²Gerardo Pereiro los manifiesta como formas de conocimiento en la antigüedad, referenciado en su libro *la evolución es creatividad*(2006)

Es así como la dialógica histórica se pone en acto presente, disidente de la modernidad occidental, debido a las prácticas hegemónicas de dominación, las epistemologías del sur abren una ventana, al entendimiento claro de realidades que por su entramado biológico y físico, se relacionan con múltiples naturalezas de ser y sentir, más la postura dialógica como puente de relaciones aporta ideas claras al constructivismo social, que puedan surgir, que por su operatividad y equidad, logren validarse y ponerse en práctica en otros contextos sin perder validez.

Girar y mirar hacia atrás establece el distanciamiento, que como recurso permite vislumbrarse en una mirada sobre sí mismo, a la luz de los aprendizajes del otro, por esto concebir la estética apenas como punto de partida, dado el carácter transdisciplinario de dicha búsqueda en diálogo con las epistemologías del sur. Evidencia saberes convergentes en los cuales se aportan reflexiones que cada cultura hace en su singularidad y realiza sobre sus propias prácticas.

La idea de estética señala el punto de partida, establece relaciones entre los mundos del arte y la sociología. Qué en el trabajo en comunidad nos sitúa en la frontera de relaciones con los mundos/tierra, (Escobar, 2016) Es así como se encamina hacia la ecología de saberes. Para entender esto un proverbio africano nos dice “la historia del África siempre la contó el cazador y no el leopardo”.

Ayuda a anclar la idea de la cartografía sentipensante en cuyo proceso, la IA⁴³ desarrollo el contenido mismo, ya que su metodología no radica en un modelo. ¡No es lo mismo que una entrevista! O un reportaje. El método de sistematizar la investigación acción participante la

⁴³ Investigación -Acción

convierte en el recorrido dialógico, categoría sentipensante, circunscripta en el juego narrativo de la acción escénica.

Entendida como praxis teorizante, para corporeizar en la sensibilidad de los sentidos, los hitos del recorrido, como huellas y camino impregnadas de las nociones estéticas y las múltiples formas de inter relacionar ideas, en ese mundo del arte y la sociología, soportados en la escena.

Es por esto que pensar el acto narrativo como una conjunción, que invitan al dialogo forma parte del trabajo planteado como narraciones en juego, la confrontación de la puesta en escena, en escenarios donde las categorías no se dan estrictamente por razones lógicas, que se **distancian y referencian de acuerdo al principio sentipensante** del acto presente.

El trabajo teórico realiza el complemento, de construyendo la realidad en múltiples capas de significados superpuestos, recurre a la memoria liberadora, tanto para el sujeto narrador-actor como para los pueblos. Como ejemplo próximo en el campo de lo literario y visual el animalario de Borges; en el que se realiza una serie de distinciones arbitrarias y clasificadoras. Señala el encuentro de culturas u hombres que comparten ideas recurrentes.

De acuerdo a esto la memoria liberadora perfila los rasgos recurrentes que se manifiestan en la investigación, pensamos que se relacionan con las teorías transculturales como formas simbólicas “se dice que todo arte es expresión y por lo tanto un modo de lenguaje diferente no por signos puros, sino por formas escénicas de la oralidad cuya interpretación depende de la historia de cada cultura lo que permite codificar y decodificar sus códigos. Pasando del pensamiento simbólico al pensamiento narrativo estableciendo como puente el trabajo escénico.

La oralidad busca corporizar en el rito su potencial, asumido como acto cargado de sentido, rito que es resultado consecuente al mito, el cual representa en la puesta en escena ese imaginario

a fin de darle una forma concreta capaz de intensificar su fuerza unificadora, en experiencia comunitaria, que (Colombres, 2005, pág. 73) denomina **energía simbólica**. Entendida como la capacidad de significar los seres y las cosas a las cuales accede y se rodea.

El cuerpo constituye ese lugar privilegiado de esta energía simbólica, manifestada en la expresión, y sin embargo para muchas culturas radica en la capacidad de producir significados su mayor valor, es por esto que el narrador/actor aplicando los principios de la pre expresividad a su estudio corporal, participa a partir de los principios que retornan, propuestos por (Barba, 1992) no solo mediante gestos y movimientos. Sino también como espacio en el que se inscriben signos de carácter social, político y estético en tensión dinámica. De acuerdo a esto búsquedas como las de Antonin Artaud, Peter Brook y Eugenio Barba tienen de un modo u otro a recuperar el origen sagrado de las artes escénicas (Colombres, 2005, pág. 54)

Al relacionar el camino recorrido por esa energía simbólica entendida como cartografía sentipensada, allí los aportes de Martín Heidegger resultan resonantes pues fue uno de los hombres que en su expresión filosófica, hizo una crítica general dirigida a liberar la creencia en la cultura erudita, poniendo de manifiesto una fuerza originaria del filosofar. (Gadamer, Los caminos de Heidegger, 2002, pág. 96)

En él propone responder a la pregunta del ser y piensa en un camino pero hay un ser que se pregunta, ¿el ser es el hombre como viene al mundo?, -el ser ahí.- el que está en estado de arrojo en el mundo, con lo cual propone un análisis ontológico, situando en un lugar privilegiado al hombre, cuestionando no el origen del saber, sino del ser ontológico de las cosas.

En esta búsqueda la idea de **mundos relacionales** planteadas por Arturo (Escobar, 2016) encuentra anclaje, relaciones que se tejen entre pensadores de una manera complementaria relacionarlos según criterios constructivistas para transitar brechas en los entendimientos, y así llegar a reflexiones estéticas en el abordaje del conflicto como conocimiento situado en el territorio colombiano. Implicando la oralidad escénica como estrategia estética.

Por un lado están las ideas de Martín Heidegger, cuando en 1936 escribe su colección de caminos del bosque reflexiona sobre el arte, lo piensa como acto fundador de mundos y relaciona los conceptos de “hombre - mundo” como concepto de la totalidad a diferencia de su contraposición “hombre -Tierra” con un tono más gnóstico y mítico que solo podía tener derechos de patria en el mundo de la poesía.

Como resultado indagó sobre el carácter cósmico de la cosa y realizó tres modos de distinguir aplicables a la obra de arte según la tradición:

- A) Es portadora de propiedades.
- B) Es unidad de una multiplicidad de sensaciones.
- C) Es materia formada.

Este último es el que suena inmediatamente convincente por ajustarse a esquemas de producción por medio del cual se realiza una cosa que sirve para nuestros fines. Por eso cuando él utiliza el concepto de tierra, busca comprender el carácter ontológico de la obra, con independencia de su interpretación, pues el concepto de tierra lo asume no desde la inmaterialidad sino como aquello de donde surge todo y a lo que todo vuelve. (Gadamer, Los caminos de Heidegger, 2002, pág. 103)

Esta simultaneidad de conceptos, se establecen también en la reflexión sobre la obra de arte; nuevamente en contenido y forma en, (Benjamín, El autor como productor, 1934) mientras en Heidegger aquello que surge y se forma como tensión entre los conceptos de mundo y tierra, de ahí describe la obra de arte como empuje; e implica como una verdad se convierte en un acontecer, un acontecimiento.

La esencia del arte se encuentra en la poesía, no como la transformación de algo preformado, ni en la reproducción de algo previamente existente, sino como el proyecto por medio del cual surge algo nuevo como verdadero. Ahora bien la esencia de la poesía está determinada por el lenguaje y la obra del lenguaje es la poetización más originaria, el habla.

Intentar interiorizar la filosofía de Heidegger a partir del lenguaje oral, más allá de lo dicho presenta la dificultad en su vocabulario que apela a la intuición, como constructor de sentido, qué dentro de lo contemporáneo de la narración oral, como lo diría Benjamín se contempla la crisis del intercambio de experiencias. La conjugación de estos dos elementos: Oralidad y su dimensión estética, constituye la base formal de la narración oral escénica, entendida como arte, pues la oralidad, es siempre percibida sobre todo como un valor del cual es posible derivar toda una potenciación de la palabra, no sólo como acto comunicativo, sino como acto formativo.

Es decir que el problema del camino mutable plantea las disposiciones que conforman la sociedad como espacio de superestructuras, donde filosofía y política están inmersas en el actuar de un sujeto social colectivo. Abordadas desde la complementariedad y reciprocidad en el contexto andino, lo contemporáneo se presenta en su relación tensa, y en equilibrio constante entre el caos y el orden, para lo cual solo encontramos caminos interpretativos de cómo se

establecen corrientes estéticas, que desde el mito en cada comunidad prevalecen en el imaginario social a través de la cultura, en una constante lucha de poder que se manifiestan en el estudio de las narraciones como el continuum del acto creativo primigenio la oralidad.

Observamos que las conquistas de autonomía por parte de los pueblos en el territorio colombiano y latinoamericano, se han instaurado practicas hegemónicas culturales entendidas como **Colonialidad**, aunque no es nuestra misión desvirtuarlas más si entenderlas como constructos humanos, que en lo contemporáneo compartimos como acontecer conjunto, que amplían los estudios de la oralidad y la significación de prácticas y sentidos en los estudios de la estética, que por otro lado también vistos desde las epistemologías del sur reivindican la oralidad como aporte a la construcción del conocimiento y la configuración de mundos y tierras en luchas ontológicas, (como expresaran los zapatistas), que desvirtúen la injusticia y la desigualdad social.

La escena que se distancia y se referencia a sí misma en la palabra escrita, Según Francisco Garzón Céspedes, la oralidad, es decir, la “imagen hablada”, es un proceso comunicativo que pone en juego uno o varios interlocutores y apela a dinámicas mentales como la memoria y la imaginación. Además, entraña un profundo compromiso de quien dice con lo que dice. Es una comunicación abierta y flexible (al contrario de la palabra escrita que siempre está fija); es, en fin, el acto de comunicación por excelencia: exige e irradia a la vez confianza, intimidad,

expresividad, hondura; esto es por tanto, “el más valioso de los medios, el camino natural a la lectura y otros ámbitos comunicativos”.⁴⁴

La estética puede establecer ese puente comunicativo; como conexión que conlleva el problema de la oralidad, de donde se revisten diferentes disposiciones que conforman la sociedad como espacio estructurante, referenciados en el pensamiento de Gramsci como hegemónico, donde la naturalidad se legitima desde el lenguaje. Allí filosofía, política y arte, están inmersas en el actuar de un sujeto social colectivo.

Abordadas desde la complementariedad y reciprocidad en el contexto colombiano, lo contemporáneo se presenta en su relación tensa, y en equilibrio constante entre el caos y el orden, caminos interpretativos de cómo se establecen corrientes estéticas, que inciden en la lectura del entorno el cual se constituye en el imaginario social a través de la cultura, en una constante juego de poder que se manifiesta, y el estudio de la narrativa como el continuum del acto creativo primigenio, que Jerome Bruner dentro de sus estudios de la narración llamo *actos de significados*, la allí oralidad surge para abordar la lectura de sí mismo y las relaciones del entorno dentro del territorio de la escena.

Por tanto la política del teatro implica la construcción de nociones complejas como la libertad de la mirada, la participación, y la construcción de los valores morales, entendidos como un conocimiento moral que es producto de un aprendizaje del desarrollo tanto cognitivo como social

⁴⁴La Narración Oral Escénica *8 características de un género híbrido*
http://www.javeriana.edu.co/relato_digital/r_digital/teoria/narracion_oral.html

(Quinteros, 2015).esta idea Expande el territorio de la narración oral, a la observancia de los juegos dramáticos compositivos.

La dramaturgia de la puesta en escena, se fundamenta en la experiencia del proceso de creación, en tres momentos antes, durante y posterior al hecho performativo de donde surgen las meditaciones.

Antes en donde la creación surge como atención en el cual se recurre a la imaginación en un boceto en la intimidad de la pre-expresividad, del cual se deriva el guion o partitura corporal de las historia como estudio de caso, con un eje de acción o un hipotético conflicto escénico, y el hecho de su teorización posterior, que ancla la idea del conocimiento situado para señalar los principios relacionales del construccionismo social.

Durante la puesta en escena, el acto performativo diversifica las posibilidades de la narrativa, debido a las interacciones establecidas junto al espectador y sus derivaciones, el problema de la dramaturgia se vislumbra como hilos sueltos, que en un primer momento resultan aparentemente desanudados, pero siendo imágenes sueltas se logran ensamblar debido la paciencia creativa, para constituirse en una estructura que no se teje en la cabeza de una sola pensada, gracias a una suerte de inspiración, más si con un trabajo en torno a un núcleo ordenador la narración.

Esta disposición o sucesión de acciones, escenas y personajes, en última instancia sirve para componer un todo orgánico, que se manifiesta en el bios del narrador/actor, emprendido en un aislamiento donde no participa alguien ajeno al proceso, por este motivo retomamos los principios que retornan de la antropología escénica para el montaje de la estructura dramática.

Ahí la puesta en escena decreta leyes que a manera de capas enfocan la atención del espectador, en tres ejes simultáneos; la palabra, el cuerpo y la conjugación de estos dos el sonido. En el proceso de montaje las disposiciones del narrador-actor privilegian alguno de los anteriormente dichos, con el fin de no saturar la escena.

En primer lugar el punto de partida es el movimiento, que a su vez diverge o acompaña el sentido que se desarrolla en la acción oral, siendo este trabajado a manera de partituras de naturaleza fija y repetitiva, las que despliega el narrador-actor, quien desarrolla de manera intermitente ejercicios de composición musical, vocales o rítmicos, conjugados con técnicas de movimientos que retorna de diferentes tradiciones. En nuestro caso artes marciales, taekwondo, yoga, folclore entre otras.

Siendo la presencia física total y singular de cada narrador-actor la que aporta la singularidad de su bios escénico en el desarrollo de su propia lógica corporal, Barba al igual que Grotowski piensa que el actor es un conjunto de máscaras que le sirven en su cotidianidad pero que al entrar en el terreno de lo extra cotidiano se hace necesario prescindir de ellas.

Nuestro interés en una dramaturgia para un espacio no convencional, radica en rescatar la singularidad del espacio y las necesidades apremiantes del mismo, que se dan en el trabajo popular del teatro, es aquí donde la mirada política organiza la puesta en escena. Desde esta perspectiva las historias como telares entran en juego con el contexto territorial, a manera de hilos que se tejen en la memoria transmitida por la oralidad, a través del estudio de caso, las historias recorren los episodios que nacen y se transforman a lo largo del tiempo, en la imagen del narrador.

Un después que amañera de reflexión ingresa al territorio de la teoría, la cual pensó Benjamín al remitirse a la imagen oral, que se concreta en el soporte del narrador en voz y cuerpo en Lesskow (Benjamín, el Narrador, 1991), cuya experiencia es transmitida como la fuente en la cual han abrevado todos los narradores.

Entre la noción de narrador Benjamín hace la siguiente distinción, nos dice, existen dos grupos que sin cesar se interpenetran. Uno es el campesino sedentario, que mucho ha vivido. El otro es el marino comerciante, que mucho ha viajado. Uno conoce historias y tradiciones de su territorio, el otro trae las de tierras lejanas. De estos dos arquetipos provienen dos distinciones de narradores que se concretan en la imagen del caminante, quien transita por diferentes personajes, como instancias que se codifican desde las posturas corporales, la mirada y la voz, Ya que para este estudio la creación artística, más allá de concebirla desde los conceptos de estructura narrativa o montaje escénico, no sólo significa la reelaboración o recreación de historias. Asumimos un sentido ético basado en ser consecuentes y conscientes del pensamiento ligado a la investigación- acción frente a un saber ancestral que le otorga un valor simbólico a las raíces profundas de nuestra cultura oral. (Osorio, 2008)

En la experiencia dramática denominada “*cuentos y cantos*”⁴⁵ se interpretó la historia el tesoro del Baobab de origen africano por lo cual resultan pertinentes las palabras de Madou Hampaté Ba (Mali 1900- Costa de Marfil 1991)

⁴⁵ Obra realizada en el 2009 por el grupo de teatro Uchgua “flor de tierra” fue ganadora del concurso del sector de teatro comunitario Idartes Colombia 2014

“los pueblos de raza negra sin desarrollar la escritura han desarrollado el arte de la palabra de una manera muy especial. A pesar de no estar escrita su literatura no es menos bella. Cuantos poemas, cuantas epopeyas, fábulas, mitos y leyendas admirables se han transmitido a través de los siglos, fielmente llevados por la memoria prodigiosa de los hombres y mujeres de la oralidad apasionadamente enamorados de un lenguaje bello y de la poesía. Yo soy un diplomado de la gran universidad de la palabra enseñada bajo la sombra del Baobab”

Las acciones que se ponen en juego en la oralidad, superan el territorio de lo escénico, se sumerge en el trabajo comunitario y emerge con la potencia transformadora de sus alcances, la oralidad resulta importante puesto que siendo la facultad más inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada, En este tiempo donde se va cayendo a un sinfín de imágenes la facultad de intercambiar experiencias nos convoca al encuentro con lo común, la palabra.

Parte III Reflexiones compatibilidades y conceptos fronterizos

Reflexiones complementarias sobre atención y acontecimiento

Enfoque en común la guerra, como el conflicto armado es el detonante de las reflexiones que al migrar al territorio colombiano se proyecta en el pensamiento originario representado por comunidades indígenas afro descendientes y pueblos Rom, al proponer el problema de lo complementario en la construcción de relaciones, invita la propuesta, hacer frente a la crisis de la experiencia la cual es evidente en la sociedad contemporánea debido a la prolongación del conflicto en el tiempo.

Desde una perspectiva constructivista complementaria a la praxis narrativa, los autores citados en conciliación para ahondar en el conflicto como punto de análisis y objeto de estudio para hallar observaciones pertinentes en alternativas de abordajes del mismo.

Por un lado Benjamín reflexiona sobre la abundancia de estímulos y la pobreza de experiencias que caracteriza a nuestro mundo, acudimos a diferentes instituciones a formarnos para adquirir conocimientos, como algo externo que nos es útil en el sentido mercantil, al igual afirma que consumimos arte pero el arte que nos atraviesa no deja huella, por ende la narración como lectura del entorno propone un borramiento de las fronteras entre lo que sabemos y lo que somos, entre lo que pasa y nos pasa.

Pretende esta parte generar puentes como compatibilidad de conceptos desarrollados con anterioridad, en primer lugar busca relacionar desde las propuestas constructivistas el giro

performativo⁴⁶ entendido como acción escénica y por otro lado el giro hacia la constitución subjetiva del “yo” inmerso en el continuum cultural.

En estos giros podemos ubicar la acción escénica, acto performativo colmado de energía simbólica que Freud llamo libido y al asignarle fundamentalmente el carácter sexual redujo el sentido de dicho vocablo...designado todo anhelo ansia o valoración selectiva dirigida hacia un objeto (Colombes, 2005, págs. 74-75) así como por ejemplo el hambre que dio lugar a las diferentes deidades como la Pacha Mamá portadora de abundancia.

En el territorio colombiano sin ser un impulso instintivo la acción escénica ha ayudado a depurar el conflicto que se origina como una epidemia y pulula en la sociedad de manera naturalizada y cuya expansión solo se da a lugar en un espacio en donde el hambre se pone de manifiesto como la necesidad de la escena, para lo cual Artaud fue el propulsor de cambiar esa observancia del texto desplazándolo del teatro de texto hacia a la escena.

El segundo giro se da hacia lo subjetivo el “yo” inmerso en un continuum cultural abordado desde la concepción inicial de la psicología social en la modernidad la cual ha desarrollado en el devenir de sus relaciones que afianzan, dan soporte y sentido al abordaje del objeto.

⁴⁶ Fischer-Lichte, Erika, "La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura", ponencia presentada en el simposio Estructura y función de procesos de intercambio cultural en el teatro popular contemporáneo en México, Perú y Colombia. El teatro como modelo de entendimiento intercultural, México D.F., Claustro Sor Juana, noviembre de 1999.<http://documents.mx/documents/fischerlichte-erika-la-ciencia-teatral-en-la-actualidad-el-giro-performativo.html> □

En este sentido el marco se construye como convención advierte el construccionismo social afirmando que el “yo” se constituye en sus relaciones, que todo lo que estudiamos son perspectivas de abordar el objeto de estudio.

En nuestro caso es la acción escénica, entendida como acto originario mediador de conflictos, con la cual nos relacionamos por consiguiente es necesario al hacer este desplazamiento permitir ahondar en las reflexiones sumergidas en la guerra.

Aunque son perspectivas teóricas y filosóficas diferentes, comparten un lugar común el periodo entre guerras lugar fecundo para el espíritu, en la cual debido al tratamiento que le otorgamos en el desarrollo complementario será la revisión de las nociones de espacio desplazado al espacio escénico.

Que en el contexto europeo pudo llevar como consecuencia el surgimiento del teatro de la crueldad en Francia y en Alemania las ideas del teatro pobre de Grotowski o el happening o spoken word en Estados Unidos, mientras en el contexto latino Americano pudo haber sido el teatro popular o la creación colectiva, el resultado de lo que Artaud llamaría “hambre”,

hambre del lenguaje creado para los sentidos a causa de la guerra, el cual fue un instrumento para hacer frente al problema de la crisis de la experiencia, que se pone en juego en la palabra viva, que pone en el gesto un valor ideográfico como el de ciertas y auténticas pantomimas representando ideas y actitudes del espíritu. Como forma de poesía del espacio que alcanza su estado de lenguaje signo, el cual resalta el lenguaje teatral puro... (Artaud, 1979, pág. 39)

Palabra y cuerpo como complemento, en el desplazamiento de conceptos hacia la oralidad en el contexto colombiano, permite prestar atención a los hallazgos realizados. y relacionar la idea del ser y tiempo la cual nos abre la posibilidad de revisar las nociones de espacio, como hitos a

recorrer en el contexto de la oralidad como acción escénica situada y participante. En la cual la hipótesis provisoria es que la narración oral contribuye a la reducción del conflicto para hacer una lectura en la actualidad.

La contemporaneidad es entendida como relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y a la vez se conecta en la escena constituida con el otro, junto al otro.

En este sentido la alteridad que como ente es susceptible de cosificarse efectuando un orden de presentación pero que no puede suplantarse simplemente con un registro pues debe tornarse en un desarrollo sensible que se cualifica, ya que para completar el ejercicio de la experiencia se requiere el contacto sensible con el otro.

Resulta importante precisar la palabra **contemporaneidad** la cual deviene del latín *-tempus* que significa tiempo, junto con el prefijo *-con* que denota unión, estar con el propio tiempo, asumiendo el tiempo vivido con homogeneidad ya que la concepción del mismo es una convención a lo cual existe un relativo uso del consenso para hablar del presente y lo demuestra los diferentes calendarios a través de la historia.

-idad sufijo que connota cualidad y el significado interpretativo de esta conjunción es que <existe al mismo tiempo que...> indica la existencia en un mismo período de tiempo. La cualidad inefable de la contemporaneidad es que estamos inmersos en el mismo tiempo. Y autores como Gadamer quien escribió sobre Heidegger se han preguntado sobre las relaciones conceptuales, estableciéndolo como caminos, abordando el problema de lo contemporaneo en un encuentro que nos remonta con el pensamiento originario. Parfraseando a Heidegger “porque en todo tiempo el ser se pregunta por el mismo ser”.

Es decir que tiempo y espacio en esta reflexión del ser, aplicada a la cuestión de la estética en la Narración oral Escénica contemporánea requiere preguntarse

¿Cómo se puede distinguir el campo de estudio de la estética de lo que no lo es?

El tratamiento que asignamos desde la categoría sentipensante brinda un faro de luz en el desarrollo del concepto de *atención*, pues es un factor fundamental para discernir la estética, puesto que la actitud de interés es el resultado del problema de la estética, además que en ella se constituye ese juicio de valor, que incursiona en lo político que algunos llaman “gusto”, en una actitud de interés que moviliza las preguntas fundantes de una obra de arte.

En este campo pensadores como Benjamín sumido bajo circunstancias adversas piensa sobre la atención, dado que era de origen judío tendiente a un pensamiento crítico, marxista⁴⁷ (Lowy, 2004, págs. 85-100) y libertario de las luchas de clases establece en este concepto un distanciamiento y lo llama **operaciones constitutivas del mundo**.

Por otro lado al definir la palabra *Dasein* Heidegger encontró un importante desarrollo de estos conceptos <ser y tiempo> los cuales puede designar varias definiciones, entre las cuales en primera instancia hemos elegido desarrollar la idea de estar arrojado en el mundo, lo cual hace al hombre, un ente existencial abrasado dentro del mundo, **la relación del sujeto-mundo se posibilita en el tiempo**, el mundo está eyectado en el tiempo, y es la conciencia intencional la que atribuye cualidades históricas a ese tiempo, solo que nunca residen en sí misma, y en su viaje el hombre esta arrojado a las cosas, pues el hombre no es realidad es posibilidad.

⁴⁷Lowy Michael, el Marxismo romántico de Walter Benjamín traducción de Sylvie Bosserelle, revista de posgrado de sociología Bajo el Volcán vol. 4 núm. 8 pág. 85-100 Universidad Autónoma de Puebla México 2004

En este concepto se manifiesta inmanentemente el <ser-ahí>, el cual es tan originario como <ser-con>, con lo cual fue uno de los primeros que en su crítica a la ontología, en la cual justifico la idea de la acción más allá del bien y el mal, como una tarea del pensar que no puede correr tras la aprobación de solidaridades y disoluciones (Gadamer, Los caminos de Heidegger, 2002, pág. 25), en la cual se fundamentan las relaciones en el mundo por lo tanto manifestó su atención, en la teoría de los utensilios relacionando el mundo con ellos entre sí, el cual conlleva la existencia de un proyecto común, cuyo anclaje es lo humano, como un factor que genera y da sentido a las narrativas en el mundo, por lo cual llevo a manifestar en su teoría la relación del mundo con los utensilios, explico que en la realidad pasan muchas cosas, como catástrofes naturales, terremotos etc. Pero solo el proyecto del hombre es el que genera esa historicidad, solo este proyecto humano es el que trae al mundo sentido.

Ahora bien pensar la atención como “relaciones constitutivas del mundo” en palabras de Benjamín es desvirtuar el mundo de los objetos y las cosas, pues a partir de su ensayo sobre *el arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) desarrolla el tema del aura en la reproducción técnica. Conviene destacar que identifica el aura con la singularidad de la experiencia y esta reproducción imposibilita calibrar el objeto en cuanto a su valor ritual, más si en su valor de exhibición, causando la pérdida de originalidad y con ello que el arte no pueda ser dimensionado en referencia a su funcionamiento dentro de la tradición.

Estas ideas plantean un proyecto común en lo humano, para Benjamín en su idea del narrador propone hacer frente a la crisis de la experiencia en la guerra a través de la oralidad, cuya imagen del narrador encarna Lesskow (Benjamín, el Narrador, 1991), en sus estudios sobre la oralidad representa el arquetipo del hombre viejo y sabio, que aproximándose a la muerte se ve provisto

del valor del consejo como presupuesto indispensable a compartir en la construcción de la vocación de justicia.

Del mismo modo Heidegger preguntándose por el ser en estado de angustia, por saber que va a morir, colmado con infinitas posibilidades, reconoce su finitud en el enigma de la muerte. La propone en el centro de la meditación filosófica, y suscita esa antigua pregunta por el ser que no podía dar cuenta constatable sino a través de la movilidad, como recurso de extrañamiento o distanciamiento, para así establecer contacto con ese horizonte de tiempo, en función de la duración de su existencia.

Es así como la muerte resulta provista de valor y genera la reflexión sobre el tiempo y la posibilidad de compartir experiencias, establecen como criterio los sentidos, Heidegger por un lado refiriéndose a lo que está a la mano (Gadamer, *Los caminos de Heidegger*, 2002, pág. 45) y a lo íntimamente ligado a la vista, y por el otro Benjamín refiriéndose a la palabra hablada lo audible, (Benjamín, *el Narrador*, 1991)

Ojo y oído son el resultado sensorial en estas búsquedas por desentrañar pruebas constatables, que determinen y definan lo oculto y su grado de desocultamiento, en el pluriverso se encuentra la naturaleza, que se repite en la circularidad, de allí deviene la idea de que la obra de arte ronde todas las instancias históricas como interpretación, inauguraba así Heidegger un nuevo enfoque que establece una serie de lecturas desde conceptos fronterizos al margen de la misma obra.

La categoría sentipensante establece relación con las ideas sobre razón y existencia, conceptos las cuales fueron desarrollados e influenciaron las Teorías de Heidegger con lo cual expuso la existencia del ser en el mundo según él, se experimenta desde el contenerse de lo que es a la mano (Zuhanden) es intentar ver más allá de lo que es evidente a la vista, donde lo que sería

importante es el desocultar y su estar desocultado, el contenerse de lo que es a la mano no es una privación, es estar cuidado o resguardado en el contexto del mundo, que genera un discernimiento que se desarrolla en un lenguaje bidireccional entre la razón y existencia, entre sentir y pensar.

Heidegger en su trabajo tardío, habla del ser que representa el espacio en el que llega a ser posible reconocer lo ente como des-oculto, y en su estado des-oculto surge el conocimiento correcto, o acontecer de la verdad, porque el estado de desocultamiento se presenta frente a quien lo percibe. Es así como la obra está contenida y recluida en sí misma, es garantía y prueba de la filosofía heideggeriana de que lo ente se contiene a sí mismo al situarse en la apertura de la presencia. (Gadamer, Los caminos de Heidegger, 2002, pág. 107)

Condicionada por los diferentes matices que han trascendido en los conflictos internos del territorio Colombiano, es por esto que la huella generada en esta apertura de la presencia es atendida como **memoria sensible**.

En ella se genera una distancia y referencia del conflicto al cual busca aportar este trabajo, para lo cual fue necesario realizar una revisión de la experiencia en situación, en el contexto, la relación de la dramaturgia y la organización política de la mirada busco preguntarse.

¿Cuáles acciones se ponen en juego al narrar?

Para lo cual en la escena, el juego abordado a manera de **operador relacional** instaura, expande, amplía y profundiza esa frontera donde se ponen de manifiesto los mundos, en la palabra acompañada de intención, emoción y alturas, formas, arquitectura espacial de la

corporalidad, que proveen sentido en el entramado de relaciones que constituyen el proceso escénico.

Los mundos relacionales desde una perspectiva política integradora, genera, potencia, promueve y limita, la lectura del espectador. En atención hacia una lectura del entorno y lectura de sí mismo.

Si consideramos con Deleuze que la narración es un aprendizaje que refiere principalmente a los signos, “que aprehender es en primer lugar considerar una materia, un objeto, un ser, como si emitiera signos por descifrar, por interpretar” así como en la obra de Proust⁴⁸, en la que relata un aprendizaje de la lectura porque lo que nos cuenta el narrador es lo que el personaje va aprendiendo a medida que se lee a sí mismo, descifra el mundo en el que vive, por eso cada lector es, cuando lee el propio lector de sí mismo.

Espacio y tiempo están íntimamente ligados como “reales” en los que transcurre la vida, entre la lectura y la vida hay una distancia infinita, que constantemente es atravesada, el lector sabe la distancia incommensurable entre la lectura y la vida, pero el narrador que atraviesa esa distancia sabe de su íntima cercanía.

En la intimidad de la lectura solo se revela al narrador que ha intentado escribir en el cotidiano, que le habla en viva voz, confundiéndose con la voz interior, recorre por las palabras y

⁴⁸ Proust Marcel , libro *En busca del tiempo perdido*.

frases, al ir desplegando su sentido, pero que solo allí en el espacio imaginario de la escena la palabra alcanza su verdad en acontecimiento.

Al observar la crisis de experiencia donde la tecnología como técnica, ha sobrepasado la misma, y el ideal de felicidad se mide por los objetos obtenidos o la cantidad de “likes” en las redes sociales, como por ejemplo la serie *black mirror* (Wright, 2016) es por esto relevante poner en cuestión el espacio de encuentro cara a cara tan importante en la construcción de nuestra experiencia en los encuentros vivos.

Al girar hacia atrás y ver lo recurrente de la historia en el contexto Colombiano, antecidos por más de cincuenta años de guerra y en un hipotético dialogo de paz, el respiro entre estos acontecimientos turbulentos presenta una extraordinaria fecundidad espiritual la cual se presentó en épocas anteriores, y vuelve a resonar con lemas de paz.

Durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez para citar uno de los casos el 24 de noviembre del 2004 fue allanado en medio de las montañas cobijadas por las estrellas el templo vegetal Sakroakuarius, considerado por el mundo esoterista como el Tíbet de América.⁴⁹

“La más grande verdad es la paz aunque por la verdad las naciones se han ido a guerra” afirmo Samael Joav ⁵⁰líder desaparecido de este pueblo de paz que ha sido agredido por los poderes hegemónicos que generan las ausencias, Estos episodios los cito para dar cuenta de las lecturas múltiples que se dan dentro de un territorio tan extenso e intenso como el colombiano.

⁴⁹ Allanamiento a comunidad taoísta en Colombia https://www.youtube.com/watch?v=YUApctpUt_8

⁵⁰ Uno de los Líderes de la comunidad taoísta en Colombia.

Ahora bien para hacer memoria dentro de las apuestas de las inversiones públicas el proyecto *Monumento sonoro* fue en primera instancia una acción en el cual cerca de doscientos niños y adolescentes del Cauca, Meta, Montes de maría, el Ariari y el Urabá Antioqueño, se reunieron junto al cantautor Argentino Piero el 9 de diciembre del 2013 y cuya escena represento la historia de las langostas y los colibríes los niños armados representaron langostas y los niños como colibríes, caracoles narraban cantando las vivencias que habían experimentado en la guerra (Mendoza, 2016)

Es sola una muestra de lo que La expresión oral puede inquirir, los más diversos significados en los oídos de la persona quien escucha, la puede remitir a determinados lugares o aun episodio de su vida, evocando sentimientos y emociones, por ende la experiencia oral implica las interpretaciones que hacemos del mundo y de los entornos que habitamos.

La lectura muta en el camino y lo que ilumina es el ser a sí mismo, según Heidegger (Dasein) toma un camino antropológico “ser ahí” entonces la antropología dejaba de ser un estudio de los otros para situarse en casa y convertirse en una mirada sobre sí mismo, a la luz de las enseñanzas del otro o lo otro.

Hoy, mientras en Colombia las FARC se convierten en partido político, cosa impensable en años atrás, Argentina grita por su último desaparecido en "democracia". Durante largo tiempo nos han cobijado, y estas reflexiones nos permitieron hablar de lo que allí pasa, que como bocas y oídos escucharon, entendieron y se sumaron a esta lucha, porque entendían que este es un solo pueblo, que la lucha es latinoamericana o ¿no lo será?

¿Cómo hacer frente a la crisis de la experiencia?

En primera instancia no perder la alegría, que es el impulso que convoca la escena, eje que reclama derechos de patria en el juego y la ternura, que como hecho existente es asumida en diferentes frentes; el presente, que en la filosofía sentipensante implica un estar **aquí y ahora**, asumido más allá de discursos mediáticos. Que en nuestra contemporaneidad resultan tan adversos.

Otro frente lo representa Benjamín en su texto *el narrador*, propone hacer frente a la crisis de la experiencia en la guerra, a través de la oralidad cuya imagen del narrador en el estudio sobre la oralidad representa a ese viejo y sabio, que aproximándose a su finitud, se ve provisto de la voluntad y la fuerza simbólica del cual proviene del valor del consejo, como presupuesto indispensable con el cual participa en la construcción de la vocación de justicia. Qué ha tenido tanto lugar en los estudios políticos.

Al hacer una revisión de esos conceptos fronterizos para hacer frente a la crisis de la experiencia, nos encontramos en el contexto Colombiano con obras como *el derecho a la ternura*, escrita por Luis Carlos Restrepo ex comisionado de paz del gobierno, quien plantea alcances de la ternura como derecho, afirmándola en el terreno de lo factible como productora de conocimiento, puesto que en la afectividad de relaciones, se genera el interés que emana de allí, diferente al ensimismamiento cognitivo que deriva en una suerte de percepción subjetiva y emocional, instala un discernimiento sobre la ternura que en palabras de Luis Carlos

En el cual abre a “una analítica de la cultura y la interpersonalidad donde la política pueda ser pensada desde la intimidad, ámbito oculto a la mirada fisgona que muestra la realidad desde

un ángulo perceptivo y comunicativo, donde el thymós o afectividad adquiere una importancia tan grande o mayor que aquella que le atribuimos al nous o intelecto. Inversión que supone pasar de la vista como sentido ordenador de la realidad al tacto como analizador privilegiado de la cercanía”. (Restrepo, 1994, pág. 5)

Al invocar el presente de la palabra viva en la oralidad, se refleja el silencio estratégico del narrador -actor, que es manifiesto constatable del trabajo pre expresivo. Permanece inaccesible a las miradas de otros, y bajo su mirada se vislumbra al narrador- actor como resultado de un sin número de circunstancias, y no como la proyección heterogénea del proyecto puesto en escena, que es susceptible de representar el presente en la escritura, y en la expresividad emerge al pensamiento complejo y político que distingue el pensamiento latinoamericano.

En estas circunstancias la investigación- acción. Es documentada en temporalidad heterogénea de la acción directa, la escena así sincroniza ambos marcos.

Uno puede afirmar que el arte no es nada más que la documentación y representación de tal proyecto en temporalidad heterogénea, mientras históricamente esto significa documentar la historia divina como un proyecto para la redención del mundo, hoy en día se trata de proyectos individuales y colectivos para diversos futuros, en cualquier caso la documentación estética ahora le concede a todos los proyectos no realizados o irrealizables, un lugar en el presente sin forzarlos a ser un éxito o fracaso, los documentos de Sartre pueden ser considerados documentación de este tipo. (Groys, 2014)

Nuestro trabajo por lo tanto se desliza de la pre expresividad del proyecto escénico, hacia la expresividad de la vida, para hacer frente a la crisis de la experiencia se debe potenciar formas

diversas de documentación y comunicación. Por lo tanto señala el uso de medios artísticos narrativos, para hacer referencia a la vida misma y evidenciar sus implicancias en las resoluciones de conflictos e involucrarse activamente en la producción de la vida misma. No para potencializar un modo de documentación burocrática guardada como archivo, Más sí como memoria de lo que se hizo, privilegiando la experiencia vital como memoria.

La cual en el contexto Colombiano es el mayor aliado para la reconciliación, en un país con más de ocho millones de víctimas, no se puede decir que la paz está destinada a los que olvidan, pero es necesario estar atento a discursos que recurren a la memoria para perpetuar el sufrimiento y la injusticia.

La guerra ha hecho que la paz se visualice con tintes vengadores, con la idea de una restauración imposible, que amenaza con la posibilidad de un pacto social, que anula la posibilidad de un futuro como diría el abuelo de la obra caminantes andantes (Osorio, 2008) “buena memoria porque ella es el espejo que permite ver el pasado y vislumbrar el futuro”

Es así como la memoria recorre el tiempo en el pasado recordado y el futuro planificado, desde la instancia del presente (aquí y ahora) como categoría fundamental en la creación y recreación de esa memoria, no ingenua por supuesto, que tiende a un olvido prefabricado, que se empeña en borrar las raíces propias y compartidas a través del choque en la guerra.

Que solo es posible sobrepasar en un ejercicio crítico constante, de relatos hegemónicos, entendiendo la memoria histórica como ese cumulo de relatos en dialogo, tensiones y conflictos, y el olvido que siempre ha llevado a la repetición.

Visualizar el olvido que reaparece como pesadilla en el futuro, esta es la condición que realiza el sentido en el actuar para la construcción social de la memoria, imagen entendida como tejido que se enlaza partiendo de las relaciones en conflicto, tensión y posible resolución en el diálogo.

Cuyo simiente establece la vida cotidiana como actos de sentido, da cuenta de esto las construcciones de sociedades que evaden su memoria, rara vez escapan al resentimiento.

Hay un mar de concordancias entre recordar y no repetir, que se disponen en el plano de las luchas sociales y alcances de las políticas públicas, en cuyo caso la memoria señala el lugar del problema, para lo cual el estudio de la narración se constituye en equipamiento.

Es así como se hace indispensable el reconocimiento del proceso más allá del evento, pues este último es el resultado del incremento de la información que desarraiga la memoria, y al reconocer esos procesos se territorializa en la experiencia vivida.

Que manipuladas bajo el manto de discursos legitimadores, desocultan verdades a medias o incompletas que demandan la recuperación de la dignidad por parte de las víctimas, y cuya violencia ha limitado pero no ha doblegado ejercicios de verdad y memoria, el conflicto armado en estos territorios discurre con la manifestación de memorias que desafían el miedo paralizante.

Que a manera de Reflejos y metáforas encuentran su expresión y soporte en el territorio como comprensiones que permiten visualizar el pensamiento del territorio que demanda un discurso vivo, que no sea meramente receptivo, sino capaz de elaborar sus propios contenidos, de improvisar y responder en otras palabras evoca la comunicación.

Mientras que en el plano comunitario la otredad es tendenciosa a la diferencia, es no percibir al otro como igual, más si señala ese otro como alguien diferente, que no forma parte de una

identidad comunitaria. Eso otro es lo que no queremos ser y, a pesar de que no se relaciona con nada negativo, se puede emparentar con una desigualdad social como la xenofobia, la homofobia, el racismo o la misoginia.

Mientras que el concepto de **alteridad** como proyección límite y potencialidad, elaborado por Máximo Simpson Grinberg que deviene en el plano comunicacional, como alternativo ligado al pensamiento popular que no siempre connota una acción tendiente al cambio, más sí hacia lo alterativo.

Ahora la conjunción de estos dos conceptos, puede simplificarse en una relación de la siguiente manera

O= Otredad A= Alteridad P=Potencia T=Tención D=Diferencia

$$O > (A.P^{\circ}) = \frac{T}{D}$$

El otro al mostrarse en su otredad potencia la alteridad, construye también como resultado la tensión simétrica. Lo cual promueve una potencia en la diferencia entre otredad y alteridad.

Alteridad qué da cuenta de las diferentes cosmogonías en los andes, ejemplo de esto es el gobierno de Bolivia, en el qué manifiesta la sustentabilidad de un líder indígena, da cuenta del proceso firme de su alteridad que los hizo más fuertes.

Otro ejemplo de esto es el reconocimiento de los derechos de la pacha mama en la constitución política de Ecuador, estos son reflejos de las luchas sociales que a través de los comunicadores construyen otros sentidos diferentes al hegemónico (Ceraso, 2017) y la lucha es

por eso, transformación hacia una cultura de la paz, donde prevalezca la naturaleza, y sea la finitud de la vida la que promueva las reflexiones hacia otro modelo emergente.

Donde la experiencia se torne en constructora de realidad la cual se constituye colectivamente a través del tiempo, el cual da cuenta del universo espiritual representado en las cuentas de los pueblos originarios en sus diferentes observatorios de donde emana el universo espiritual y necesariamente artesanal del narrador, como el Griot en Nueva Guinea, el cual se relaciona con el fluir de la de la naturaleza, desarrollado con perfección al igual que perlas o vinos maduros bien logrados en los que comparte una cadena de causas semejantes entre sí en su entrenamiento y constancia. Por lo tanto fue imprescindible la paciente actuación de la naturaleza, imitada en antaño por los hombres en finas miniaturas talladas o elaboradas con varias capas de transparencias, puso manifiesta la manufactura artesanal de la narración, y pone en cuestión el hecho de que el hombre contemporáneo ya no trabaja en lo que no es abreviable, y por ende la narración perfecta emerge en la estratificación y cualificación de múltiples versiones sucesivas para tallar con fina organicidad y paciencia el hecho creativo. Y parafraseando a Paul Valery en su preocupación con la frase <es casi como si la atrofia del concepto de eternidad coincidiese con la creciente aversión con trabajos de larga duración>.

Es de pensar que el concepto de eternidad siempre estuvo junto al de la muerte, por consiguiente el concepto de la eternidad y su desvanecimiento tuvo que haber cambiado el rostro de la muerte en el contexto colombiano, al convivir con esa carga naturalizada que solo se evidencia desde la distancia.

Pensemos en los cuadros realizados en la edad media en occidente, donde en el lecho de muerte se metamorfosean a través de los ojos de la gente que apretadamente observa al moribundo. Evidenciando el hecho en público, cosa que en el siglo XIX los dispositivos implantados desde argumentos higiénicos y de asepsia, implementados socialmente públicos y privados, tuvieron un efecto secundario, probablemente su objetivo subconsciente era facilitarle a la gente la posibilidad de evitar la observación de los moribundos, ya que morir en antaño era un proceso público y altamente ejemplar en la vida de un individuo, en otros tiempos no habían casas o habitaciones donde hubiese muerto alguien alguna vez, ahora morir en estos tiempos es algo que se empuja cada vez más del mundo de los vivos.

Benjamín en su último viaje a Ibiza siendo exiliado encontró un reloj solar del cual desprende la siguiente reflexión <hoy los ciudadanos en espacios in tocados por la muerte son flamantes residentes de la eternidad y en el ocaso de sus vidas son depositados por sus herederos en sanatorios y hospitales> pero es solo en la figura del moribundo no solo el saber y la sabiduría toman forma transmisible sino sobre todo su vida vivida y ese es el material de donde nacen sus historias.

Por ende la muerte y la vida son indisolubles y la observancia de una hace que mute la aparente estabilidad de la otra, fue relevante dentro de este desarrollo, el conflicto como problema de la estética que fue afrontado desde la participación sentipensante y manifiesto como atención en la cartografía, la cual busco aportar en las significaciones para la distensión del mismo, relaciono el pensamiento complejo como teoría de percepción, cuyo abordaje sensorial fue sustrato en el abordaje interpretativo de la experiencia estética,

La acción escénica, como conocimiento situado, de donde surge el diálogo cuyo emprendimiento desde la distancia, permitió referenciar en la cartografía, categoría abordada la cual permitió vislumbrar diferencias, límites y aproximaciones de las ciencias humanas y el arte. Pensar el abordaje estético, referenciado en la diversidad geopolítica cultural e histórica a partir de la construcción, de- construcción o destrucción del sentido, según los relatos que nos involucran, nos marcan y pre diseñan una carga genética, moral y humana que conlleva la experiencia.

Conclusiones

La idea de ampliar el campo de la teatralidad hacia los sentidos no es nueva, fue propuesta por Enrique Vargas en su idea del teatro de los sentidos⁵¹ referenciado por (Sanfilippo, 2005) en el capítulo *la nueva narración en América latina*, en la cual propuso cargar de silencio el espacio,

⁵¹ Actualmente el Teatro de los Sentidos tiene sede estable en Móstoles. En España se han representado dos de las obras que pertenecen a la Trilogía bajo el signo del laberinto, compuesta por *El hilo de Ariadna* (estrenada en España, en 1994, en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz), *Oráculos* (estrenada en Madrid en el Museo del Ferrocarril, en 1998) y *La memoria del vino* (estrenada en Italia, en Le Vie dei Festival de Modena, en 2000). En los años setenta del siglo pasado E. Vargas ha llevado a cabo una investigación sobre la relación entre el teatro y los ritos y los mitos en las comunidades indígenas de la región amazónica de Colombia. De ahí salieron algunas propuestas de narración escénica como el espectáculo *Relatos de la risa y la muerte en la Cordillera de los Andes* que Vargas presentó en el teatro Alfíl de Madrid en el otoño de 1994 o *Sancocho de cola*, presentado en la Casa de América, en Madrid, en marzo de 2004. El trabajo desarrollado por Enrique Vargas es totalmente independiente de las propuestas garzonianas. Según un texto de presentación de los espectáculos de narración, proporcionado por su colaboradora Rosa Romero, se trata de “una creación que desarrolla un lenguaje basado en la búsqueda de lo no dicho. Siguiendo la huella de tradiciones orales ancestrales, pone en escena el Silencio como condición indispensable para una comunicación entre la obra y el público. La palabra sólo será válida si es más elocuente que el silencio” tomado de la tesis (Sanfilippo, 2005).

para entrar en la escucha en ese espacio vacío, y llenarlo de juego y como resultado del mismo el vacío llenarlo de sentido, cargarlo de forma como participación auténtica.

En este mundo en crisis ecológica, humana, experiencial que se vive día a día parafraseando a Enrique Vargas “si hay una salvación es por un secreto que no sabíamos que ya sabíamos”. La oralidad es el fundamento originario que nos permite avanzar en la diferencia y la categoría sentipensante enlaza percepción y entendimiento, de la observación de un tejido simbólico que nos conecta y nos hace humanos.

Nuestro caso se ha encaminado hacia la oralidad, que fue impulsada por el lugar de procedencia, descendiente del apellido Muisca (*Tibabuso* apellido materno) cuyo significado es guardián del uso (instrumento para hilar), implico una búsqueda de raíces cuyo origen se remonta a tiempos inmemorables, como bien lo describe el círculo de palabra Muisca⁵²

Unquyquie Nxie... antes del principio del mundo lo más que pensarse pueda.

⁵³ (Osorio, 2008)

La tradición oral ha estado enmarcada por personajes como los trovadores y juglares en Europa durante los siglos X al XV quienes tomaban las plazas por asalto, ganándose la vida con sus relatos y romances, los cantares de gesta en la península ibérica eran largas narraciones en verso

Mientras las tradiciones en el África utilizaban la narrativa como alabanza sin

⁵² Pueblo originario de la sabana de *Bakatá*, hoy llamada Bogotá

⁵³ Personaje obra “Caminantes andantes”

encantamiento: como medio de difusión de las tradiciones políticas en Guinea, la cual encarna en el Griot al guardián de la tradición que trae la memoria al presente en la música, al recordar las historias de los ancestros se evoca la historia familiar, y esta a su vez conlleva la de las mujeres, y esta desencadena las historias de los niños y las niñas, como resultado la construcción de la cosmovisión afro descendiente, que instaura las nociones de legitimidad política, que han cambiado considerablemente desde la imposición del dominio colonial.

Las élites políticas del África han buscado legitimidad y confianza, basadas en las habilidades de los Griots, son cantantes de alabanza en cuyo territorio se habla cuarenta y siete idiomas, se auto declaran seres libres y cuya jerarquía del linaje corresponden en orden abuela, abuelo, papá, mamá...

Este personaje tiene un papel importante en las ceremonias ejemplo de esto es el ritual del bautismo después de nacer, tras siete días de encierro sin salir y estar solo en familia el nombre del niño es develado por papá, mamá o el Griot, este último es quien lo anuncia públicamente de allí la importancia del rol social que desempeña pues comparte desde el juego, para la reconciliación de hombres y familias compuestas muchos casos por numerosos hijos, y cuya instrucción corresponde a todo el pueblo, por lo que es permitido tener una corrección compartida, con lo cual se le atribuye la educación a la sociedad. De igual manera ocurre con los “kuagros” en san Basilio de palenque⁵⁴ Colombia, son manifestaciones organizativas propias de los procesos etnoeducativos planteados en el territorio.

⁵⁴ Primer pueblo libre de América en el año de 1603 liberado por Benkos Bioho y declarado por decreto real de España en 1713, mantuvo la autonomía política y libertad durante toda la colonia y tal vez hasta el inicio del siglo XX la perdió, muy a pesar de los esfuerzos mancomunados de la constitución política del 1991, la cual aunque favoreció la participación popular otorgando derechos especiales a comunidades afrodescendientes reconoció la

El Griot de Guinea realiza el rol de oradores públicos, historiadores familiares, reconocen los linajes en el poder de la palabra, la cual comparten en los comienzos y finales de ciclos naturales como ceremonias de siembra, cosechas, antes de las lluvias y posterior a ellas.

“Oumar” quien participo en el seminario de estudios afro descendientes en Argentina en julio del 2017 reconoce que en la escuela Griot, son lo mismo afuera y adentro, en su comunidad desde los siete años hasta los sesenta y cinco se está en capacidad para compartir en el escenario de la vida cotidiana.

El Griot se constituye en un mensajero de la cultura a razón de la cual no hablan de conflictos políticos o agricultura, hablan de paz. Pues al danzar comparten, respetan y escuchan, fundamentando aspectos de la comunicación, ya que los pueblos africanos antes de su colonización rezaban al árbol como da cuenta en el contexto colombiano los textos realizados por Manuel Zapata Olivella en su libro *el árbol brujo de la libertad*.

El linaje deviene de descendencia de sangre o por rol, si se tiene una iniciación la cual consiste en que el padre lleve a su hijo donde el Griot y le da la semilla de Cola ⁵⁵en ese momento el maestro elije cuantos años va a estar con el niño como aprendiz.

A este personaje ejemplar se le recompensa por sus historias, por solucionar conflictos y los antecedentes de linaje además se le añade la potestad de imponer sanciones como por ejemplo lavar la ropa de todos, para retornar a la paz y servir como conciliador de toda la sociedad a

identidad étnica a la cual se hace necesario otorgándole reconocimiento a la dimensión política de los *Kuagros*. Debido a las características únicas de su historia, formación, cultura y lengua. Ha sido declarado por la Unesco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

⁵⁵ Semilla sagrada en el África, similar a la hoja de coca en América.

través de las danzas, las ceremonias, que abarca de lo ritual a lo espiritual. Donde la musicalidad inicia, se impone para sacar los malos espíritus antes de comer, tocar o danzar con lo cual se da un tipo de espiritualidad pero cada uno en su forma.

Mientras *el palabrero* personaje para la comunidad Wayú⁵⁶ que inspiraría la idea de *juez de paz*, mediador de conflictos, figura que posteriormente encarnaría en la constitución política en su artículo 247 en donde su principio de oralidad. Establece:

Todas las actuaciones que se realicen ante la jurisdicción de paz serán verbales, salvo las excepciones señaladas en la presente ley. (Colombia, 1991)

El propósito de esta ley en Colombia fue otorgar un Tratamiento integral y pacífico de los conflictos comunitarios y particulares.

Por esto fue necesario plantearse una serie de herramientas interpretativas, desde las propuestas de (Morin, introducción al pensamiento complejo, 1998), como desplazamiento de conceptos que son reapropiados, que entre variables del estado del arte, el contexto territorial y las relacionales con la educación sensible, permitió configurar una red de interdependencias en lo complejo (complexus), a manera de tejido que dieron cuenta de lo acontecimiento simultaneo en la narrativa.

Todo este material fue atravesado, recolectado e interpretado, a través de la experiencia compartida en primera instancia con los espectadores en el territorio de la acción escénica y en

⁵⁶Comunidad indígena del norte de Colombia

segunda instancia bajo la luz de los aprendizajes de la maestría en estética y teoría de las artes. Evidencia del equipaje conceptual e interpretativo gracias a las indagaciones, cuestionamientos y hallazgos de la tesis.

Esto manifiesta un saber latente, emergente desde las epistemes del sur para aportar en la construcción del pensamiento social como memoria sensible, en la apertura de la presencia y la vocación de la justicia⁵⁷. Como diría Walter

La narración está tocando a su fin. Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad cuando se deja oír el deseo de escuchar una historia. Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias. (Benjamín, el Narrador, 1991).

Y el pensamiento complejo que emerge en la narrativa del territorio, cuyo trabajo consistió en develar desde los escombros de las palabras sentipensadas. A manera de hilos conductores que se tejen en la tesis, se soporta en la oralidad como sustrato, y teorizo sobre la historia propuesta, comparo registros audiovisuales en momentos específicos de la acción escénica dentro del contexto meditando sobre las experiencias, y partió de las hipótesis provisorias:

- ❖ -La narración promueve instrumentos políticos y estéticos en relación dialógica que ayuda a la reducción o posible resolución de conflictos.

⁵⁷ Cuesta Micaela, *Justicia Y Narración*. Sobre La Nueva Edición De El Narrador De Walter Benjamín Universidad De Buenos Aires / Conicet (Argentina)

- ❖ -El acontecimiento narrativo como experiencia puede movilizar los referentes históricos y culturales
- ❖ -La narración y el juego pueden descubrir ese conocimiento que abunda en el trabajo en comunidad y que la investigación promueve que emerja.

La primera hipótesis en el transcurrir de este sentipensar concluye que los instrumentos políticos se utilizaron a partir del juego, entendido como campo de acuerdos entre la escucha y el habla que se instaura en el silencio.

La discusión sobre las relaciones entre el teatro y la política es tan vieja como el teatro: y como la política. Desde Aristóteles, y desde mucho antes, ya se planteaban los mismos temas y argumentos que todavía hoy se esgrimen. De un lado se afirma que el arte es pura contemplación, y del otro que, por el contrario, el arte presenta siempre una visión del mundo en transformación y, por lo tanto, es inevitablemente político, al efectuar los medios de efectuar esa transformación o retrasarla. (Boal, el teatro del oprimido teoría y práctica Traducción de Graciela Schmilchuk, 1980, pág. 107)

En suma finalmente la narración oral escénica y sus implicancias puestas en juego están inmersa dentro de este marco, como estrategia que propone una aventura intelectual que permita ampliar la referencia de aquello que es visible, decible y enunciable, y ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácil y como objetivo puede contribuir al mapa de lo perceptible y lo pensable dentro del acto escénico performativo y contextualizado.

De allí que el caos es la total descomunicación que se ha dado desde el desprendimiento del absoluto, explicado como mito.

Unquiquienxie...

Hace mucho tiempo lo más que pensar se pueda, estaba la gran madre abuela *peguiyechia bague* en el ombligo del universo, ella era la luz antes de la luz, ella era el tiempo antes de su existencia y estando allí en *tomza* la gran madre abuela que era el amor, abraso en su seno a la sabiduría que tomaba forma el padre celestial *tchipaba*, y en una primera danza creaban contorno sentido y dirección a las cosas que más tarde existirían, *fiva, sie, fogata, jiecha*, aire agua fuego y tierra, allí en la gacha que es la olla de la chicha donde se guardó el principio femenino y masculino *chi-y cha* en el vacío contenedor el caos.⁵⁸

Principio impredecible, Inicio alegórico del absoluto donde se origina la energía que supone anterior a la materia, en el mundo muisca *ietugiie* vacío contenedor de todo lo que llegaría a existir.

En la teoría del caos se habla del efecto mariposa que plantea, qué el aleteo de una mariposa en un rincón del mundo puede desencadenar un tornado en el otro. De allí se presupone que las ciencias como la estadística es la que ha tenido la potestad de dar posibles respuestas y trazar investigaciones. Ahora esté intentando aunar esfuerzos con otros campos epistemológicos asociar el caos a la incapacidad del hombre de atender todos los hechos de un espacio concreto y en un instante determinado, conlleva a pensar el concepto de incertidumbre como recorrido ya que el mito conserva la esperanza y principios rectores de lo que pudiera pasar.

⁵⁸ Obra caminantes andantes Fundación Uchgua, tomado de la oralidad del pueblo Muisca.

En Colombia y Argentina, estas mismas resonancias ha animado y promovido múltiples diálogos y aventuras intelectuales contemporáneas, tanto en la Psicología Social crítica, como en campos profesionales como la pedagogía colaborativa, la terapia construccionista sistémica y la comunicación apreciativa en las organizaciones y con este trabajo en las artes escénicas

Abriendo paso a diversos estudios entre ellos preguntarse

¿Qué relaciones se instauran en la relación intergeneracional a partir de la narración oral?

Bibliografía

- Artaud, A. (1979). *el teatro y su doble*. Buenos Aires: Suramericana Sociedad Anonima.
- Azurmendi, M. (1994). Narrativa y ciencias sociales . en *bīTarte* N°2 revista cuatrimestral de humanidades, Editorial de antiguas escuelas de Sorabilla, Donosita, 39-49.
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. Mexico: Grupo Editorial Gaceta.
- Barbero, J. M. (1999). Aventuras de un cartógrafo meztizo en el campo de la comunicación. conferencia de apertura de la II bienal de comunicación en la universidad de cartagena homenaje al profesor Jesus Martín Barbero (págs. 1-12). Cartagena: Universidad de Cartagena.
- Benjamín, W. (1928-1935). *Universidad de Buenos Aires facultad de Sociales*. Obtenido de litrodot.com: http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.PDF
- Benjamín, W. (06 de 26 de 1991). *El narrador*. (M. pesados, Ed.)
doi:<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812009000200018>
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (2001). *la construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores S. A.
- Boal, A. (1975). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular: una revolución copernicana al revés* . Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Boal, A. (1980). *el teatro del oprimido teoría y práctica* Traducción de Graciela Schmilchuk. Mexico: nueva imagen.
- Boaventura, d. S. (2010). *Decolonizar el saber, reinventar el poder*. montevideo: ediciones Trilce Extención universitaria, Universidad de la república.

Boaventura, S. S. (2006). capítulo 1 la sociología de las ausencias y sociología de las emergencias: Para una ecología de saberes. En S. S. Boaventura, *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social* (págs. 13-34). Buenos Aires: Clacso.

Brook, P. t. (1969). El espacio vacío arte y técnica del teatro. Barcelona: Nexos.

Bruner, J. (1991). capítulo 4 la autobiografía y el yo. En J. t. Bruner, *Actos de significado* (págs. 100-133). Madrid: Alianza.

Buenaventura, N. (15 de Octubre de 2012). Nicolas Buenaventura. Obra: dar a luz. (p. e. Abrapalabra, Entrevistador)

Camus, A. (1953). *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada s.a.

Chesney Lawrence, L. (2013). Las teorías dramáticas de Augusto Boal. Teatro: Revista de estudios culturales A journal of cultural studies número 26, 25-55.

Chimamanda, A. (marzo de 2013). *TED Ideas worth spreading*. Obtenido de you tube: <https://www.youtube.com/watch?v=sYItZ3bTosU&t=27s>

Colombia, C. d. (1991). *Constitución política de Colombia*. Bogotá: Congreso de la república de Colombia.

Colombes, A. (2005). *teoría transcultural del arte hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Serie antropológica ediciones del sol.

Cultura, M. d. (2006). Reunión Nacional sobre Educación Artística, La educación artística un propósito común. *palabras de la Ministra de Cultura* (págs. 4- 9). Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

Escobar, A. (2016). Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la dimensión ontológica de las epistemologías del sur. *AIBR revista de antropología iberoamericana*, 11 -32. doi: 10.11156/aibr.110102

Fals Borda, O. (1990). El Tercer Mundo y la reorientación de las ciencias contemporáneas. *Nueva Sociedad N° 107 mayo junio*, 83-91.

Fals Borda, O. (2008). Orígenes universales y retos actuales de la IAP (investigación acción participativa) . *Peripecias N° 110*, 1- 14.

Gadamer, H. G. (2002). *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder.

Gadamer, H. G. (2002). Los caminos de Heidegger. En t. A. Pilári, *la verdad de la obra de arte* (págs. 95-108). Barcelona: Editorial Herber.

García Canclini, N. (2010). "Estética y Ciencias Sociales: dudas convergentes", en la sociedad sin relato. En N. García Canclini, *la sociedad sin relato* (pág. 29 a 65). Madrid: Katz.

Gergen, K. (2007). *construccionismo social aportes para el debate y la práctica*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Gerguen, K. (2015). *El ser relacional más allá del yo y la comunidad*. Barcelona: Desclée Brouwer.

Gougaud, H. (1997). *Conte africain L'arbre aux trésors* . Paris: Ed. du Seuil.

Groys, B. (2014). La soledad del proyecto . En B. Groys, *Volverse público, transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (págs. 75-81). Buenos Aires : Caja negra.

Larrosa, J. (2003). Cómo se llega a ser lo que se es (el estallido de la idea de formación en Nietzsche). En J. Larrosa, *la experiencia de la lectura* (págs. 111-140). Mexico: Fondo de Cultura Económica.

- Lowenfeld, V., & Brittain, L. (2008). *Desarrollo de la capacidad intelectual y creativa*. Madrid: Síntesis.
- Lowy, M. (2004). El marxismo romántico de Walter Benjamín traducción Sylvie Bosserelle. *Revista de posgrado de sociología Bajo el Volcán vol 4 número 8* , 85-100.
- Maturana Romesín, H., & Verden-Zoller, G. (2007). Amor y juego fundamentos olvidados de lo humano desde el patriarcado a la democracia. Santiago: JC Saéz.
- Mendoza, M. L. (2016). un monumento hecho de voces y cantos. *Revista Conmemora Centro Nacional de Memoria Historica*, 12-13.
- Moreno, P. (2016). reportaje una mirada al teatro comunitario. *Revista Arcadia*, 10.
- Morin, E. (1998). Epistemología de la complejidad. En E. Morin, *introducción al pensamiento complejo* (págs. 135-164). Barcelona: Gedisa.
- Morin, E. (1998). *introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Morin, E. (1998). la complejidad y la acción. En E. Morin, *introducción al pensamiento complejo* (págs. 113-132). barcelona: Gedisa.
- Morin, E. (1999). Enfrentar las incertidumbres. En M. traducción Vallegos Gomez, N. Vallejo Gómez, & F. Girard, *los siete saberes necesarios para la educación del futuro* (págs. 43-50). Paris: Santillana UNESCO.
- Morin, E. (1999). los principios de un conocimiento pertinente; lo complejo. En E. Morin, *los siete saberes necesarios para la educación del futuro* (pág. 17). París: Santillana Unesco.
- Osorio, R. y. (2008). *Caminantes andantes que venian errantes desde mucho antes*. Bogotá: RIUD Reposorio Institucional Universidad Distrital Francisco José de Caldas .

Quinteros, M. (2015). *Centro Redes clase 4b sentimientos morales y políticos en la formación de cultura política*. Obtenido de Centro Redes curso Identidades narraciones de lo colectivo y afectos políticos; diálogos entre la psicología cultural y la filosofía política contemporánea: <http://cursos.centroredes.org.ar>

Ranciére, J. (2008). *el espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Ranciére, J. (2014). *el maestro ignorante*. Cordoba: Tierra del sur.

Restrepo, L. C. (1994). falacias epistemologicas. En L. C. Restrepo, *El derecho a la ternura* (págs. 5-12). Bogotá: Arango Editores.

Rosa, A. (2015). *Centro Redes clase 2a el cultivo sobre sí mismo hacia el cultivo de una identidad etica*. Obtenido de Centro de estudios sobre Ciencia, Desarrollo y Educación Superior centro redes curso Identidades, narraciones de lo colectivo y afectos politicos; diálogos entre la psicología cultural y la filosofía política contemporanea. : <http://cursos.centroredes.org.ar/>
Argentina

Sanfilippo, M. (2005). El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005) Tesis doctoral Facultad de Filología Universidad Nacional de Educación a Distancia . Madrid: Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura .

Satiasabal, C. E. (2005). Mientras huyo canto: arte, cultura y desplazamiento en Colombia y en los montes de maria, reflexiones por la III expedición por el exodo . *revista de antropologia Jangwa pana universidad del magdalena*, 98-99.

Velasco, H., & Díaz de Rada, Ä. (1999). Describir, traducir, explicar e interpretar. En H. Velasco, & Ä. Díaz de Rada, *La lógica de la investigación etnográfica* (págs. 41-88). Valladolid: Trotta.

Wright, J. (Dirección). (2016). serie Black Mirror titulo caída en picado tercera temporada episodio 1 [Película].

Referencias

Galeano, Eduardo, 2004, las venas abiertas de américa latina, Buenos Aires Argentina, siglo XXI editores

Orson, Welles (1941) Citizen kane película, Estados Unidos productora Mercury Production

Guy, Debord (1967) libro La sociedad del espectáculo, ed. Naufragio

Sloterdijk, Peter (2004) libro espumas o Esferas III esferología plural, Alemania ed. ciruelas

Zygmunt Bauman, (1999) *Modernidad líquida*. Buenos Aires Argentina. Fondo de Cultura Económica.

Jung, Carl Gustav, Obra completa. (2016) Volumen 9/I. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo Capítulo 1, página 37, párrafo 79. ed. Trotta

Michel de Certeau (1990) en su *libro la invención de lo cotidiano* Francia ed. Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavijero

Lowy Michael, (2004) *el Marxismo romántico de Walter Benjamín* traducción de Sylvie Bosserelle, revista de posgrado de sociología Bajo el Volcán vol. 4 núm. 8 pág. 85-100
Universidad Autónoma de Puebla México

Proust, Marcell (1998) libro *En busca del tiempo perdido*, España ed. Alianza

Manuel Zapata Olivella (2011) libro *el árbol brujo de la libertad*, Colombia Ed. Universidad del valle

Apéndice**Entre el poeta y la república, Justicia o felicidad****Relaciones del texto *El autor como productor*****de Walter Benjamín**

El propósito de este trabajo es exponer la relación funcional entre el poeta y la república, sustentada en las ideas de Walter Benjamín en el ensayo: *El autor como productor*, en el cual desarrolla una crítica al pensamiento griego para hacer frente al fascismo con el cual se propusó sensibilizar a los intelectuales, a favor de la lucha obrera según Ramón Fernández⁵⁹.

Escrito en el año 1934, su presentación se realizó en un hipotético centro de estudios fascistas en París, en una Francia seriamente afectada por “la gran depresión”, donde el poder político se muestra incapaz de aportar soluciones teniendo como consecuencia una inestabilidad gubernamental con un rechazo al parlamentarismo⁶⁰

El autor resalta en su crítica marxista como Platón excluye al poeta de su ideal de República, donde la sociedad no podía centrar su atención en él, dado su alto potencial y poderío representado en la poesía, otorgándole un estatus dañino y superfluo.

⁵⁹Traductor Bolívar, Echavarría

⁶⁰ O democracia parlamentaria, la cual deviene del sistema ateniense.

Discute la idea de sociedad *perfecta*, a través del tiempo, evidencia lo “políticamente correcto” y pone en cuestión los prejuicios y juicios sobre la existencia y libertad del poeta. Él cual se desarrolla y expresa, contenido dentro del contexto social que sirve para una lectura crítica que aún se proyecta.

Con conciencia de la lucha de clases Benjamín nos presenta una invitación abierta a cuestionar como lectores, a tomar partido desde la lucha de clases con la frase refiriéndose al poeta:

Pero a ustedes todos les resulta más o menos habitual en cuanto a la cuestión acerca de la autonomía del poeta: acerca de su libertad para escribir lo que quiera. No son ustedes proclives a aprobar esa autonomía. (Benjamín, El autor como productor, 1934, pág. 1)

Pone en cuestión la situación social que se enmarca en cualquier actividad humana, como base para tomar una decisión “políticamente correcta” y propone la siguiente pregunta ¿a quién se ofrece nuestro servicio? De cuya respuesta se deriva la inclinación de nuestros intereses como tendencia. La cual puede estar al servicio del poder como postura en cualquier actividad realizada pero que benjamín realiza acotando a la crítica de la literatura política.

Por lo cual propone dos clases de escritores; por un lado el escritor burgués al cual le da la categoría de recreativo, trabaja algunos consientes y otros sin serlo aún de ello, en su propio interés de clase...y por otro el progresista, el cual asume la lucha de clases y la posibilidad de otra alternativa a favor del progreso de la técnica.

El escritor progresista al poner su decisión a favor en la lucha de clases priorizó los beneficios y derechos de la clase obrera, al orientar su trabajo hacia este lado de la balanza ha

terminado con su autonomía y se fue hacia la tendencia, por lo cual es la clase de escritor que decide poner en debate la actividad que discurre de un lado o el otro “por una parte o la otra”.

Ante esa problemática el poeta entra en el escenario social como mediador revolucionario, promoviendo la exigencia de una tendencia “políticamente correcta” en diálogo con la calidad de la misma,

Benjamín analizando los extremos de la balanza, plantea una reducción en lo que formula, busca equilibrar el peso entre *tendencia* y *calidad*. Cuya invisibilidad ha conllevado a no percatarnos de las interconexiones y relaciones que se establecen entre ambas.

La tendencia como contra peso, busca el equilibrio entre la postura burgués y la progresista, instaurada en el escenario social en el cual se naturaliza la postura “políticamente correcta” la cual puede llegar a necesitar o no, de otra calidad. En el transcurrir del diálogo este concepto de tendencia es el que legitima la misma. Señala Benjamín “Pero también puede decretarse: una obra que presente la tendencia correcta, debe necesariamente presentar cualquier otra calidad.”

Con esta última frase el autor presenta un juicio como paradoja, la declara, la apropia y a su vez la rechaza, por lo cual busca probarla. Vamos en busca de la atención del lector para cuestionar y proponer los argumentos iniciales de esta disertación, al excluir al poeta de su república da cuenta del problema al cual busca hacer frente, quizás esté sea un tema remoto de la antigua Grecia que a su vez es clave para cuestionar la idea de belleza en los estudios del fascismo.

El fascismo como un instrumento inadecuado en contraposición de lo “políticamente correcto” que en este trabajo en particular promueve la denuncia en el territorio de la interpretación de la crítica literaria política.

Las ideas de benjamín pueden aplicarse al arte contemporáneo ejemplo de esto son algunas obras actuales, las cuales también reflejan el sentir de este escritor. Quien recorre diferentes tiempos y épocas entorno al ideal de belleza, que discurre marcando tendencia entre lo bello y lo feo que en la actualidad no representan mayor valor.

Acaso no demuestra el autor como el concepto de tendencia es resultado del debate al cual se alude en primera instancia afirmando “la tendencia de una obra literaria sólo podrá concordar políticamente, si literariamente concuerda también”. (Benjamín, El autor como productor, 1934, pág. 2)

Así atribuye una relación recíproca entre tendencia y calidad por un lado la tendencia “políticamente correcta” tendrá que otorgarle una calidad literaria la cual es la que otorga valor a la obra, la cual avale su misma tendencia de manera implícita o explícita.

Propone una ruptura con el punto de partida, instaurado en la antigüedad y que podría ser de manera análoga en el debate entre contenido y forma, el cual merece un tratamiento dialéctico para ahondar en sus relaciones y con ello relacionar las cosas no como entes solitarios aislados ni pasmados, más si vinculados con los contextos vivos.

Para lo cual establece que las relaciones sociales se dan en los mismos entornos de producción, bajo la mirada materialista se vislumbran e instauran las relaciones con la productividad de su época, pero va más allá, propone dar una solución factible cuestiona si está

de acuerdo con ella, y a su vez si se postula solo como movimiento reaccionario o en busca de transformaciones o si es revolucionario en sí.

Para Benjamín la obra debía tener una afirmación revolucionaria y aplicada a nuestra sociedad actual, porque si no conlleva esta idea, la obra se nota como falsa e inofensiva la cual responde a la decisión y favor de quienes ponemos nuestro servicio.

Ejemplo de eso en el campo de la escultura es Mauricio Catelan con su obra *la novena hora* (1999) obra en la que se identifica la figura del papa derrumbado por un meteorito, viéndolo a través de los ojos de Benjamín podemos ver como el artista define a favor de quien pone su servicio, a quien se dirige hacia qué comunidad, también con su obra muestra una paradoja bíblica que crítica y seguramente rechaza al catolicismo.



Ilustración 1 la novena hora Pope meteorite Mauricio Catelan

Benjamín nos dice que a diferencia del escritor burgués el cual no reconoce esa alternativa, un tipo de escritor progresista reconoce tal alternativa puesto que su decisión está sobre la base de lucha de clases.

Por lo cual busca superar la diferencia en el debate entre contenido y forma instaurada en la técnica, como punto en el cual se supera. En esta idea plantea que el autor es **productor de contenido** no de belleza la cual ha estado centrada en los estudios a los cuales busca hacer frente, por lo tanto ayuda a aclarar las relaciones entre tendencia y calidad.

Desarrolla el concepto de técnica como enlace entre contenido y forma, tendencia y calidad para hacer que los productos literarios sean accesibles al entendimiento de una realidad, a la cual se refiere o referencia, como algo inmediato por lo tanto generó su materialidad.

Por lo cual Benjamín considera necesaria la politización del arte como modo de respuesta a la estetización fascista. Esto se demuestra cuando cita a Sergei Tretiakow, situado en el contexto ruso es quien define y encarna al escritor operante a diferencia del escritor informativo. Pues su propósito y misión es luchar e intervenir activamente en los contextos sociales vivos, como decisión que determina su acción sobre los datos que le proporciona su actividad.

Benjamín señala intencionalmente como el horizonte informativo que se constituye sobre las formas o géneros se teje al hilo de los datos técnicos del presente, donde el entretenimiento como espectáculo nos distrae de lo que realmente es importante, como lo abordaría Guy Debord lo cual conlleva a no reflexionar de nuestra sociedad contemporánea. “En el mundo realmente invertido lo verdadero es un momento de lo falso”. (Debord, 1967, pág. 3)

Al relacionarse la técnica con los contextos sociales de producción, podemos observar en conformidad a esto el material del cual se constituye y el cual tomamos como sustrato, para las reflexiones sobre los aportes de la política del arte, como dijera Bertol Brecht “la política es pensar en la cabeza de otro”, lo cual conlleva a pensar por ti mismo, implica rechazar muchas de las falacias que nos han hecho creer como ciertas pues en la literatura no siempre hubo novelas, tragedias, (Benjamín, El autor como productor, 1934, pág. 4) o incluso la retórica se presentaba como fuente de conocimiento en la antigüedad.

Tal vez Pablo Alonso en su obra TNT ilustra los presupuestos de Benjamín quien por un lado exige al poeta la tendencia correcta y además la calidad en la ejecución, fórmula que solo es efectiva en la medida que nos percatemos de las relaciones e interconexiones que existe entre ambas tendencia y calidad.

Al proponer al escritor operante en un contexto vivo Benjamín tal vez realiza el siguiente decretó sobre la obra que se presenta “la tendencia correcta debe necesariamente presentar cualquier otra calidad” de allí que una obra literaria podrá concordar políticamente si



Ilustración 2 TNT Quisa Pablo Alonso

literariamente concuerda también (Benjamín, El autor como productor, 1934, pág. 2)

En la imagen aparece yihadistas dispuestos a explotar antes de la salida a realizar el atentado, una escena que no podría ser vista en los diarios, la televisión y los medios en general, puesto que lo que ofrecen son los momentos después de las tragedias a las cuales nos hemos acostumbrado.

Pensar que en algún momento hubo una contraposición que se fecundaba felizmente, hoy por hoy se manifiesta en oposiciones indisolubles y así mismo divergen la ciencia y el arte, educación y política.

Propuso como epicentro de la cuestión literaria al periódico, el cual dispone el orden como jerarquía de importancia y en cuya sombra arde el resplandor del excluido por lo tanto lo literario gana en alcance pero pierde en profundidad (Benjamín, El autor como productor, 1934, pág. 5)

Bien lo observó Orson Welles en *Citizen kane*⁶¹ “ninguna noticia es tan importante como para merecer la primera plana de un diario; Pero si se pone cualquier noticia en la primera plana de cualquier diario, entonces se convertirá en una noticia importante” es así como se maneja la opinión pública.

De esta afirmación se puede generar la brecha entre autor y espectador proponiendo al lector, que esté dispuesto a escribir, describir y prescribir, otro ejemplo de ésta es *la mona lisa* de Marcel Duchamp como acto “vandálico” en un cromó de la mona lisa dibuja bigotes lo cual desencadenó con eso la destrucción de una larga tradición de la figura del genio, considerando desde entonces al artista avalado con citas y cifras.

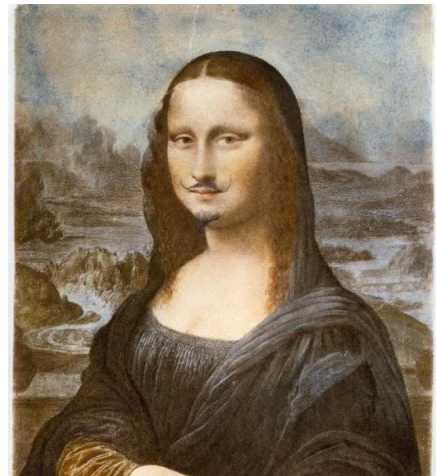


Ilustración 3 La mona lisa Marcel Duchamp

Volviendo a la literatura allí radica el reto revolucionario, la cual debe extraer de la situación política, nuevos efectos en los contextos sociales vivos, condicionados por la relación de producción a la cual hace referencia la crítica materialista, proponiendo con esto cuestionar antes que las relaciones de la obra, las relaciones de producción.

Pero cuando nos acercamos a este contexto vivo y las condiciones de la obra en un tiempo de producción, notamos que se ha acostumbrado a preguntarse sobre las relaciones de producción de la época, para lo cual las reflexiones Benjaminianas direccionan modestamente

⁶¹ Película estadounidense de 1941 dirigida, escrita, producida y protagonizada por Orson Welles. fue elogiada por su estructura narrativa.

a indagar a una respuesta posible de este problema tan grande, con algo incluso más puntual y es encontrar una respuesta a si está de acuerdo o no, con estas formas de producción, o si en cuestión es reaccionaria o pretende transformaciones. (Benjamín, El autor como productor, 1934, pág. 3)

Reflexiono sobre la fotografía con una intencionalidad económica, denominándola como fotografía de consumo, la cual no tenía ningún interés. Para él, el fotógrafo debía proporcionarle una placa, una leyenda para sustraerla del consumo y conferirle un valor revolucionario, un mensaje que según el autor debiera orientar e instruir a manera de reflexión

Para Benjamín el lector (publico) está siempre tendiente a ser escritor (actor) de manera igual la literatura es el trabajo mismo que toma la palabra y su correspondiente exposición, a exige la capacidad y su ejercicio y en respuesta a ello que propone.

En vez de una educación especializada, propone una educación politécnica que se constituye como patrimonio común y cuyo escenario es el periódico, lugar donde se desarrolla, éste es el espacio más determinante del proceso dicho, y por eso debe avanzar hacia ella toda consideración del autor como productor de contenido.

Para Benjamín una inteligencia progresista con conciencia de lucha de clases debe buscar liberar los medios de producción, y con eso esté al servicio de la clase obrera, es el resultado de lo que Brecht denomino como **transformación funcional**, adjudicando proyectos a los intelectuales de largo alcance al intentar modificar o aportar en el sentido socialista, apuntó a pensar los trabajos no como obras individuales sino que mejor han de orientarse en la transformación y posible utilización de la institución.

Conllevo a promover el movimiento artístico denominado “la nueva objetividad” el cual buscó en el reportaje e indago en su forma fotográfica, lo cual hizo que prosperara la técnica de difusión, ejemplo de esto lo encontramos en el dadaísmo alemán que tenía un carisma marcadamente político y cuyo vigor revolucionario consistió en poner a prueba la autenticidad del arte. (Benjamín, El autor como productor, 1934, pág. 8)

Ahora llevar este marco como salto en el tiempo al más pequeño fragmento de la vida cotidiana, implicó analizar objetos de uso habitual como los propuestos por Jhon Hertfield en sus cubiertas de libros como instrumentos políticos.

Benjamín amplió el panorama de reflexiones sobre la miseria captada en la moda con cierto goce, puso como ejemplo el montaje de un aparato de producción sin modificarlo, y si se pretendiera lo contrario significaría derribar una de esas barreras que tienen encadenada la producción de inteligencia.

Se adelanta al pensamiento de nuestra época, casi con cien años de diferencia afirma “el progreso técnico es para el autor como productor la base de su progreso político” (Benjamín, El autor como productor, 1934, pág. 9) con esta frase deviene que su ejecución sea políticamente adecuada y además las barreras competitivas entre ambas fuerzas autor/productor, las cuales se han erguido para separarlas y deberán desaparecer conjuntamente al explorar la solidaridad como lucha de clases y en contra de algunos otros productores.

Al citar al compositor de música clásica Hanns Eisler quien, adelantado a su tiempo habla de la racionalización más fuerte, en cuanto al avance tecnológico, como fuente de reproducción por lo tanto, se ha ido limitando a un grupo de especialistas cada vez más reducido



Ilustración 4 Una de las obras de John Heartfield

pero mejor cualificado (Benjamín, El autor como productor, 1934, pág. 9) esto pone de manifiesto la crisis en los conciertos que conlleva la ejecución en vivo, **proponiendo la transformación funcional** en dos líneas.

Margina en primer lugar la distinción entre ejecutantes y auditores y en segunda instancia la que existe entre técnica y contenido, por lo cual Eisler dice “la música sin palabra, sólo en el capitalismo ha cobrado su gran importancia y su expansión plena” es decir que: solo se transformaría el concierto mediante la palabra convirtiéndose en un encuentro de confluencia política (ídem.)

La literalización de las condiciones de producción por lo tanto de la vida es la única vía de fundición para que llegue a producirse... (Fue así como la nueva objetividad ha hecho artículo el consumo de la lucha contra la miseria) sus productos requieren ante todo una función organizadora y por tanto ir en procura de una propaganda (promoción) la tendencia sola no basta (Benjamín, El autor como productor, 1934, pág. 10)

Al citar a Guenther Gruendel fue un filósofo, quien busco hacer una interpretación revolucionaria integral de la crisis humanitaria que se evidencia en la obra *los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, la cual evoca la misión de una generación joven y heroica, este último es ejemplo es la novela de Johann Wolfgang von Goethe, publicada en 1795-96. La cual remite a la historia de un héroe empujado al suicidio para escapar de una vida de negocios fue denominada como novelas de formación a pesar de que la traducción building connota educación o formación de carácter, la cual es ironizada por el narrador en numerosos pasajes como lo afirma (Sammon, 1981).

Por lo tanto, esta idea del escritor operante lo presenta como capaz en su actividad de orientar e instruir, de allí que el modelo de producción resulte determinante al abrir sendas que guíen a otros productores y poner en disposición una organización mejorada u optimizada, con lo cual quiere decir que es capaz de trasladar consumidores hacia la producción, de convertir lectores en espectadores en colaboradores.

Ejemplo de esta pretensión fue el teatro épico de Brecht quien se remonta a los elementos más originarios del teatro, intenta servirse de los nuevos medios tecnológicos de difusión, aprehender e instaurar una polémica con ellos.

Establecía la **conexión funcional** entre público y escenario, texto y representación, director y actor. Presenta el estado de las cosas y va más allá, lo descubre, en el procedimiento del montaje, con sus irrupciones tiene una función organizadora. El cual tiene su justificación en el teatro épico detiene el acontecer en una situación para inducir en el espectador una posición respecto a la acción que acontece y apropia, retomando con esto una posibilidad antigua del teatro.

En el punto de hacer una exposición de lo presente, pone de manifiesto al hombre con sus esfuerzos, fortalezas y limitantes que se desarrollan de manera habitual y que son potenciados mediante el ejercicio del raciocinio y el entrenamiento, lo cual constituye el pensamiento, y no hay mejor punto de apoyo que la risa.

Considerada peligrosa por el poder, atentando contra la rectitud de la república (Platón) cuyo tema central es la justicia, como se expresa en el hombre pues lo que buscaba era un estado más justo, no el más feliz, afirmando que la risa es trasgresora de la conciencia social y el hombre libre, proponiéndola como un placer que produce dolor y pertenece a locos, incluso

aunque se reconozca su aporte medicinal que en virtud de su aporte en la educación lo une a ella una relación de solidaridad recíproca (Benjamín, El autor como productor, 1934, pág. 13)

Con esto cuestiona al autor si a través de su producción ¿logra impulsar la socialización de los medios de producción intelectual? Pues cuanto mayor logre encausar su actividad más correcta será la tendencia y más alta la calidad técnica de su trabajo (Benjamín, El autor como productor, 1934, pág. 14)

Por lo cual como aporte al mismo materialismo se hace imprescindible la desaparición del espíritu y ser encarnado en el proletariado, entendido como lucha de oprimidos.

A modo de conclusión las reflexiones ofrecidas por este autor en un balance general suscitan la idea de conexión funcional la cual se relaciona con el trabajo de la oralidad escénica y el teatro popular como estudio de la acción escénica que surge como implicaciones de la narración puestas en juego en el escenario social.

Las cuales se postulan como un acontecer de significaciones en la lucha de oprimidos, y establece su relación dialógica entre la línea del construccionismo social de (Gergen, 2007) y el arte escénico, para enlazar ideas dentro de la estética, a través del juego escénico narrativo como conexión funcional o acción teorizante del sentipensar para responder, ¿cuáles son las implicaciones que la narración promueve entre arte y vida que ayuda a la reducción de los conflictos?, Investigación-acción considerada desde el territorio profesional interpretativo de la participación oral escénica contextualizada en territorio colombiano.

Tabla de ilustraciones

<i>Ilustración 1 la novena hora Pope meteorite Mauricio Catelan</i>	180
<i>Ilustración 2 TNT Quisa Pablo Alonso</i>	182
<i>Ilustración 3 La mona lisa Marcel Duchamp</i>	183
<i>Ilustración 4 Una de las obras de John Heartfield</i>	185

Bibliografía

- Benjamín, W. (1934). El autor como productor. En t. B. Echeverría, *El autor como productor* (págs. 1-16). Santiago: Editorial centro de estudios Miguel Enriquez.
- Debord, G. t. (1967). *la sociedad del espectáculo*. Madrid: revista Observaciones filosóficas.
- Gergen, K. (2007). *construccionismo social aportes para el debate y la práctica*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Sammon, J. L. (1981). The mystery of the missing bildungs roman; or what happend to wilhelm meister's legacy. En J. W. Goethe, *los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (págs. 229-246). biblioteca virtual universal.

