



Ser mujer indígena wayuu: una narrativa desde las subjetividades políticas

Valkis Elizangella Herrera Bernier

Trabajo de grado para optar el título de licenciada en artes escénicas

Asesores:

Julio Andrés Spinel, magister en educación (asesor)

**Angélica Serna, magister medio ambiente y gestión ambiental
(acompañamientos metodológicos)**

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Facultad de Artes

Licenciatura en Artes Escénicas

Medellín, Antioquia, Colombia.

2024

Cita	(Herrera Bernier, 2024)
Referencia	Herrera Bernier, V. E. (2024). <i>Ser mujer indígena wayuu: una narrativa desde las subjetividades políticas</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Asesor externo y corrección de estilo: Nicolás Briceño Saldivar, licenciado en Artes Escénicas.



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimientos

A mi amado esposo, Nicolás Eduardo Briceño Saldivar. Por acompañarme en este viaje a mi reencuentro. Por tu presencia y apoyo constante en cada una de las etapas de este proceso al que le dedicaste pasión, trabajo, profesionalismo, amor y muchas noches de traspaso a mi lado. Fuiste editor audio visual, camarógrafo, logístico, diseñador gráfico, corrector de estilo, financiador de refrigerios y paño de lágrimas. Gracias muchas gracias por amar este proceso tanto como yo.

A todas las mujeres del mundo que me han inspirado y en especial a las mujeres participantes de este proceso. A mis madres Rosa Ruiz y Vielka Bernier. A mis tías: Liliana, María Rebeca, María Luisa, Carmen y mis hermanas Yeimary, Saudith, Dayana y Eugendy. Por su disposición a ser parte de este viaje lleno de preguntas en el que se permitieron dejar el alma para responderse con el corazón. A ustedes mis más grandes respetos por atreverse a vivir el arte para expresar sus dolores y miedos más profundos.

A mis amigos y familiares que me impulsaron a lograr mis sueños y en el camino aportaron siempre un granito de arena y una palabra de aliento: Maryolis, Ricardo Bernier, Simón, Jacobo, Ricardito y a los que no alcanzo a mencionar, pero saben que llevo en mi corazón un agradecimiento profundo.

A mis profesores que me inspiraron durante todo mi recorrido con su vocación y sabiduría en este quehacer pedagógico, en especial a: Maribel Ciodaro, Marleny Carvajal, Jorge Iván Grisales, María Angelica Serna y Julio Spinel, en mi camino individual de la pedagogía está presente la huella que ustedes han dejado en mí, me llevo el deseo de seguir sus pasos e implementar todos sus aprendizajes a todos los lugares a donde la vida me permita.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	10
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.	11
PREGUNTA.....	17
JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO	17
OBJETIVO GENERAL	20
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	21
ANÁLISIS CONTEXTUAL	21
Territorio	22
Uribia	22
Katzaliamana 1	24
Como comunidad	26
Actividad económica	28
MARCO TEÓRICO.	29
1. El reconocimiento de las formas en que se da construcción de la subjetividad política de la mujer indígena y sus dinámicas de sororidad.	31
Género.....	31
Mujeres indígenas.....	36
Subjetividad	38
Subjetividades políticas	39
Participación política de la mujer indígena.....	41
Dinámica de sororidad	42
2. Las narrativas como herramienta para la reconstrucción de momentos significativos.....	43
Narrativas	43

Narrativas ficcionales	47
3. Resignificación de la experiencia en la construcción de comunidad a través del teatro.....	49
Resignificación.....	49
La co-creación para la construcción de comunidad.	50
Técnicas utilizadas para la creación escénica de mis practicas pedagógicas.	52
Historia de vida	52
Cartografía artística	53
Teatro aplicado	54
Augusto Boal – El arcoíris del deseo.....	55
Performance	56
METODOLOGIA	57
Herramientas para la recolección de la información	58
Métodos para el análisis de la información.....	59
SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS	60
Primer tiempo (punto de partida): vivir la experiencia	60
Sujetos participantes y contexto de la experiencia	62
Segundo tiempo: Un plan hacia la sistematización.....	66
Delimitación del objeto:.....	66
Objetivo de esta sistematización	67
Eje de la sistematización.....	67
Tercer tiempo: Registros de análisis.....	68
Procedimiento para el ordenamiento de la información, la reconstrucción histórica e interpretación crítica.....	68
Cuarto tiempo: interpretación y reflexiones a fondo.....	89

Los espacios de intimidad indígena femenina como una apuesta para la construcción de gestos sensibles.	89
Memorias personales en perspectiva de género (feminidad, rol como mujeres): una provocación desde el arte aplicado para la reconstrucción de las experiencias significativas de vida.	94
Auto narrativas de las mujeres de la comunidad Katzaliamana 1 por medio del uso de las herramientas artísticas para representar su postura como sujetos políticos.	97
Agua para mis cardones una propuesta artística para expresar subjetividades políticas.	99
Quinto tiempo (conclusiones): las huellas del camino	103
CONCLUSIONES	105
BIBLIOGRAFÍA.....	108
ANEXOS	113

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Comunidad Katzaliamana 1	24
Figura 2 Celebración del día de la madre en la comunidad Katzaliamana 1.....	28
Figura 3 Celebración de navidad en la comunidad Katzaliamana 1.....	28
Figura 4 Mapa para la comprensión de “la narratividad”.....	44
Figura 5 Collage cartografías corporales	69
Figura 6 La espiral de hallazgos individuales	71

Resumen

Este documento es la sistematización de experiencias del proceso de investigación creación realizado durante el desarrollo de la asignatura Práctica Pedagógica Investigativa IV, que hace parte de la carrera de licenciatura en artes escénicas en la Universidad de Antioquia.

La práctica realizada tuvo como objetivo el conocer la subjetividad política de la mujer indígena wayuu, durante el proceso de reconocimiento y resignificación de sus experiencias vivenciales desde su rol femenino dentro de su territorio para la construcción de comunidad. De la cual hicieron parte 9 mujeres de la comunidad de *Katzaliamana*¹, mediante la generación de espacios de integración y expresión a través de una intervención-investigación basada en la creación teatral desde el teatro aplicado.

Palabras claves: Subjetividad política, género, mujer indígena, indígena y contexto wayuu, narrativas ficcionales, teatro aplicado, sistematización de experiencias.

¹ *Katzalia* es un tipo de frijol que sale en La Guajira y *mana* hace referencia a la tierra. La traducción en español sería “tierra de frijoles (*Katzalia*)”.

Abstract

This document is a systematization of experiences that aims to investigate about the impacts of the research process creation of my pedagogical research practice IV in the political subjectivity of the Indigenous wayuu woman, during the process of recognition and resignification of their experiences from their feminine role within their territory for the construction of community. Nine women from the *Katzaliamana 1* community took part in the project, through the generation of spaces of integration and expression through an intervention-research based on theatrical creation from the applied theater.

Key words: political subjectivity, gender, Indigenous women, Indigenous and wayuu context, fictional narratives, applied theater, systematization of experiences.

INTRODUCCIÓN

¿Qué es ser mujer? ¿Qué es ser mujer indígena? ¿Qué es ser mujer indígena wayuu? ¿Qué es ser mujer indígena wayuu en la comunidad de katzaliamana1? La sistematización de experiencias efectuada de la práctica que realicé intenta dar respuesta a las preguntas, al recorrer de nuevo la experiencia vivida con los pensamientos, sentimientos y vivencias de las mujeres que habitan el desértico territorio wayuu, colmado de un cálido clima que se deleita bajo a la arenosa brisa de la Guajira colombiana.

Más que ahondar en los caminos vertiginosos que trae consigo hallar un significado de lo desconocido, es una sistematización de experiencias de un camino emprendido hacia la búsqueda del reconocimiento de las subjetividades que se construyen en contextos silenciosos. Este documento pretende visibilizar y nombrar lo que todavía no se ha nombrado con suficiente fuerza en La Guajira: los anhelos de las mujeres indígenas wayuu.

Con una pregunta sobre el género y la igualdad en la construcción subjetiva de las mujeres indígenas wayuu, este proyecto investigativo tiene un enfoque cualitativo, que utiliza como herramienta la Sistematización de Experiencias, propuesto por Oscar Jara (2018) como la posibilidad de reconstruir las experiencias con la responsabilidad de organizarlas para poder hallar una reflexión consciente de nuestro ser subjetivo.

En un primer momento se presenta el contexto donde se desarrolló este proyecto, así como también las dinámicas sociales del que las mujeres participantes hacen parte, desde sus problemáticas y acciones de manos femeninas con incidencias en las comunidades indígenas que, al estar marginadas y excluidas por diferentes factores sociohistóricos, justifican la importancia de este proyecto. En segunda instancia, se presentan los diferentes referentes conceptuales en los cuales me basé para abordar el análisis de este proceso investigativo, con el fin de entender los diferentes conceptos que fueron resonando durante las intervenciones pedagógicas en la comunidad, para así seguidamente definir los diferentes métodos pedagógicos usados con las mujeres participantes. Finalmente se presenta la sistematización de experiencias de los laboratorios creativos desarrollados entre los años 2020 y 2023, con sus respectivos análisis, los

cuales fueron hallazgos que permitieron el reconocimiento de la incidencia de los resultados de estos procesos en la comunidad intervenida y en especial en las mujeres participantes.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

Cuando hablamos de la cultura wayuu² y su constitución social, podemos identificar su complejidad como etnia, nutrida por costumbres y tradiciones que representan fielmente la cosmovisión de quienes la conforman. De lo anterior, se destaca la importancia de la palabra³, el valor de los sueños⁴ y la relevancia de la mujer⁵ como sujeto dador del linaje familiar y la cara representativa del territorio por su relacionamiento con la madre tierra. De ahí que la figura femenina tenga un rol muy importante en la comunidad indígena wayuu, siendo aquella transversalizada a lo largo de su vida por rituales que la preparan para ocupar dicho rol.

Sin embargo, a pesar de la importante posición de la mujer wayuu dentro del territorio, se evidencia en las dinámicas sociales actuales, dentro de los procesos transculturales del wayuu con las personas no wayuu, la distorsión de algunas costumbres establecidas - determinadas antes de la llegada de los colonizadores europeos-, como por ejemplo la aceptación de la poligamia solo

² Esta palabra en *wayuunaiki* (lengua materna de los wayuu) significa persona indígena.

³ El valor de la palabra para los wayuu se fundamenta en la creencia de que cuando un wayuu da la palabra no solo la da él como sujeto, sino que también la da la familia que lo respalda. Así mismo, debido a la relevancia de este acto, es fundamental que quien la posea tenga un reconocimiento respetable ante toda la comunidad. Es por lo anterior que, solo los *püitchipü* (palabrerros) tienen la potestad de mandar la palabra y recibirla, por lo que faltar a ella implica un acto de menosprecio al sistema normativo de la etnia y por ende trae consecuencias que podrían terminar en guerras o deshonra (Polo & Ojeda, 2014).

⁴ Para el wayuu los sueños son el punto de conexión del mundo espiritual con el terrenal y al mismo tiempo es la deidad *Lapü* (sueño) quien interpreta los sueños y la que se le aparece a los wayuu cuando duermen para alertar sobre algún acontecimiento en el territorio decretando algunas ordenes de ritual para evitar que algo malo ocurra. Además de *Lapü*, en los sueños también puede aparecer el *Yoluja*, el cual es la representación de espíritus que piden cosas a cambio de que no ocurran tragedias, por lo que en los sueños da ordenes de hacer sacrificios de animales y danza. También a través de los sueños puede aparecer *Alanía* que es la representación de los espíritus ancestrales y que siempre aparece para hacer llamados de atención y para pedir rituales que eviten desgracias, como encerrarse, hacerse baños, entre otros. Los wayuu siempre están alerta a los sueños y llevan a cabalidad los pedidos que se le hacen a través de estos, ya que si no es así pueden ocurrir tragedias (Araujo de Vílchez & Finol, 2010).

⁵ La cultura wayuu es matrilineal, es decir que, al ser la mujer asociada al territorio, es a ella a la que le pertenece la riqueza del territorio y la que lo puede heredar a sus hijos junto con el linaje del clan familiar, sin embargo, la mujer no es considerada como autoridad civil (Polo & Ojeda, 2014).

para el sexo masculino, la privación de la mujer al privilegio de desempeñarse como *pütchipü* (autoridad civil que lleva la palabra entre comunidades para la resolución de conflictos), la aceptación del matrimonio infantil forzado, los leves castigos ante algún caso de violencia sexual, entre otros. Todas estas distorsiones de las costumbres fomentan, desde diversas perspectivas, una constitución social desigual en la construcción de comunidad. Dicho descontento puede reafirmarse en relatos de escritoras wayuu como Vicenta Siosi que narra por medio de cuentos desde la perspectiva femenina como afecta negativamente en sus vidas el ejecutar sin un contexto estas prácticas culturales. O también, en las denuncias ante la opinión pública de activistas feministas wayuu como es el caso de Jazmín Romero Epieyú, quien afirma que ha tenido que llevar casos de abuso infantil y feminicidios a la ley ordinaria porque en ocasiones las leyes indígenas no dan un respaldo a las víctimas⁶.

Dichas prácticas culturales distorsionadas han influido evidentemente en la construcción de las subjetividades de las mujeres en la etnia wayuu. Hasta la fecha estas concepciones han sido aceptadas por una gran parte de la población femenina del territorio, pero por otra parte ha generado rechazo, sobre todo en las nuevas generaciones que no quieren adherirse a concepciones y tradiciones que consideran lejanas a sus necesidades individuales. Esto a su vez ha llevado al aumento del alejamiento de las mujeres jóvenes de los territorios indígenas, ya sea porque no están dispuestas a ceder en sus convicciones o porque son rechazadas por sus familias, debido a que en algunos casos no seguir las costumbres culturales tiene repercusiones negativas dentro del territorio.

Por tal motivo se manifiestan en el territorio fuertes conflictos generacionales. Estas contraposiciones provienen de una dinámica que intensifica la aculturación para algunas tradiciones, cambios bruscos que alteran interacciones generacionales, y otros que cuestionan de manera favorable normativas culturales que oprimen a la mujer, y donde la mujer indígena wayuu contemporánea empieza a tener nuevas necesidades que implican exigencias como: fidelidad por parte sus esposos, mujeres que se niegan a casarse porque tiene deseos de estudiar, de tener “voz

⁶ Para profundizar acerca de este tema, aquí el artículo de una entrevista a Jazmín Romero <https://www.france24.com/es/am%C3%A9rica-latina/20230308-las-mujeres-ind%C3%ADgenas-way%C3%BAu-que-se-alzan-contra-las-violencias-en-sus-comunidades>

y voto” en la toma de decisiones en la comunidad, en contraposición a la mujer tradicional que vive en pro a la familia bajo la aceptación de los ejercicios de poder que ejecutan los hombres de su comunidad, debido a que eso se les ha inculcado desde que son menores y lo cual consideran importante para mantenerse dentro de las tradiciones.

A lo anteriormente enunciado, se le suman varias causales más que hacen que una mujer wayuu sienta el peso que conlleva asumir su existencia desde su condición femenina dentro del territorio. En cuestión de su construcción como sujeto político hay muchos factores que las condicionan en su forma de expresar y vivir en su entorno, y es justamente allí donde se propician escenarios que la afectan a partir del rol que se le ha otorgado socialmente por ser mujer, el cual las posiciona frente a la responsabilidad de ser la representante de su hogar y de su etnia, sin tener la posibilidad de ser considerada como autoridad cívica (Polo, N. & Ojeda, G. 2014).

Las influencias de un sistema nuevo de valores sociales, permeado por las lógicas de la producción y del mercado, han generado paradigmas en donde se generaliza el hecho de que “ella” es la que debe saber de artesanía, cocinar, buscar el agua y otra cantidad de deberes que, hacen parte de la labor de sostener un hogar en dicho contexto y que ha imposibilitado a que se generen cuestionamientos en la colectividad wayuu, tales como: las responsabilidades tradicionales ¿cómo afectan en la construcción y rol de ser mujer? ¿Hasta qué punto la posición del hombre se ve afectada por la posición de la mujer, y, cómo esa afectación incide en la mujer? ¿Qué conlleva tener esa responsabilidad tradicional, en una comunidad sumida por la pobreza, falta de oportunidades, explotación de recursos naturales, discriminación, atraso educativo, tecnológico, corrupción y contaminación?

A lo enunciado se añade los espacios reducidos de expresión de la mujer que, físicamente se le limitan a espacios cotidianos donde comparten con otras mujeres e integrantes de la familia como: la cocina, el corral de los chivos y el *jawey*⁷; pero que simbólicamente no trascienden a espacios para la toma de decisiones importantes a nivel estructural del territorio, ni siquiera a

⁷ Lugar natural donde se almacena el agua de la lluvia.

nivel emocional. Los limitados espacios de expresión para la mujer añaden otros conflictos, por ejemplo, la forma en que se da la demostración de afecto en la cultura wayuu y que afecta directamente a la libre expresión, en particular para este proyecto se hizo evidente en el género femenino, que al tener barreras muy sensibles en la manifestación de afectos en el territorio se considera a la menor exaltación emotiva como excesiva. Es por ello por lo que en el territorio son muy pocos los espacios en donde la mujer puede expresarse referente a sus sentimientos genuinamente sin sentirse juzgada.

Estas formas de expresión pueden evidenciar las dinámicas culturales a través del lenguaje. Vale decir que la lengua en sí está cargada de significados y significantes que representan el colectivo cultural y, que de ella podemos observar el universo simbólico que constituyen su cosmovisión (Rubio, 2020). Por lo visto anteriormente el *wayuunaiki*⁸ brinda nociones de una comunidad que, en su manera de nombrar lo referente a sentimientos como el amor, existen connotaciones a lo que respecta la acción de hacerlo, para el wayuu no existe la palabra “te amo” por lo que se puede equiparar con la palabra “te quiero” *aisü pia tapüla* si lo dice una mujer o *aishi pia tapüla* si lo dice un hombre. Esta es una palabra compuesta por *aisü* o *aishi* traduce al español como “dolor”, también por la palabra *pia* que es el pronombre “tú” y por *tapüla* que traduce “para mí”. Acá podemos observar cómo se aprecia el amor del otro desde el dolor que simboliza para uno la persona y que se podría equiparar al “me dueles” que usamos en español.

Estas formas del lenguaje además de evidenciar como interpreta el wayuu, también evidencia como asimila el wayuu la palabra. Como vimos anteriormente, la palabra es fundamental dentro del territorio y es llevada por quienes son autoridad cívica, como por ejemplo el *pütchipü* o el tío mayor materno. En ambos casos vemos la figura masculina latente en la toma de decisiones importantes y en la constante interpretación de la normativa de la etnia. Esto no es que sea una inconformidad para las mujeres indígenas wayuu, pero sí repercute en la toma de decisiones frente a la forma en que se ejecutan las prácticas culturales como por ejemplo la forma en que se da el matrimonio wayuu.

⁸ Idioma nativo con el que se comunican los wayuu.

Se resalta que la cultura wayuu es matrilineal, sin embargo, el valor femenino se ha visto en la actualidad reducido a intereses económicos y se evidencian en la práctica de la dote para contraer matrimonio, que, debido a los procesos de colonización, el sistema de producción capitalista y las dinámicas de interacción con el sujeto occidental, han aportado a la aculturación de esto, lo cual ha sido motivo de distorsión de la cosmovisión cultural y el valor del matrimonio mismo. A tal punto que se ha dado la impresión a las personas ajenas de la etnia, de que es un proceso de compra y venta, en donde los sentimientos e intereses de la mujer no son tomados en consideración⁹.

Por ende, es muy común que las mujeres wayuu se encuentren con personas *alijunas*¹⁰ que le pregunten cuantos chivos valen, como si fueran cualquier objeto accesible; y a su vez padres ambiciosos, que nos les importa el valor simbólico de las practicas ancestrales y las “venden” al mejor postor. Así mismo, la edad en que las mujeres wayuu son consideradas aptas para casarse constituye otra dificultad, puesto a que en ocasiones todavía no han alcanzado a esta etapa una totalidad de su desarrollo emocional, vocacional, ni académico superior, dificultando la realización de sus deseos propios como mujer.

Un ejemplo de lo expuesto lo narra la literata wayuu Vicenta Siosi en su cuento “No he vuelto a escuchar los pájaros del mundo”, donde relata la historia de una mujer wayuu de 19 años que al recordar su paso de niña a mujer reflexiona cómo se le fue la vida en manos de las leyes que le impidieron tomar las riendas de su propia vida, vida que ahora se ve ligada a un hombre muy mayor, del que no eligió para estar a su lado y que la tiene sumida a una existencia miserable de hambre e hijos. A continuación, un fragmento del cuento:

Me acosté en un chinchorrito y pude ver la luna nueva alumbrando los caminos arenosos de La Guajira y vi que las noches, aun de luto traen su resplandor y pensé cosas buenas, pero la luna también iluminó mi manta raída y mis uñas carcomidas por la mugre. Y escuché la voz sin rostro del murmullo: Que fea está y del abismo de allá adentro subió un calor.

Antes de prender el fogón fui a la casa de la salida de la ciudad y pedí a la *alijuna* un espejo. El cabello un rastrojo tostado por el sol, la piel tiznada, la boca mueca y los ojos

⁹ <https://www.lasillavacia.com/silla-nacional/la-dote-wayuu-no-puede-justificar-violencia-ni-delitos/>

¹⁰ Palabra con que los wayuu llaman a las personas que no son indígenas.

infinitamente tristes en diecinueve lluvias vividas. Corrí con todas mis fuerzas ¿huyendo de quién? De la ley me dije, ella ya hizo uso de ti contestó una bandada de gallinazos y corrí más y mientras corría recordé que ya no me alegraba recoger cerezas, ni había vuelto a escuchar los pájaros del mundo cantando en la aurora de los wayuu y con un dolor oprimiéndome el pecho tuve la certeza de haber muerto la noche en que un hombre de medio siglo se posó sobre mí (Patiño Mejia, 2007, pág. 154).

Las problemáticas descritas han conllevado a que en la región hayan venido surgiendo colectivos femeninos y personalidades que se cuestionan sobre el rol de ser mujer. Qué en medio de su búsqueda han encontrado su razón de lucha y propio criterio, el cual construye su convicción de mujer indígena. En los colectivos encontramos a mujeres líderes feministas como Remedios Uriana y Jazmín Romero, quienes, en una entrevista a Justicia Rural de Revista Semana, cuestionan y se pronuncian frente a las distorsiones y ridiculización de las costumbres ancestrales que tuvieron lugar en un programa radial humorístico, manifestando su desacuerdo con la violencia que sufre la mujer en su infancia y adolescencia producto de las malas interpretaciones. También mencionan su búsqueda de cobijamiento de derechos humanos frente a los actos de odio, racismo y discriminación que las mujeres tienen que sufrir cuando van a vender sus productos en el mercado. También mencionan las altas tasas de embarazos infantiles, desnutrición y hasta casos de esclavitud doméstica que la mujer wayuu ha tenido que padecer, al ser llevadas por personas adineradas a trabajar en casas de hogar y pagarle una miseria por su trabajo, en donde han sufrido incluso violencia sexual y psicológica.

A raíz de eso, hemos hecho movimientos en sitios públicos del departamento. En 2019 radicamos un proyecto de ley de la niñez indígena en Colombia. En el Congreso ya pasó a primer debate. Estamos haciendo acciones para poder incidir más en las decisiones políticas de las instituciones competentes, tanto en lo territorial como en lo nacional. En caso de la violencia de género, estamos trabajando con la organización MADRE, de Nueva York (Uriana, 2020)

Entre los colectivos que empoderan a la mujer wayuu, se encuentra el semillero de la organización Fuerza de Mujeres Wayuu (FMW). Las cuales luchan por un territorio libre de minería desde la importancia de los derechos de la mujer y el territorio. Por lo que se enfocan en las afectaciones de la minería y como esta incide específicamente en la labor femenina, como es el caso del agua y su constante explotación, pues su valor para la mujer wayuu y su sentido espiritual tiene un contenido filosófico que refiere a la conexión y relación que entre ambas tienen por ser dadoras de vida, ya que:

Todo lo que hacemos con el agua es parte del cuidado del territorio [...] El arroyo era el punto de encuentro de las mujeres de todas las comunidades en horarios específicos para realizar diferentes oficios y conversar. Agua sagrada, en un espacio sagrado, hora asignada, agua es *juya*, nos engendró, el agua purifica, la mujer hace el ritual de purificación. Espíritu que cuida el agua es mujer (*Pulowi*) (Semillero de la Organización Fuerza de Mujeres Wayuu, 2018, pág. 10)

Todas estas acciones dan cuenta de la labor de la mujer wayuu en búsqueda de su protección y dignificación, y que, a pesar de ser la representación de una pequeña parte de la población, han logrado la concientización de las problemáticas que se presentan en el territorio. A su vez que incentivan a más mujeres, como por ejemplo a mi persona, a aportar desde sus conocimientos en procesos de resignificación de la mujer wayuu.

PREGUNTA:

Las preguntas problematizadoras que guiaron la presente investigación fueron:

¿Qué impactos se identificaron en las mujeres de la comunidad *Katzaliamana 1* al propiciar espacios de integración y expresión a través de una intervención-investigación basada en la creación teatral que fue implementada en la realización de mi práctica pedagógica investigativa IV en el año 2021? y ¿Cómo las intervenciones realizadas a la población femenina indígena basadas en las artes escénicas aportan a la construcción de su subjetividad política y a la resignificación de su rol de mujer al interior de sus comunidades?

JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO

Las circunstancias que vive la mujer wayuu en comunidad requieren ser consideradas como tema importante dentro del territorio si se busca un avance igualitario y digno para todos los integrantes en la construcción constante de comunidad. Sin embargo, la dificultad de hacer visible los temas de género dentro del territorio hace más difícil esta apuesta, debido a que los

aspectos culturales previamente presentados en este proyecto no están estipulados desde un pensamiento igualitario en derechos humanos.

Por consiguiente, es inevitable no darse cuenta de que el deseo de adoptar otras formas de ser mujer indígena, desde la individualidad, se ha convertido de a pocos en un deseo colectivo y ante los espacios reducidos de poder de la mujer no queda más que buscar otros escenarios donde se puedan comunicar; el teatro es uno de estos espacios. Así como el teatro político colombiano heredado de los franceses formaba a pasos suaves un paulatino cambio político, el teatro contemporáneo dotado de la interdisciplinariedad y sus marcados pasos de libertad escénica promueve la expresión de relatos que retratan verdades. Que lejos de ser una oportunidad para encontrar y expresar un nuevo y unificador concepto de la mujer indígena contemporánea, plantea las diferentes maneras de expresar el rol de ser mujer indígena en esta contemporaneidad.

Es por lo anterior que, parto de la creencia de que para hacer un gran aporte social en la comunidad indígena wayuu es importante hacer visible lo que evocó el teatro en este grupo focal conformado por mujeres de la comunidad *Katzaliamana 1*, porque son ellas las que habitan constantemente el territorio mediante su rol y labor diaria, lo sustentan y padecen. Un impacto sobre ellas y un espacio de expresión para ellas es también un impacto en sus hijos, sobrinos, primos, esposos; un entendimiento desde sus subjetividades es un entendimiento profundo de las dinámicas cotidianas de la comunidad que las aguarda.

Así mismo, creo en lo importante que fue generar en ellas preguntas y que, a su vez, evocaran también preguntas en otras mujeres a través del teatro no solo desde lo territorial, sino también desde lo íntimo e individual, como por ejemplo cuestionar: ¿Qué significa para ellas ser mujer? ¿Qué les ha costado serlo? ¿Que implica ser mujer indígena en esta contemporaneidad? Y desde allí empezar procesos de resignificación, para que la palabra escrita se haga acción y se manifieste desde la voz de quien se aqueja, desde la escucha de quien se levanta a transformar, desde la propuesta de nuevas maneras de ser en comunidad.

Ser mujer indígena, aparte de su conexión con la naturaleza, denota una búsqueda de expresión de feminidad, deseos, historias particulares, luchas cotidianas, de sus subjetividades,

que dan cuenta de su particular determinación como parte del colectivo comunitario al que pertenece. Por lo que resaltar esa particularidad hace inclusiva y visible los diferentes tipos de lucha que la mujer indígena enfrenta en donde no solo es por el territorio, sino también por su lugar dentro de él.

Por otro lado, en cuanto al significado de lo que implica ser mujer indígena, nuevamente nos encontramos con las particulares condiciones a la que esta se enfrenta en las formas de constitución y cosmovisión de su territorio, de ahí que, para empezar a entender lo que es el significado de “ser mujer indígena”, solo puede ser posible desde lo que ellas mismas expresan a través de sus experiencias, vivencias y sensaciones, para que desde el reconocimiento de sus auto narrativas se reafirme un significado de mujer indígena desde sus propias verdades y la resignificación de sus personas desde la identificación de las historias de unas con las historias de las otras.

También es cierto que, en la circunstancialidad contemporánea se involucra a la mujer indígena en eventualidades desagradables que indican acciones de discriminación y violación a los derechos humanos hacia ellas. Es por lo anterior que, en la actualidad, hay diferentes iniciativas por parte de ONG locales que buscan minimizar el daño irreparable, pero estas no son suficientes ni “relevantes” en un departamento donde abunda otros padecimientos como la corrupción y la escasez de los recursos básicos como el agua potable, alimentos, vías, salud, entre otros. De lo anterior es comprensible que para hallar el camino hacia el desarrollo y la permanencia como etnia no podemos esperar una intervención estatal, por lo que surge en mí como integrante, indígena y mujer de la comunidad wayuu, generar acciones que aporten desde mi campo del saber a esas mujeres que han sido líderes de diferentes formas en la construcción de un mejor territorio para las nuevas generaciones.

Por tales motivos, parto de mi posición como mujer wayuu que ha salido de su comunidad para estudiar en la ciudad y ha comparado desde su cosmovisión étnica con la cultura occidental aquellas preguntas que me han acompañado a lo largo de toda mi vida, respecto al valor de la mujer wayuu y cómo se configura en situaciones que determinan su rol dentro del territorio. Esto, a partir de la observación y experiencia propia que me llevaron a reflexionar acerca de los

diferentes paradigmas que afronta el ser mujer y cómo estos influyen en su construcción y participación como sujeto.

Finalmente, el propósito de tocar las fibras sensibles de la mujer wayuu para reflexionar acerca de su subjetividad en este proceso de sistematización de experiencias está ligado a la necesidad que vi como mujer indígena de dar una voz y un lugar de importancia a todas las mujeres de mi comunidad que tienen una historia que compartir a las nuevas generaciones. Igualmente, quiero dentro de este proceso exaltar los impactos que han tenido en el territorio desde que ellas se atrevieron, sin saber que era teatro, a generar en un espacio de convivio, en el que se sintieron seguras para expresar y reflexionar acerca de sus experiencias sensibles a través del arte que, las dignificó como mujeres a través de sus experiencias (de género, afectación de los cambios culturales, identidad, experiencias dolorosas) que se enfocan sobre las etapas de ser niña, ser madre, ser mujer, para que dichas experiencias pudieran motivar a otras mujeres a encontrarse así mismas en este camino, que pudieran, pensarse como mujeres en la individualidad, reflexionar sobre su autoestima, expresarse libremente, lejos de los espacios convencionales, discutir el valor de la mujer, manifestar sus posturas políticas subjetivas acerca de ese valor otorgado socialmente y replantearse uno nuevo a partir de sus propios deseos.

Este proyecto es una invitación a todas aquellas mujeres que han sido olvidadas en el desuso, burladas en sus intentos de proponer nuevas maneras de ser mujer y criticadas por sus ideas disruptivas a que sigan expresándose, porque hay otras mujeres que queremos escucharlas. Que la cultura no es una camisa de fuerza para no permitirse ser mujer, que decidir o simplemente ser sin elección de cierta manera no te hace menos indígena ni menos mujer.

OBJETIVO GENERAL

Indagar acerca de los impactos del proceso de investigación creación de mi práctica pedagógica investigativa IV en la subjetividad política de la mujer indígena wayuu, durante el proceso de reconocimiento y resignificación de sus experiencias vivenciales desde su rol femenino dentro de su territorio a través de una sistematización de experiencias.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Reconocer los antecedentes culturales que influyeron en la construcción de las subjetividades políticas de las mujeres indígenas participantes a partir del análisis de sus cartografías corporales.
- Identificar las visiones que tienen como sujeto político las mujeres indígenas participantes, a partir del análisis de la reconstrucción de los momentos significativos de la vida de cada una de ellas desde las narrativas que surgieron de sus autobiografías, para entender los impactos del proceso de investigación en su subjetividad política.
- Analizar los impactos sociales y culturales de las propuestas artísticas escénicas de las mujeres indígenas de la comunidad *Katzaliamana 1*, en las dinámicas de sororidad y resignificación de sus experiencias para la construcción de comunidad.

ANÁLISIS CONTEXTUAL

El siguiente es un análisis de contexto de las mujeres indígenas wayuu de la comunidad *Katzaliamana 1*, ubicada en el kilómetro 70 línea férrea vía Albania - Puerto Bolívar en el departamento de la Guajira - Colombia. Dicho análisis fue llevado a cabo teniendo en cuenta herramientas de observación tales como: estudio documental o de archivo, cartografía, narrativas, observación participante, entrevistas y conversaciones abiertas. Tales herramientas junto al pertinente acercamiento a la comunidad, y en especial a las mujeres que la habitan, permitieron una observación desde diferentes perspectivas que evidencian no solamente las dinámicas que como comunidad perteneciente a una etnia han institucionalizado, sino que también dan cuenta de los relatos de vida de cada individuo que conforma a *Katzaliamana 1*.

Es importante tener en cuenta que yo soy mujer e integrante de esta comunidad. Por tal motivo, he vivido y normalizado la cotidianidad en este contexto. No obstante, este análisis fue hecho con toda la intencionalidad de hacer una apreciación más a fondo acerca de los

antecedentes de las prácticas de la comunidad para enfocarme así en un acercamiento no solo descriptivo, sino también comprensivo del contexto donde desarrollé mi práctica pedagógica investigativa.

Territorio

Uribia

Uribia es un municipio ubicado en la península de La Guajira Colombiana, conformado por un casco urbano y 22 corregimientos aproximadamente, sobre los cuales se organiza en una división por resguardos¹¹ indígenas entre media y alta Guajira. Este municipio es llamado la capital indígena de Colombia, por su alta y orgullosa concentración de indígenas wayuu en su territorio. Es una zona costera, con corregimientos que se encuentran en una ruralidad desafiante, por ser considerados como zonas de difícil acceso, debido a que no cuentan con vías pavimentadas para entrar a sus áreas. El municipio también es fronterizo con Venezuela, con la cual comparte entre territorios un gran número de habitantes de la comunidad wayuu. De sus 163.462 habitantes el 95,39% habitan la ruralidad y el 4,61% el casco urbano. Habitantes los cuales se dividen en 51,7% mujeres y el 48,3% hombres.

Entre los problemas que Uribia enfrenta como municipio, según el balance del plan de desarrollo de Uribia 2020-2023, se encuentran: grandes dificultades de acceso al agua por parte de las personas que viven en la ruralidad, posibilidades intermitentes del uso de la luz, un sector turístico que está declarado por la nación como “alto potencial turístico cultural”, pero que hasta la fecha ha generado muy poco empleo, una baja cobertura de internet con un porcentaje de beneficiados de 0,4%, un índice de pobreza del 92,2%, con un porcentaje de cobertura de educación muy bajo comparado con otros municipios del departamento, niveles altos de deserción y analfabetismo, las inversiones educativas públicas han sido muy pocas, en su gran extensión geográfica en el municipio solo existen dos bibliotecas para 163.462 habitantes,

¹¹ Según el plan de desarrollo 2020-2023 ser resguardo indígena implica que, son territorios con límites fijados por ley y ocupados por uno o más comunidades con títulos de propiedad colectiva, inembargable e intransferible que pueden desestimular la inversión privada.

bibliotecas de las cuales solo una está en funcionamiento, y las infraestructuras escolares son muy precarias, la cobertura escolar es escasa con un sistema económico olvidado, sin contar que en sus 85 años que lleva institucionalizado como municipio solo ha tenido un solo investigador reconocido por Colciencias, la cual es mujer.

Por otro lado, en cuanto a aciertos del municipio, Uribia cuenta con una gran riqueza cultural a la cual se le ha dado relevancia en cuestiones educativas, impulsando proyectos en pro a la etnoeducación y educación media, mediante convenios con la Universidad de la Guajira y el SENA. Así como también, se logra divisar la apuesta de sus habitantes por conservar las tradiciones y patrimonios culturales artísticos mediante la creación de escuelas de música como la que dirige Joaquín Prince Bruges, músico e intérprete de música tradicional wayuu, con su escuela artística: “Escuela tradicional *sauyeepia wayuu*”¹², que hasta la fecha no ha recibido estímulos por parte de la secretaria de cultura del municipio, por lo que es necesario resaltar que las iniciativas de los artistas locales ha sido más un trabajo por vocación sin aportes de la alcaldía o el centro cultural del municipio, el cual se encuentra en muy mal estado en sus instalaciones.

En cuanto a participación artística dentro del municipio se evidencia que la mayor presencia participativa está en la música con un 57% de participación, le sigue la danza con un 22%, dejando el resto repartido entre teatro, literatura y artes visuales que han llegado incluso a tener una participación de un 0%.

¹² Significa semillero wayuu.

Katzaliamana 1



Figura 1: Comunidad Katzaliamana 1. Nota: muestra de cómo se ve la ranchería. Foto recuperada de (Ruiz S. , 2020).

Katzaliamana 1, se encuentra dentro de la jurisdicción del municipio de Uribia, hace parte del resguardo de la media y alta Guajira, zona rural ubicada en el kilómetro 70 vía Uribia - Maicao. Esta comunidad cuenta con una estructura sociopolítica que conserva la cosmovisión tradicional indígena y a su vez ha institucionalizado otros estamentos que no hacen parte de su tradición, pero que son necesarios en función del cumplimiento con las normativas jurisprudenciales del municipio al que pertenecen. Es por lo anterior que, la comunidad tiene como sujetos de poder a los llamados “mayores” los cuales son los hombres de mayor edad de la comunidad y quienes están encargados de tomar las decisiones importantes tales como, solución para algún problema familiar, tratados entre familias, acuerdos matrimoniales, consultas previas, entre otros. Y a su vez la comunidad también cuenta con una autoridad tradicional (que en este caso es mujer), la cual se hace responsable de todas las actividades legales que se manejan dentro del territorio tales como: inscripción de las escuelas, convenios con alguna entidad, solicitud de recursos, entre otros.

Es una comunidad poblada por integrantes de la etnia indígena wayuu, con aproximadamente 161 habitantes que en su mayoría integran el clan *Ipuana*¹³ siendo todos pertenecientes a la misma familia. La división y separación de viviendas dentro de la extensión de tierra de *Katzaliamana 1* está sujeta a la conformación de subfamilias, las cuales conservan varios metros de distancia entre ellas. Así mismo cada vivienda se encuentra elaborada con barro o con un material extraído del cardón al cual le llaman *yotojolo*. A su vez estas viviendas están diseñadas sólo con el propósito de que sea un lugar de descanso y para guardar los elementos de la vestimenta, puesto que el baño y la cocina están contruidos independientemente. Esto debido a que consideran que el dormitorio es un lugar privado, a lo cual solo ingresan los habitantes del lugar solo para descansar y que la cocina por otro lado es un poco más familiar, puesto que ahí es donde se reúnen en sus tiempos libres.

A pesar de la conservación de las distancias, la comunidad mantiene varios sitios destinados como puntos de encuentro. Por lo que estratégicamente han construido una enramada principal en el centro de la comunidad, esto con el fin de recibir las visitas o realizar reuniones importantes de las que deben participar todos los integrantes. También tienen un pozo subterráneo que se encuentra a un lado y apartado de las viviendas, el cual abastece de agua todos los habitantes en épocas de sequía cuando el *Jawey* se seca.

El *jawey*, considerado también como otro punto de encuentro debido a que es un yacimiento natural que almacena el agua de la lluvia, es un lugar que se encuentra a 10 minutos de camino de las viviendas y en él se reúnen las mujeres para ir a lavar la ropa, para buscar agua y los hombres y los niños para ir a bañarse, llevar a los animales a tomar agua. Otro punto de encuentro son los corrales de chivos, vacas y ovejas, donde generalmente las mujeres y los niños se encuentran en las horas de la mañana para ordeñar a los animales. Finalmente tenemos otro punto de encuentro que es el cementerio, el cual se encuentra bastante retirado de las viviendas puesto que fue construido a los límites de la extensión de *Katzaliamana 1*, pero que representa un

¹³ Dentro de la división política de la nación wayuu, cada comunidad está dividida por familias y cada familia pertenece a un clan: Jusayuu, Epinayuu, Jarariyuu, Ipuana, entre otros.

lugar muy importante, ya que da legitimidad de que esa tierra pertenece a los integrantes de la comunidad¹⁴, además es allí donde yacen los restos de los ancestros.

En cuestión de infraestructura, *Katzaliamana 1* cuenta con la edificación de tres aulas escolares, donde se brinda educación desde el programa de la primera infancia hasta quinto de primaria. Estas aulas están construidas en una zona central y están siendo utilizadas por los niños y maestros pertenecientes a la comunidad. Por otro lado, se conserva la estructura de un molino que antiguamente era el proveedor del agua en la zona, pero que está fuera de funcionamiento ya hace más de 10 años, debido a que no han tenido los recursos para arreglarlo. Este molino se encuentra un poco retirado de las viviendas en una zona solitaria por la cual casi no se transita. Y finalmente tienen cerca la vía férrea por donde pasa el tren que transporta carbón de la multinacional Cerrejón y con la cual han tenido varios inconvenientes, ya que como comunidad piensan que es un peligro para ellos y para los animales; los cuales algunos de ellos han muerto en esas vías.

Como comunidad

La cultura wayuu es una etnia matrilineal, dividida por familias que se identifican por clan (*eiruku*). Su cosmovisión como nación wayuu ha sido transmitida de generación en generación a través de la oralidad y puesta en práctica a través de sus ritos, costumbres y tradiciones. Uno de los valores fundamentales en la comunidad es el valor de la palabra y la familia, en ella se sustenta la continuidad de las generaciones para preservar la paz y seguridad en sus territorios. El papel de la mujer en estos procesos es fundamental en tanto que la conformación de la familia y la permanencia de su clan es gracias al engendramiento de una mujer, así como también es ella la que tienen el gran deber de hacer permanecer la unidad y apoyar en el sustento de su hogar. Es un rol que se le comunica desde la infancia y que se consolida en el *ritual del encierro*, una vez la niña tiene su primera menstruación.

El encierro es una costumbre wayuu que se basa en preparar a una niña (*jimola*) cuando

¹⁴ Esto es debido a que el wayuu se guía por la concepción de que si un cementerio tiene la tumba de sus ancestros es la prueba de que esa tierra le ha sido heredada.

pasa a ser señorita (*majayut*), por medio del cual en el encierro aprende los valores y el significado de lo que implica ser mujer. En este proceso no solo se le encierra y se le enseña a tejer, sino que también se le corta el cabello, se le compran todas sus ropas nuevas y se le cambian sus hábitos alimenticios para cuidar su salud y cuerpo. Todo esto es con el fin de que al salir sea alguien nuevo que vea y viva la vida de una nueva manera, ya no como a la que estaba acostumbrada. Después del tiempo estipulado¹⁵ por quien hace de cuidadora de la nueva *majayut*, la mujer sale con un ritual de celebración en donde va a ser presentada ante la sociedad. Aquí se denota un valor importante de la mujer, puesto que al finalizar este ritual su deber como mujer conlleva obligaciones de representar a su familia con su saber artesanal que la valoriza como mujer sabedora, con la finesa y prudencia con que se expresa, que dan cuenta de los modales con que la educaron; con su disposición a escuchar y guardar silencio ante los mayores, lo que da cuenta de su “sabiduría”.

El anterior ritual es uno de los más importantes para la comunidad de *Katzaliamana 1*. Lo cual conlleva que, hasta la fecha, sus integrantes la consideren como una ranhería muy tradicional, ya que dan mucha importancia a la conservación de las costumbres que tienen como etnia. Esto ha propiciado que todavía se conserven otras prácticas ancestrales que se han dejado de practicar en otras comunidades tales como: el pago de la dote por una mujer para cerrar un acuerdo matrimonial entre familias, el llamado del palabrero (*pütchipü*) para resolver conflictos entre clanes, la realización del *yanama*¹⁶, la preocupación por los sueños, la organización de bailes y comilonas en honor a los espíritus que protegen a la comunidad, la asistencia a los *piachis* (*Ouutsü*)¹⁷ cuando hay alguna enfermedad acechando, el toque del tambor tradicional (*kasha*) en épocas de sequía, entre otros.

Además de ser una comunidad muy tradicional que trata de mantener vivos todos sus ritos, la comunidad ha adoptado algunas actividades que provienen de la transculturización que han experimentado con el pasar de los años. Esto ha sido en parte con el fin de unificarse más

¹⁵ Anteriormente una mujer podía durar en el encierro tres años, pero actualmente con la asistencia de las mujeres a la escuela el tiempo estipulado hoy en día es de un año o menos.

¹⁶ Ritual donde toda la comunidad se reúne para compartir alimentos y construir viviendas para los integrantes de la comunidad.

¹⁷ Medico tradicional wayuu que cura enfermedades a través de su conexión con los espíritus.

como familia, y ha sido iniciativa de algunos integrantes de la comunidad que han estudiado una educación media en el exterior de la comunidad. Estas actividades son: la celebración de los cumpleaños que antes se hacía solamente con el compartir de una sopa de chivo y que ahora se ha impulsado además el uso de la torta y las decoraciones; otra es la celebración del día de las madres que surgió hace cuatro años y que ha roto paradigmas familiares en la comunidad, ya que esta actividad ha llevado a que las madres se sienten en la mesa a comer, algo que no es muy común porque es muy difícil en esta comunidad que las mujeres se animen a comer fuera de la cocina; y finalmente la celebración del amigo navideño, celebración que se lleva a cabo el 24 de diciembre y que era solo para los niños, pero que hace cuatro años ha integrado a todos los de la comunidad con el fin de fortalecer los lazos y despertar el espíritu decembrino, ya que una gran parte de la población se considera católica.



Figura 2: Celebración del día de la madre en la comunidad Katzaliamana 1. Nota: las madres de la comunidad sentadas comiendo en la mesa. Foto recuperada de (Ruiz S. , 2019).



Figura 3: Celebración de navidad en la comunidad Katzaliamana 1. Nota: Entrega de regalos de amigo navideño. Foto recuperada de (Ruiz S. , 2018)

Actividad económica

Katzaliamana 1 es una comunidad que ha sido afectada por las prolongadas sequías y el abandono del estado. Entre las narrativas de sus habitantes resuena el sacrificio que les ha

conllevado tener lo que tienen hasta ahora, fruto de sus propios esfuerzos por resurgir a pesar de las condiciones climáticas y de pocas oportunidades que les rodea. Sin embargo, ha sido esa determinación frente a las dificultades lo que ha hecho que sus integrantes se mantengan en búsqueda de su superación como comunidad. De ahí que a pesar de que exista una gran brecha generacional en cuanto a educación, en la comunidad se sigue transmitiendo a los niños el valor del estudio para así cuidar entre todos el territorio. Lo anterior es palpable en el nivel de estudio de sus integrantes, ya que, si bien la mayoría de las personas mayores en la comunidad cuentan con una educación básica, los más jóvenes en su mayoría han logrado terminar su bachillerato y técnico e incluso algunos han logrado culminar sus estudios de educación profesional o están en proceso.

Respecto a lo anterior, al realizar un paneo de las personas que han culminado la educación superior (pregrado), se evidenció que en su mayoría las mujeres jóvenes han culminado la educación superior y los hombres jóvenes en su mayoría una educación técnica. Las tendencias educativas que más se han estudiado en la comunidad son: licenciatura y normalista superior, ya que la docencia es una de las actividades económicas que más da empleo en la comunidad. Por otro lado, las mujeres a pesar de sus estudios no han dejado de lado la artesanía, por lo que esta práctica sigue siendo fundamental en la economía de la comunidad. Finalmente, también se mantiene la comercialización de animales o el consumo de este en algunas épocas especiales, así como también se tiene presente en algunas épocas del año, especialmente en diciembre, cuando la tierra da frutos y las vacas dan crías, por lo que se recogen siembras de frijol y se realizan bebidas con leche y queso.

MARCO TEÓRICO.

Este proyecto se centra en un enfoque de género, el cual partió en primera instancia de una pregunta en torno a la expresión subjetiva de la mujer indígena wayuu en un proceso de sistematización de experiencias que, específicamente se da a partir de la investigación de los procesos de creación escénica comunitaria ocurridos en la comunidad *Katzaliamana 1* durante mis prácticas pedagógicas desarrolladas en la comunidad. Así mismo, durante las experiencias surgieron preguntas acerca de las dinámicas comunitarias y cómo estas estaban atravesadas

constantemente por herencias ancestrales que relacionan a las participantes en sus historias de vida y formas de construcción de sus subjetividades, que finalmente, a partir de las reflexiones anteriores, las llevaron a tomar acciones frente a nuevas formas de reconocerse y posicionarse en la construcción de comunidad. De manera que los conceptos aquí planteados son en respuesta a las necesidades teóricas que surgieron durante el proceso y que fundamentan las acciones que se realizaron durante el desarrollo del proyecto.

Es así como el acercamiento conceptual a los referentes planteados se despliega a través de tres categorías de análisis. La primera es **la identificación de las formas en que se da la construcción de la subjetividad política de la mujer indígena y sus dinámicas de sororidad**. En la cual fue importante tener presente el entendimiento de la subjetividad de las mujeres desde un enfoque diferencial, profundizando más en **la mujer indígena wayuu** para luego establecer una relación con las formas en que se construyen las subjetividades femeninas dentro de una estructura social que brinda pocos espacios de expresión sensible, todo esto a partir de un análisis del rol de la mujer indígena en nuestra época actual, la cual se enuncia desde su participación en su territorio y fuera de él, junto a su innegable conexión ancestral con la tierra y los territorios que habita.

La segunda tiene que ver con **las narrativas para la reconstrucción de momentos significativos**. Que, a partir de la comprensión de la narrativa desde una perspectiva social, se profundiza en el significado que tiene para la comunidad y su forma de aportar a su pervivencia como etnia. Seguidamente, se aborda el concepto de auto ficción propuesto por Sergio Blanco para ponerlo en relación con la narrativa indígena, con el objetivo de acercar al teatro desde conceptos reconocibles para la comunidad intervenida.

Para llegar finalmente a como se dan los procesos de **resignificación de la experiencia en la reconstrucción de comunidad a través del teatro**. La cual se plantea como una acción transformadora del imaginario de la comunidad que es llevada a cabo bajo las herramientas que ofrece la metodología teatral.

1. El reconocimiento de las formas en que se da construcción de la subjetividad política de la mujer indígena y sus dinámicas de sororidad.

Género

En un primer momento cuando hablamos de género podemos referirnos a su forma más básica y objetiva, que consiste en establecer diferencias biológicas entre lo masculino y lo femenino. Que al ser adoptadas por diversas connotaciones culturales se institucionalizan de diferentes formas según las construcciones socioculturales de cada contexto, que varía en época y territorio.

De lo anterior podemos entender que la palabra género establece un atributo social a los individuos que están sujetos a un sistema normativo. En palabras de (Hendel, 2017, pág. 13) género se puede definir como:

El conjunto de características sociales, culturales, políticas, psicológicas, jurídicas y económicas que las diferentes sociedades asignan a las personas de forma diferenciada como propias de varones o de mujeres. Son construcciones socioculturales que varían a través de la historia y se refieren a los rasgos psicológicos y culturales y a las especificidades que la sociedad atribuye a lo que considera “masculino” o “femenino”. Esta atribución se concreta utilizando, como medios privilegiados, la educación, el uso del lenguaje, el “ideal” de la familia heterosexual, las instituciones y la religión.

Así mismo, dichas atribuciones están sujetas a dinámicas de jerarquía e inequitativas en cuanto a poder, donde en algunos casos se manifiestan en actos de violencia, sometimiento y discriminación que, históricamente se evidencian con más frecuencia en ejercicios de poder de lo masculino hacia lo femenino. Debido a eso, hasta la fecha se han generado diversas interpretaciones de la *perspectiva de género* en diferentes campos académicos como el sociológico, biológico, psicológico, antropológico, entre otros, con el fin no sólo de comprender la razón de dichas dinámicas, sino también el surgimiento de otras que buscan una aproximación al trato igualitario entre los géneros.

Lo anterior da cuenta de las razones que posteriormente han dado lugar para que muchos movimientos políticos y sociales, entre ellos, el feminista, sigan en la lucha constante del trato

igualitario, de ahí que ha surgido una larga trayectoria de discusiones respecto a la *igualdad* como concepto alrededor de la perspectiva de género, que según (Barquet & Benítez, 2012), en el marco de la democracia política, la igualdad se establece como un derecho que parte de fundamentos éticos en una construcción social y normativa, para regular la conducta de los individuos, que a su vez implica eliminar distinciones y asimetrías en relaciones de poder y que se opone evidentemente a la desigualdad de individuos, como por ejemplo la causada por la diferencia de género.

En busca del cumplimiento de la democracia a nivel institucional, ha sido pues la búsqueda de la igualdad y la libertad, las que han abierto las puertas a los movimientos feministas para integrar una perspectiva de género en las instituciones, como por ejemplo para obtener el derecho de las mujeres al sufragio. A su vez que al integrar la perspectiva de género en las instituciones ha permitido el reconocimiento de las capacidades femeninas y su inclusión en diversos campos: políticos, científicos y sociales que antes las relegaban. Tal como afirma (Barquet & Benítez, 2012, pág. 10):

El integrar una perspectiva de género en las instituciones permite apreciar cómo las diferencias derivadas de las interpretaciones que una sociedad da a lo que significa ser hombres y mujeres inciden en la generación del desarrollo, el analizar las causas y los mecanismos institucionales y culturales que estructuran la desigualdad entre los sexos, así como elaborar políticas para corregir los desequilibrios existentes (OCDE 1998 en Inchaustegui 1999, 86) y considerar a las mujeres como actrices políticas y agentes del cambio (Ortiz-Ortega 2006, 185).

Ahora bien, la búsqueda de la igualdad en el campo de la perspectiva de género no solo se resume en cuestión de derechos civiles y desarrollos científicos, sino que también repercute en acciones como la liberación del ser mujer frente a su cuerpo y sexualidad. Por ejemplo, en 1816 el filósofo Charles Fourier en sus textos proponía el cambio social en pro a alternativas para construir una “*sociedad renaturalizada*” a la sociedad industrial. Hacía énfasis en su apuesta por la liberación femenina, sobre todo en su capacidad para decidir sobre su propio cuerpo, una invitación que permitió las primeras apariciones de la búsqueda de la autonomía de las mujeres, vinculando también la relación de la mujer consigo misma, su cuerpo y sus placeres, en ese ideal de una sociedad mejor (Serret, 2008). Que ciertamente incita un comportamiento socio cultural

que incide en el comportamiento y percepción femenina no sólo a nivel exterior (de hombre a mujer) sino personal (de mujer a ella misma).

Es así como el pensamiento académico feminista se separa del concepto de género en búsqueda de una diferencia de atribuciones hacia lo femenino y masculino, para establecer una perspectiva que: analiza dinámicas de subordinación de hombres hacia mujeres, que promueve la búsqueda y reconocimiento de las propias feminidades y reconoce que al tener una incidencia de lo cultural y simbólico en la construcción femenina como sujeto es en esta misma en la que se redirigen los sentidos del ser mujer. Dando apertura a la generación de nuevos pensamientos críticos acerca del cuerpo femenino y su rol dentro de cada sociedad, que se postula como nuevas formas del ser mujer, desde lo particular en cada temporalidad y contexto social.

También, los estudios feministas han desarrollado la noción de *interseccionalidad*, la cual permite aparte del reconocimiento de las desigualdades basadas en el género, también considerar otras categorías sociales como la etnia, la raza, la orientación sexual, la discapacidad y la edad, entre otras, como constructos sociales que perpetúan prácticas excluyentes y discriminatorias. Este enfoque subraya la relevancia de todas estas dimensiones en la vida de las mujeres, niñas y de todas las personas. La interseccionalidad conlleva la comprensión de desigualdades múltiples, enfatizando que no se trata simplemente de una suma de categorías, sino de una situación singular que abarca condiciones personales contextualizadas, manifestando exclusiones y desigualdades diversas (Cortés, 2020).

La interseccionalidad se posiciona como un marco analítico que busca explicar y transformar las desigualdades sociales que conforman expresiones de discriminación y violencia. Además, este enfoque se alinea con la aplicación de un análisis diferencial y especializado, permitiendo identificar las particularidades de mujeres que pertenecen a grupos poblacionales específicos, como comunidades indígenas, reconociendo las afectaciones particulares en caso de ser víctimas de delitos o violaciones a sus derechos (Cortés, 2020).

En contraste con lo anterior, en las particularidades de cada contexto se evidencia que este tipo de discusiones alrededor del género aún no se dan en algunos territorios indígenas. Las

razones, lejos de ser un asunto de desconocimiento frente a las movilizaciones en torno a las resignificaciones del ser mujer, tiene que ver más con el arraigo a las concepciones ancestrales e institucionales que perviven en diferentes comunidades y que son asumidas por sus integrantes, no porque lo determina el orden social en que se institucionalizan, sino porque esas creencias se sustentan bajo percepciones que se han adoptado desde hace muchas generaciones y se acomodan a un estilo de asumir la vida, que para su desacomodamiento se requieren de un esfuerzo extra que consta de tiempo y concientización.

Según (Lencina, 2019, pág. 112):

Desde un punto de vista feminista, se puede intentar preconcebir el cuerpo con género, más como una herencia de actos sedimentados que como una estructura predeterminada o concluida, sea natural, cultural, o lingüístico (Butler, 2006; Lamas, 1994; De Barbieri, 1993). Comenzar a incorporar estas interpretaciones, permite desnaturalizar las identidades en general y deconstruir las identidades de género en particular. En este sentido, y recuperando lo expresado por Facio y Frías (2005: 271), se entenderá por género “al conjunto de características y comportamiento, como roles, funciones y valoraciones impuestas dicotómicamente a cada sexo a través de procesos de socialización, mantenidos y reforzados por la ideología e instituciones patriarcales.

De acuerdo con lo anterior, podemos entender a la perspectiva de género desde ese escenario que permite particularmente visibilizar las concepciones patriarcales no sólo occidentales, sino también desde la perspectiva indígena¹⁸. En este caso, es un patriarcado diferencial que se fundamenta y justifica en los principios cosmogónicos de los pueblos originarios y que se sitúa socialmente en dichas culturas desde antes de la llegada de la cultura colonizadora occidental y que, al fusionarse entre sí, fueron generando a cambio nuevas dinámicas patriarcales (Lencina, 2019).

En cuanto a la cultura wayuu, el enfoque de género se instaura desde diversas perspectivas socioculturales que no están en relación con la igualdad sino con la complementariedad. Esto se puede identificar por ejemplo en la mitología wayuu, en esta las deidades están identificadas por géneros, *Juya* que es lluvia está identificada como hombre y

¹⁸ Para mayor comprensión del tema remitirse a: <https://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/mujeresindigenas.pdf> (pag.153, parágrafo 230) y <https://docplayer.es/183623066-Roles-y-relaciones-de-genero-en-el-pueblo-indigena-wayuu.html> (pag.88).

Mma que es tierra esta identificada como mujer (Guerra Velásquez, 2016). En la lengua *wayuunaiki* por su parte, se identifica la importancia de la diferenciación en el género, sobre todo en la determinación de los artículos, aunque solo se le atribuye el género masculino al nombre de un hombre o un animal, el resto de los seres animados e inanimados están establecidos como femeninos (Álvarez González, 2021). En su estructura social se identifica en la asignación de roles, por un lado, el tío materno es la figura masculina considerado como la autoridad en la toma de decisiones que implican la integridad y la armonía del territorio y por su parte la mujer, aunque no es considerada como autoridad civil, sí es tenida en cuenta en el razonamiento de la decisión a tomar, además de que es quien da el linaje por su relación “concarnica” con su descendencia.

[*ei*] madre y [*rukuu*] carne, “carne de la madre tal”, que con frecuencia encontramos en los nombres de los miembros del clan, ha acuñado el concepto de concarnicidad en oposición de consanguinidad. El wayuu puede llevar la misma sangre de su padre, pero no su carne. Esta sólo le viene por su madre (Polo & Ojeda, 2014, pág. 115).

De lo anterior podemos comprender que no sean relevantes las discusiones frente a las relaciones de desigualdad de género dentro del territorio, porque en función de la “complementariedad” en la estructura social de la etnia wayuu la figura de la mujer está representada significativamente.

La desigualdad de género está instaurada es en las prácticas culturales, desde ahí es que se hace necesaria la discusión frente al género. Entendiendo a las prácticas culturales como flexibles e influenciadas por los cambios sociales y relacionamientos transculturales, de ellas podemos identificar tratos desiguales en el relacionamiento hombre y mujer wayuu como por ejemplo: El ritual del encierro¹⁹, en el que se hacen profundas reflexiones respecto al sustento de la familia y el territorio, y que solo es practicado por mujeres; los fuertes señalamientos morales por infidelidad, que solo son dirigidos a mujeres mientras es aceptada la poligamia para los hombres; la naturalización del abandono del hombre a su familia y a su mujer, que a pesar de ser

¹⁹ Para mayor comprensión del tema, referirse a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4862409>

considerado como un acto violento, no es considerado como penable para los miembros de la comunidad, entre otros.

Es así como finalmente, las anteriores definiciones de género con relación a la posición de las mujeres indígenas nos permiten centrarnos desde una construcción teórica que visibiliza a nivel macrosocial situaciones de desigualdad, en la asignación de roles entre lo masculino y lo femenino, y que también se manifiestan a nivel local dentro de los territorios indígenas.

Mujeres indígenas

Aunque en las generalidades más frecuentes se relacione la feminidad indígena en una relación simbiótica con la madre naturaleza y la “folklorización²⁰” de producciones artesanales, también es cierto que en la circunstancialidad actual se involucra a la mujer indígena en eventualidades desagradables que indican acciones de discriminación y violación a los derechos humanos hacia ellas (CIDH, 2017).

En cuanto a lo que nos compete, vale la pena resaltar que el ser mujer indígena denota una alta vinculación de su construcción de sujeto a su territorio ancestral, también una amplia búsqueda por el cumplimiento de los derechos humanos, así como su determinación en la lucha por defenderse a ella y a los suyos de múltiples factores que los amenazan, ya sea de violencia, ambiental o económico, jugando un papel fundamental en la constitución de sus familias y grupo étnico (CIDH, 2017). Sin embargo, en cuanto al significado de lo que implica ser mujer indígena dependerá de las particulares condiciones en la que la mujer habita su rol en la constitución y cosmovisión cultural a la que pertenece.

Las distintas formas de ser mujer en el mundo indígena están conformadas por las construcciones particulares de género de los pueblos a los que pertenecen, por las diversas

²⁰ En sus generalidades se refiere a la representación de los saberes tradicionales y cosmogónicos de las culturas originarias: creaciones artesanales, saberes artísticos, creencias, etc. Sin embargo, es un término que ha sido usado para referirse en términos despectivos hacia las practicas populares y diferenciarlas de culturas que se consideran cultas (Batz, 2017).

realidades socio territoriales de cada uno de ellos, así como por las adecuaciones en relación con la sociedad dominante. Por eso, las mujeres indígenas no constituyen un grupo homogéneo, sino que presentan una gran diversidad de situaciones, necesidades y demandas. (CELADE & CEPAL, 2013, pág. 17)

En el contexto de la mujer indígena wayuu podemos entender que su rol está cargado de una relevancia fundamental en la constitución de lo territorial y social dentro de su territorio, ya que los wayuu al ser una cultura matrilineal le otorgan a la mujer la responsabilidad de la preservación de la etnia a través de los cambios generacionales. De ahí se derivan otras responsabilidades que se suman al rol que ocupa como mujer wayuu. Según (Guerra Velásquez, 2016, pág. 84) *“A la mujer wayuu, le ha correspondido cumplir diversos roles en su territorio: el reproductivo, el productivo, el comunitario y el sociopolítico”*. Entendiéndose como reproductivo a la responsabilidad que se le otorga al ser dadora de vida y ser quien hereda el linaje familiar a sus hijos, además de ser quien vele por las labores domésticas y de cuidado; el productivo que deviene de la labor de la mujer como artesana y comerciante, por medio del cual aporta a los ingresos económicos de su hogar; el comunitario por su alta influencia en la unión de los integrantes del territorio y responsable de pasar las costumbres y tradiciones a través de la crianza y la lengua materna.

Finalmente, el rol sociopolítico que no ha sido un impulso desde lo cultural sino más bien labores autónomas de la mujer indígena wayuu en su decisión de ejercer participación en espacios institucionales como: cargos públicos, movimientos activistas y crecimiento personal académico (Guerra Velásquez, 2016). En sí la mujer indígena se ha desenvuelto en diferentes campos laborales de los que se destaca su labor como comerciante, empleada de servicio²¹ y docente, así como también se destaca su búsqueda de la igualdad de la mujer y su lucha por la defensa de los derechos y sus territorios. Ejemplos de lo anterior podemos ver en los espacios de enunciación que algunas mujeres wayuu se han tomado, como la mencionada anteriormente Vicenta Siosi a través de la escritura de cuentos, Esterilia Simanca como abogada y activista, y en espacios políticos como la senadora Marta Peralta, entre otras.

²¹ Uno de los roles en que la mujer recibe más discriminación y abuso laboral, ya que, al no conocer sobre sus derechos, en muchos casos su labor se ha visto expuestas a explotación laboral: las hacen trabajar más de las horas permitidas, les pagan menos de un salario mínimo, las condiciones laborales son precarias y constantemente están expuestas a malos tratos (Proyecto Telares, 2022).

Desde esta perspectiva la definición del ser mujer indígena nos permite reconocer que aparte de las situaciones de desigualdad a la que se enfrenta a nivel macrosocial y local, también enfrenta constantemente situaciones de violencia sistemática que devienen de prejuicios y la sobre carga en su rol. Sin embargo, se puede constatar que así mismo hay un interés por hacer visible los inconformismos que hay frente a los diferentes actos de desigualdad a la que la mujer indígena se enfrenta y una evidente iniciativa por posicionarse en cargos representativos en el territorio.

Subjetividad

Para hablar de construcción de sujetos, se hace necesario establecer en sentido general un concepto de subjetividad, el cual definiremos aquí según (Buitrago, Fandiño, & Segura, 2012) como una construcción que deviene desde la infancia y que por ende se encuentra directamente influenciada por todos los entes que rodean al individuo desde sus primeras etapas; ya sean concepciones sociales, morales, comportamentales, lazos afectivos, entre otros, que contribuyen a una construcción de identidad en un proceso de intersubjetividad.

Además, al ser seres cambiantes, la subjetividad se constituye según las vivencias de cada sujeto dentro de un colectivo y va transformándose a la par de las experiencias de vida, lo que se ve directamente influenciado por las asociaciones emocionales, según (Buitrago, Fandiño, & Segura, 2012). Bien se podría decir que, la subjetividad puede sintetizarse en la siguiente frase de (Espinosa, 2013, pág. 19) que dice: “un modo de hacer en el mundo, un modo de hacerse con el mundo y un modo de hacerse en el mundo es un modo de hacerse con lo real y con la experiencia”.

Pero un modo de hacerse con lo real y con la experiencia puede ser de muchas formas, entre esas y a mi preferencia el arte es una de ellas, porque funciona como forma de expresión cuando todas las demás posibilidades se quedan cortas, así como método de encuentro consigo mismo y con el otro cuando las otras formas no se adecuan o también como posibilidad abierta para quienes tienen la necesidad de hacerse de formas diferentes. Que aplicada a la investigación

subjetiva de determinados sujetos permite no sólo un reconocimiento de sentidos y significaciones culturales y particulares, sino que resignifica dichos valores y significados en función de un cambio de perspectiva que permite sanar o replantear las dinámicas que se identifican como desagradables para el individuo. Tal como afirma (Guinsberg, 1996, pág. 718):

La investigación de la subjetividad consiste básicamente en la interrogación de los sentidos, las significaciones y los valores, éticos y morales, que produce una determinada cultura, su forma de apropiación por los individuos y la orientación que efectúan sobre sus acciones prácticas. No existe una subjetividad que pueda aislarse de la cultura y la vida social, ni tampoco existe una cultura que pueda aislarse de la subjetividad que la sostiene. Esta mutua determinación -en verdad, mutua producción- debe ser nuestro punto de arranque, ya que la subjetividad es cultura singularizada tanto como la cultura es subjetividad objetivada en los productos de la cultura, las formas de intercambio y las relaciones sociales concretas que la sostienen, pero también en las significaciones y los sentidos que organizan la producción cultural (Galende, p.75).

En este punto podemos comprender una construcción subjetiva de la mujer indígena que parte del sometimiento de los roles supeditados para ellas, pero que con el tiempo se han amoldado a las necesidades que como mujeres han percibido en su contexto, de lo que se denota su interés por una participación política en las coyunturas ocurridas en sus comunidades. Que tiene que ver justamente con la forma en que las dinámicas sociales de su cultura se van transformando debido a procesos de formación o desplazamiento de sus integrantes a otros espacios sociales.

Subjetividades políticas

Con relación a la subjetividad política se entiende que tiene un enfoque hacia la construcción particular del pensamiento crítico por parte del sujeto frente a los momentos históricos que ocurren en la sociedad que habitan. Dicha generación de pensamiento crítico surge a través del conocimiento de la historia y la concepción de la intencionalidad en participar en los escenarios públicos para aportar en la construcción de comunidad, y para aportar en la construcción política en la pluralidad y particularidad a partir de lo que nos diferencia y lo que nos unifica.

Así mismo, el participar en escenarios de socialización política implica un conocimiento de sí mismo y su posición como sujeto dentro de la sociedad, también de la realidad actual del contexto que habita y el sentido de las dinámicas en que se estructura la sociedad en la que se mueve. De ahí el sujeto se definirá entonces por su capacidad de producir sentidos singulares y contraponerlos en escenarios plurales en un ejercicio de participación política.

Según (Alvarado, Ospina, Botero, & Muñoz, 2018, pág. 29) la subjetividad política es:

la autonomía, la conciencia histórica y la posibilidad de plantearnos utopías, la reflexividad, la ampliación del círculo ético, la articulación de la acción y sus narrativas, la configuración del espacio público como escenario de realización de lo político y la negociación del poder.

Es por lo anterior que, para el ejercicio consciente y apropiado en participación política desde nuestro papel como ciudadano se requiere sujetos sociales, o en palabras de (Calderón, 2011, pág. 207) “agentes sociales que puedan poner de manifiesto los múltiples despliegues que desde su subjetividad son necesarios para un posicionamiento de su ser ético, político y estético”.

Es así como asumimos un concepto de subjetividad política que tiene un campo de acción desde la cotidianidad, desde la práctica y participación en el transcurso de la vida misma.

En el contexto colombiano, por ejemplo, esta práctica de subjetividad política debe darse fundamentalmente en los procesos de justicia social y democracia, que para las comunidades indígenas tiene un enfoque dirigido hacia el respeto por el territorio y la autonomía como pueblos originarios. La participación política de los individuos que hacen parte de dicho grupo social permite su intervención oportuna en procesos de concertación para la preservación de sus intereses como colectivo. Así mismo, una participación política activa dentro de las estructuras sociales consciente de las necesidades del contexto que se habita permite la sana permanencia como comunidad.

En ese sentido, partiendo de que la construcción de la subjetividad política de la mujer indígena está orientada hacia la manera en que ella percibe las prácticas culturales de su

comunidad y las formas en que ella se ve frente a esas prácticas, podemos identificar que a través de la búsqueda de la igualdad de la mujer wayuu en las prácticas culturales y en el proceso de construcción como mujer indígena wayuu en clave de género, algunas mujeres plantean su posición política y a su vez estimulan participación inclusiva de todos los integrantes de la comunidad, así como también es evidente una búsqueda por suplir sus necesidades individuales respecto a la percepción de sus cuerpos, sus emociones y deseos femeninos que van más allá de las preconcepciones culturales.

Participación política de la mujer indígena

La participación política de la mujer indígena dentro de sus comunidades contribuye en gran medida a la preservación de la cultura y la defensa de su territorio. Sus aportes desde su percepción de las dinámicas sociales que enfrenta su comunidad son valiosos en el vínculo que se da a través de la transmisión de saberes que imparte desde su rol de madre y cuidadora. Su pensamiento desde lo femenino y el empoderamiento de su rol complementa la configuración de nuevas dinámicas que van acorde a las necesidades que se van actualizando con el paso del tiempo en el territorio y sobre las cuales ellas tienen una visión particular desde sus prácticas cotidianas.

Es por lo anterior que, la participación política de la mujer indígena se hace necesaria desde una óptima participación social en la construcción de ámbitos equitativos para los sujetos que conforman la totalidad de los grupos étnicos.

(Serret, 2008, pág. 22) menciona que:

Prohibirles a las mujeres acceder a una educación digna y similar a la masculina es un crimen que la sociedad paga con la pérdida de la mitad de sus talentos y condena, con ello, a la mitad de la población a la corrupción, al vicio y a la esclavitud.

De ahí que el derecho a la participación política ha propiciado que las mujeres indígenas que lo han ejercido manifiesten que el acceder a esos espacios de poder, representen para ellas

una aproximación del cambio para bien en sus comunidades y una motivación a que otras mujeres se atrevan a aspirar a esos espacios (CELADE & CEPAL, 2013).

Dinámicas de sororidad

Para el análisis de estas dinámicas parto de la definición de sororidad propuesta por Marcela Lagarde (2012), citada por (González, y otros, 2021, pág. 96):

La sororidad es una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo. Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y al empoderamiento vital de cada mujer.

Esta definición propuesta plantea una iniciativa que parte del sentir femenino hacia la acción y deconstrucción de los ejercicios de poder en algún territorio, cultura o cualquier otro tipo de contexto. Ahora bien, a pesar de que el término se configura desde el feminismo contemporáneo, se puede encontrar estas dinámicas de sororidad inserta desde los procesos de construcción de comunidad y transmisión de saberes en las comunidades indígenas, presentes en los rituales femeninos y en el convivio constante en la cotidianidad²² durante el desarrollo de la mujer en compañía de las otras mujeres de la comunidad.

En la cultura wayuu, por ejemplo, se identifican figuras femeninas como las mujeres parteras, las tías maternas, las madres, las abuelas transmisoras de saberes, las guías espirituales (*Ouutsü*). Todas ellas están al servicio de la comunidad, pero en especial de las otras mujeres, en los rituales de reproducción y conservación de la identidad cultural en la que se generan acciones íntimas de socialización y acompañamiento desde sus perspectivas femeninas respecto a las formas en que se concibe su contexto, las tradiciones y sus sentires frente al miedo, aspiraciones, dolores, entre otros.

²² Para profundizar en el tema puede ver: https://www.gaiamazonas.org/noticias/2019-08-30_los-roles-tradicionales-de-las-mujeres-indigenas-amazonicas/

De manera que se puede reconocer como desde el convivio entre mujeres y la transmisión de saberes se entretajan actos de sororidad en las practicas ancestrales, que se enuncian no solo desde el deber, sino también desde el querer, ya que el acto de intercambiar sus historias intergeneracionales entre ellas se concibe como privilegio, en el que se amplían “nuevos elementos identitarios” que generan por sí acciones de tejidos intersubjetivos, del que muchas veces surgen actos de amplitud respeto a la alteridad o a la diferencia (Camargo, 2021), generando espacios de sororidad.

2. Las narrativas como herramienta para la reconstrucción de momentos significativos.

Narrativas

Para hablar de narrativa parto desde los autores (Cabruja, Íñiguez, & Vázquez, 2000), que abordan este concepto desde una perspectiva social, centrándose en enunciar las implicaciones del acto en sí de narrar.

Partiendo de la concepción de que “el ser humano existe en virtud de su construcción lingüística” (Cabruja, Íñiguez, & Vázquez, 2000, pág. 63), los autores presentan la narrativa como un dispositivo inserto en la acción social en donde se generan acontecimientos que son puestos en evidencia una vez estos son narrados y que se van cargando de sentido según va pasando el tiempo.

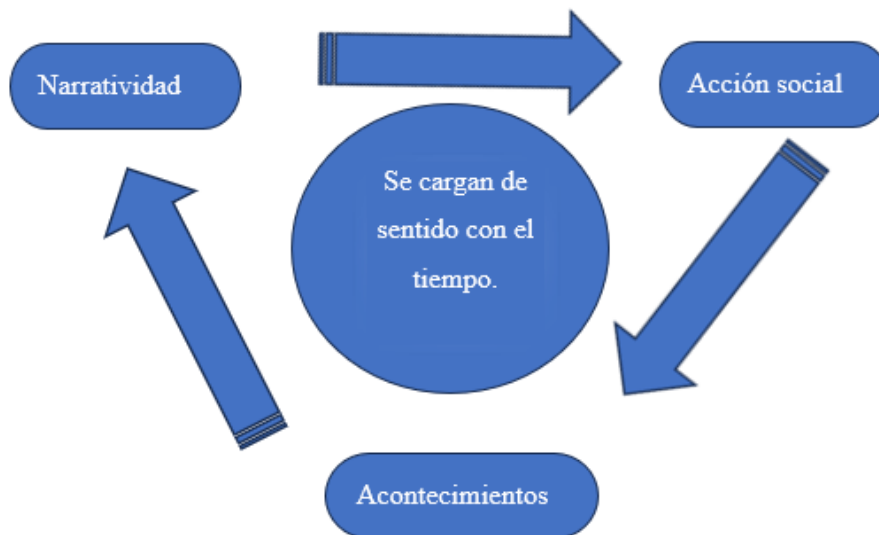


Figura 4: mapa para la comprensión de "la narratividad" Nota: Elaboración propia desde conceptos propuestos por (Cabruja, Íñiguez, & Vázquez, 2000). Realizado por (Herrera, 2023).

Co

mo dispositivo, la narrativa permite la interpretación de realidad de los individuos, debido a que se narra desde una posición subjetiva frente a lo que se percibe de los acontecimientos, y a su vez es una acción que construye, mantiene y actualiza la realidad en una acción conjunta, ya que, según (Cabruja, Íñiguez, & Vázquez, 2000, pág. 65) "Mediante nuestras relaciones y prácticas accedemos a un mundo construido, pero, simultáneamente, contribuimos a su construcción".

Así mismo (Cabruja, Íñiguez, & Vázquez, 2000, pág. 69) afirman:

Cuando construimos una narración es especialmente relevante el momento histórico en el cual lo hacemos y cómo lo hacemos. Todos los seres humanos nos incorporamos a un medio articulado donde preexisten los conceptos, las maneras de construir narraciones socialmente aceptables, cuyos efectos podemos manejar estratégicamente y mediante las cuales podemos coordinar nuestras acciones con las demás personas.

Es decir que, la narración como práctica social actúa en el presente a partir de un acontecimiento del pasado que inherentemente está inscrito en un orden social por lo que de alguna u otra manera va a incidir en los otros individuos generando empatía, validez, desaprebo moral, entre otros. Así mismo, dichas afectaciones a la colectividad no son estáticas, sino que van

permitiendo las coordinaciones de las acciones sociales a medida que se interpelan entre ellas en el acto de socializarlas, cuestionarlas y/o reconocerlas.

Es por lo anterior que, el tomar la narrativa para la reconstrucción de momentos significativos de la vida es preciso, en tanto que podemos entender que esta permite la interpretación subjetiva de la realidad, la cual se va configurando en la actividad identitaria que va ocurriendo durante nuestro desarrollo como sujetos en un contexto social y que al adquirir forma y sentido según lo que deseemos transmitir o aportar a la comunidad que habitamos nos permite identificar y acentuar la construcción de nuestra subjetividad política, que dará paso a nuevas construcciones retóricas que no desconocen las bases sociales, axiológicas y paradigmáticas de las que surgen sino que las nutren con nuevos sentidos identitarios.

Mediante el uso que hacemos de las narraciones construimos la subjetividad, la objetividad, la realidad, la ficción. Las prácticas sociales son los espacios donde se construyen las narraciones creando el marco referencial, los relatos y los hechos mismos. La verdad, pues, no existe con independencia de ellas. La objetividad no se establece por su proximidad a la verdad, sino por ser un efecto de las construcciones narrativas (Cabruja, Íñiguez, & Vázquez, 2000, pág. 81).

Ahora bien, en el contexto indígena hablar de narrativa requiere hablar de los medios por los que perviven las memorias ancestrales, que se transmiten a través de historias que describen desde la concepción del origen del universo hasta sus vivencias cotidianas. Este proceso tiene un carácter performativo y generalmente se basa de recursos metafóricos en el que se puede evidenciar la percepción de los sentidos experienciales en las prácticas culturales.

Como menciona (Ferrero, 2024, pág. 75):

La palabra en su sentido histórico en el mundo indígena da consonancia al orden del universo y a la situación humana que les permite expresar su sentimiento de ser. En el mundo indígena, la palabra cuenta y relata sus historias y su literatura con la oralidad de una memoria desbordada y vívida, por lo que la historia que se relata en ese mundo es vivencial y metafórico.

En otras palabras, en la práctica de narrar historias, las apreciaciones del indígena son contadas desde lo que se siente y significa para ellos el acontecimiento. La permanencia de las culturas indígenas está sujeta a su particular forma en que reconstruyen los momentos significativos que se comparten a través de las memorias intergeneracionales, que retomando el concepto de narrativa propuesta por (Cabruja, Íñiguez, & Vázquez, 2000), tiene incidencia en la forma en que se adoptan las dinámicas culturales que hoy en día tienen estas comunidades, pero que también al tener una antecedencia performática presenta cambios temporales y socio culturales, a los que están expuestas la corporalidad, las gestualidad, la vestimenta, entre otros, de los individuos.

Del mismo modo pasa cuando hablamos de narrativa desde la cultura wayuu, (Medina Sierra, 2021) menciona que debemos abordarla desde los relatos, ya que tenemos una cultura que tiene una tradición oral instaurada, cargada de elementos de ficción y metáfora. Para entender la narrativa de la cultura wayuu desde sus vínculos ancestrales es importante apreciar la narrativa desde la oralitura²³ donde es importante resaltar que para los wayuu no hay diferenciación de género literario ya que no se cuestiona si es ficción o real.

De los wayuu se puede identificar varios tipos de relatos en la práctica de narrar: el *jayeichi*²⁴ es un relato cantado que recrea elementos anecdóticos de la vivencia wayuu, el *lapii*²⁵ es otro tipo de relato por medio del cual se comparte con otros integrantes de la comunidad lo que se ha soñado y los mandatos que ha designado dicho sueño, también están los relatos construidos alrededor de las entidades espirituales que habitan el territorio wayuu en forma de espantos y la mitología que explica la creación del universo para los wayuu, estas últimas tienen una amalgama de presencia de relatos fantásticos y metafóricos (Medina Sierra, 2021).

Como características de la narrativa wayuu encontramos los relatos a partir de la apreciación de un mundo mítico y mágico, mediante la cosmovisión, tipología y animismo

²³ Esta palabra hace referencia a los saberes ancestrales que se transmiten de generación en generación a partir de las vivencias cotidianas de las comunidades indígenas (Chikangana, s.f.)

²⁴ Canto tradicional de la cultura wayuu (Ceballos Bonivento & Medina Pimienta, 2021).

²⁵ Palabra que en español significa sueño y es muy importante para los wayuu porque se considera que por medio de ellos se comunican los espíritus y los ancestros (Araujo de Vílchez & Finol, 2010).

antropocéntrico wayuu. El mundo poético de los wayuu tiene un tiempo particular que tiene forma de espiral y es altamente surrealista, con personajes extraordinarios y una estrecha relación con el mundo onírico por los sueños que se evidencia en la practicas del ritual y en lo cotidiano (Medina Sierra, 2021).

Medina Sierra cuenta que, en tal estilo de narración se identifica la tendencia a frases cortas, así como también relatos de carácter colectivo, esto se puede ver en la posición del wayuu al considerar que nadie reclama la autoría de una creación artística y cultural que surge de los relatos. Los indígenas wayuu se refieren a los relatos como “lo que cuentan los viejos”, es decir, es propiedad intelectual de todos. Además, los relatos están marcados por la credibilidad del que narra, pues no se cuestiona, se respeta la visión en el relato (Medina Sierra, 2021).

De lo anterior, basándonos en lo que aquí hemos tomado por narrativa a partir de los autores podemos identificar que los wayuu hacen construcción de momentos significativos todo el tiempo para dotar de sentido sus prácticas culturales. Esta práctica es compartida por medio de la oralitura y es la forma en que se transmite la intención de la permanencia de un pueblo, así como su manera de replicarla en comunidad denota un respeto por las historias que se han decidido compartir.

Narrativas ficcionales

Una vez ya tenemos en cuenta las formas en que la narrativa hace parte de la vivencia indígena, tomo el concepto de la auto ficción propuesto por Sergio Blanco, para plantear por qué se hizo necesario tomar la narrativa desde una postura teatral y escénica en el proceso de la reconstrucción de momentos significativos.

Desde una perceptiva holística (Blanco, 2018) explica que la auto ficción es un pacto que se hace entre nuestra historia y la mentira, lo cual es el opuesto al pacto de verdad que se hace con la biografía. Es decir que, se establece un pacto de mentira en la construcción ficticia de acontecimientos verídicos.

La manera en que las formas de narrar de las comunidades indígenas convergen con la construcción de una auto ficción está evidenciada en las construcciones metafóricas y surrealistas que están alrededor de los acontecimientos. La diferencia está en que, aunque (Blanco, 2018) nombra a este acto como un pacto con la mentira, los indígenas lo ven como otras formas de ver y narrar la realidad.

Para la construcción de un relato auto ficcional (Blanco, 2018) plantea tres aspectos que lo fundamentan: el primero es la unión del relato de la vida real del autor con un relato ficticio hecho por el mismo, el segundo es el pacto de mentir acerca de lo real (que para la comunidad indígena sería poner en evidencia lo que se sintió respecto al acontecimiento) para poder despojarse de la exactitud de los hechos y de la veracidad de la norma, esto el autor lo llama “una experiencia moral”, y finalmente el tercero es la experiencia de partir de un yo para ir en la búsqueda de la aceptación de otros.

El aporte de esta propuesta hecha por (Blanco, 2018) en el acto de narrar está en la iniciativa de escenificarla, ya que teniendo en cuenta los aspectos fundamentales de la auto ficción se establece una estructura que parte de experiencia sociales, pero su centro está en la recursividad de hacer partícipes a otros de su percepción personal, por medio de un entramado de imágenes, símbolos, metáforas, entre otros. Así mismo, Blanco hace referencia en este punto a la “confesión”, a la cual se refiere como la revelación pública de algo vergonzoso, que implica desahogo, que más allá de la veracidad de la confesión lo que realmente el autor pide que suceda es una intencionalidad en la forma en cómo opera en la historia dando resaltos de heroísmo al personaje al atreverse a decir lo indecible. Es decir, permite una acción transformadora tanto en lo colectivo como en lo individual.

Reconstruir y escenificar nuestras historias desde la auto ficción propuesta por (Blanco, 2018) permite contemplar a un ser que parte como un yo, pero que se convierte en multiplicidad de identidades, que debe tener en cuenta en que tiempo está, porque se entiende la temporalidad como una construcción constante que se “auto eleva” en el acto de admitir un fracaso, frustración, y que se degrada al dejarse llevar por la oscuridad humana para sanar una herida que expía su cuerpo para llegar a la sanación a través del relato. En resumen, la trama nos rescata del trauma.

3. Resignificación de la experiencia en la construcción de comunidad a través del teatro.

Resignificación

Según (Valencia, 2013) la resignificación es una acción de cambio que está presente permanentemente en nuestras vidas desde que los primeros contenidos asociados con acción son aprendidos en la infancia. Se podría decir entonces que es una práctica común en nuestra interactividad con el mundo a través de acciones que constantemente están expuestas a cambios, en donde cada cambio supone resignificar.

Es así como (Valencia, 2013) menciona dos formas en la que se da un proceso de resignificación. Por un lado, está la búsqueda de esta acción bajo la intervención profesional y la otra es cuando esta se presenta como consecuencia de las interacciones espontáneas que suceden en la cotidianidad.

En ambos casos, según el autor resignificar es reconocer y accionar frente a otras formas de interpretar las dinámicas sociales. (Valencia, 2013, pág. 50) dice: *“En este sentido el fenómeno de la RSG es sinónimo de una transformación que pone en duda versiones del mundo dominantes, imperantes y posiblemente naturalizadas”*. En las comunidades indígenas por ejemplo se puede encontrar procesos de resignificación en las interacciones transculturales que se dan en el ámbito de la educación, el uso de la tecnología digital, la traducción y reinterpretación de la lengua. En este punto es importante resaltar que el proceso de resignificación de este proyecto es con el fin de que se establezcan nuevas consideraciones sobre género, pero desde la proximidad a las prácticas e interpretaciones indígenas, con el fin de no hacer una reinterpretación descontextualizada que resignifique de forma negativa el sistema político de la cultura wayuu, es decir, una resignificación del pensamiento occidental desde la visión indígena wayuu a través del teatro en comunidad y no al contrario, una resignificación desde lo occidental para resignificar la visión indígena wayuu.

Para llevar a cabo un proceso de resignificación, el autor menciona que no solo es cuestión de comprender de forma diferente las dinámicas sociales sino también accionar frente a ellas y que esa acción derive del discurso que los ha impulsado a esa visión de diferenciación (Valencia, 2013). Es decir, hay un punto de partida referencial que nos permite visibilizar dicho cambio.

En el arte este concepto se percibe de diferentes maneras como recurso en el proceso de una creación escénica: en la resignificación de objetos cotidianos para proponer nuevas miradas frente a las cosas o señalar metáforas, en la resignificación de espacios para crear o deconstruir conceptos universales, en la resignificación de obras de arte para dar otros sentidos a las intenciones de los artistas (Manzini, 2017).

Finalmente, para (Valencia, 2013, pág. 57) *“se considera que el cambio supone un proceso de intercambio activo con el contexto en el cual se encuentra la persona y el tipo de interacción en la que esté participando”*. De ahí que una resignificación a través del teatro en un contexto indígena se da a partir de la interacción de ambos a través de acciones que evidencien un cambio en el contexto.

La co-creación para la construcción de comunidad.

La educación desde el teatro está pensada en una educación para la vida misma, según el (OEI & CNCA, 2016, pág. 13) *“las personas participantes en un taller teatral no solo están recibiendo conocimientos del lenguaje dramático, sino que al mismo tiempo están ampliando sus posibilidades creativas, comunicativas y de mediación en el mundo”*. Por lo que podemos tomar el lenguaje dramático como herramienta para el aprendizaje y mejoramiento de las habilidades expresivas de cualquier población, a partir de la enseñanza del sistema de códigos propios del teatro, lo cual se hace posible en cualquier ámbito, debido a que su lugar de acción toma como lugar de representación el mundo que habitamos y todo lo que está dentro de él, incluso en el imaginario que surge de la experiencia misma, permitiendo la posibilidad de analizar y reflexionar sobre las dinámicas sociales que surgen en cualquier aspecto de la vida de otros y la

de nosotros mismos, al mirarlo desde diferentes perspectivas en el proceso de la construcción para la representación.

En efecto podemos resaltar que las experiencias no solo se conforman a partir de la individualidad, sino también de las formas en que esa individualidad se relaciona con otros, lo que hace que un proceso de aprendizaje teatral siempre sea un aprendizaje comunitario. De acuerdo con el (OEI & CNCA, 2016, pág. 13) un taller teatral “*es una experiencia de aprendizaje colaborativo, en la que cada cual juega o desarrolla su papel, su función y aporte a la construcción individual y colectiva*”. Así mismo, estos procesos de aprendizaje al incentivar la reflexión en conjunto a la relación intra e interpersonal generan espacios de comprensión frente a las dinámicas sociales de una comunidad y permiten la toma de conciencia en el proceso de hacer comunidad. Tomando como referente al (OEI & CNCA, 2016, pág. 13), el taller teatral “*no solo desarrolla la vocación artística, sino también la vocación humana, la parte afectiva, la conciencia social, el potencial expresivo y comunicativo del participante*”.

En este caso para los indígenas wayuu, el concepto de la creación colectiva en una puesta escénica no es alejado, ya que la danza (*yonna*)²⁶, el toque del tambor (*kasha*)²⁷, y los rituales como el *Yanama*²⁸, son expresiones artísticas propias de la cultura que a partir de las interacciones escénicas de todos los participantes permite el convivio entre los integrantes de la comunidad y tiene como objetivo socializar las creencias, tradiciones y saberes ancestrales. De estas expresiones artísticas se resalta el *Kaa'ulayawaa*, en español el baile de la cabrita o fiesta del chivo, el cual es un acontecimiento que tiene como objetivo agradecer las buenas lluvias y la abundante cosecha (Carrasquero & Finol, 2010). En esta se presencia una puesta en escena en la que se integran música y danza tradicional alrededor de la improvisación sugerida por un narrador que generalmente es uno de los bailarines ubicado en la parte delantera de la fila de danzantes que improvisaran las propuestas planteadas. También se presentan competencias de

²⁶ Danza tradicional wayuu, en la que la mujer danza en círculos persiguiendo al hombre mientras este corre de espaldas dándole el frente a la mujer. El objetivo de esta danza es que ella lo tumbe mientras imita diferentes movimientos alusivos a la naturaleza y a los animales.

²⁷ Instrumento tradicional que tiene forma de tambor y está hecho a base de cuero de vaca y madera.

²⁸ Ritual tradicional en que toda la comunidad se reúne para ayudar a uno de los integrantes a construir su casa, en él se reparten alimentos, ayudan en la construcción y se toca la kasha.

lucha libre, juegos tradicionales y actividades musicales como el canto del *jayechi*²⁹ o toque de diferentes instrumentos musicales.

Este concepto de convivio, mencionado anteriormente, es crucial en la construcción de comunidad ya que este permite la congregación de múltiples individuos en un espacio concreto y delimitado en el tiempo, donde se entrelazan para compartir un ritual social, intercambiando roles entre emisor y receptor a través de expresiones verbales y no verbales (Rodríguez, 2012). Esta noción conecta los componentes fundamentales que posibilitan la vivencia del teatro, y en los rituales de la comunidad, el encuentro significativo entre personas en un espacio y momento determinados.

El convivio, al propiciar la reunión física y directa entre individuos, fomenta la interacción social y fortalece los lazos comunitarios. Esta reunión no solo se limita a compartir un espacio físico, sino que también implica una temporalidad específica que enfatiza la importancia del momento presente para el intercambio y la experiencia compartida. Esta interacción social y el intercambio de roles entre emisor y receptor durante el convivio fomentan la empatía, la comprensión mutua y la cohesión dentro de la comunidad, ya que permite a cada individuo experimentar tanto la función de expresar como la de recibir con atención, generando así una dinámica de participación equitativa (Rodríguez, 2012).

Técnicas utilizadas para la creación escénica de mis practicas pedagógicas.

Historia de vida

Parto de esta técnica porque la cultura wayuu es una cultura oral, la mayor parte de los saberes ancestrales se han pasado entre generaciones mediante relatos.

²⁹ Canciones tradicionales que narran historias de la cotidianidad wayuu.

Para lo anterior, tomo como referencia a (Valencia, 2010) el cual parte de una perspectiva hermenéutica para definir a la historia de vida como una reconstrucción de significados, en la que se evidencia las formas de intercambio y circulación de la memoria de una cultura por medio de la narración de la experiencia individual a lo social. Esta parte de acontecimientos del pasado en relación con los significados del presente, es decir que, el enfoque más que en los hechos está es en lo que causó el acontecimiento en los involucrados, más allá de encontrar una verdad, dando relevancia a los significados que se determinan según su constitución subjetiva la cual se construye, transforma y valida en colectivo. “Una historia de vida es, por tanto, la narración de una sociedad en un sujeto y de un sujeto actuante en una sociedad” (Valencia, 2010, pág. 15).

Cartografía artística

Utilizo esta técnica para la identificación y ubicación de los sentires que evocaron los acontecimientos que hacen parte de la reconstrucción de los momentos significativos de las participantes.

Para lo anterior me baso en el concepto de cartografías propuesto por (Zepke, 2008) el cual evidencia a la cartografía artística como un mapa que representa conexiones, es decir, es una representación de las relaciones que conforman un paisaje de fuerzas invisibles que lo vitalizan, y que el arte transmite a través de sensaciones, es una actualización de fuerza. “Una cartografía artística, por lo tanto, es una topografía del futuro, un diagrama para la producción de lo nuevo” (Zepke, 2008, pág. 295).

Es así pues como por medio de la cartografía nos permitimos hacer una contextualización de la información de lo significativo, al mismo tiempo que nos guía a comprender la concepción del ser humano sobre las cosas que lo rodean y/o afectan el contexto que lo construye y reconstruye. (Barragán, 2015, pág. 240) dice que: “la cartografía como representación de lo físico siempre está cargada de las intencionalidades políticas de su elaboración, de los horizontes ideológicos de su lectura”. En estos términos, se toma a la cartografía como herramienta para poder plasmar entre líneas lo que sentimos respecto a lo que vivimos, para así poder divisar quienes somos en medio de todo. En estas cartografías artísticas desde la pedagogía se elaboran

representaciones físicas, hechas en colectivo, que facilita ver con la elaboración de éste las problemáticas que yacen dentro de ese entorno (Barragán, 2015).

Aunque este tipo de cartografías no cuenta con datos fielmente exactos y pueden estar influenciadas por cómo piensa su creador, sobre qué es el mundo, sigue siendo igual de valiosa. Puesto que, teniendo en cuenta que la cartografía viaja por los senderos de la construcción del ser humano, a través de indagaciones cualitativas y conservando las condiciones espaciales de territorialidad se logra llegar la reconstrucción de identidades.

Así mismo, el autor (Barragán, 2015, pág. 256) cita a Diez Tetamanti en su artículo de la revista colombiana de educación:

Reconocer al mapa como un mensaje social, implica una labor de descomposición de la retórica y las metáforas cartográficas, y un alejamiento del pensamiento positivista para adentrarse en la teoría social, prescindiendo por principio de la neutralidad y la objetividad con que se ha revestido hasta ahora el saber científico (Diez Tetamanti, 2012, p. 15).

Todo esto para revelar que las creaciones cartográficas son el reflejo de quien las hace posibles, lo que en realidad vemos en el resultado de una cartografía artística no es el resultado sino todos los antecedentes que la construyen. En este sentido, es importante la cartografía artística ya que es la que permite la reconstrucción de lo que somos, en ella se puede ver a través de un mapa, la razón del comportamiento de quien le pertenece.

Teatro aplicado

En función de definir el teatro aplicado partimos de la definición de (Sedano, 2018, pág. 105), quien afirma que el teatro aplicado hace referencia a: “un amplio conjunto de prácticas teatrales y procesos creativos que adoptan los participantes y el público, más allá del ámbito convencional”, ya que generalmente ocurre en espacios informales y en pro al servicio de la comunidad, de acuerdo con Prentki y Preston (2009).

Así mismo, dicha práctica teatral no está precisamente sujeta a la corriente principal del teatro, aunque se le atribuye ser parte de esta corriente artística. Esta práctica utiliza entrenamiento especializado e interdisciplinario para su utilización de acuerdo con el contexto y a la necesidad poblacional en que se ejecute. De ahí que tenga un enfoque pedagógico y en función al servicio comunitario.

Dicho concepto se popularizó según (Sedano, 2018) a partir de los años noventa al ser utilizado por académicos y practicantes como herramientas teatrales en escenarios diferentes de las instituciones convencionales a pesar de que desde siempre este tipo de recursos había sido utilizado como recurso para intervenir por parte del estado o la iglesia en discursos sociales y políticos con fines pedagógicos o terapéuticos.

A partir de (Sedano, 2018, pág. 111) tenemos una definición de lo que sería el teatro aplicado y el teatro aplicado en comunidad:

El Teatro Aplicado en Comunidad (TAC) es un área de investigación dentro del Teatro Aplicado cuyo propósito es mejorar las condiciones de un grupo o comunidad determinada. A la luz de los antecedentes y en términos generales, se podría declarar que cualquier tipo de TA tiene un impacto en la comunidad que lo practica, ya que uno de los aspectos que define a estas formas teatrales es su deseo de influir o de transformar a la audiencia, de provocar un cambio social: «Es el espacio donde se utiliza el teatro y las estrategias dramáticas como intervención sociopolítica» (Motos y Ferrandis 2015, 46).

Augusto Boal – El arcoíris del deseo.

En cuanto a técnica de preferencia para trabajar el teatro aplicado se tomó como teórico y pedagogo de referencia a Augusto Boal y su técnica de la “psicoterapia”. En la que se centra un trabajo respecto al teatro como instrumento para la liberación personal mediante el trabajo con el ser y su sustancialidad como individuo para liberar las tensiones y bloqueos que obstaculizan al actor sin que este los perciba conscientemente.

La tesis sobre la cual fundamenta sus técnicas propuestas en su libro “*el arcoíris del deseo*” se centra en la representación teatral al servicio de la psicología, por lo que parte de una hipótesis que plantea que es posible que la opresión se manifieste con más fuerza en el interior de

nuestra cabeza a pesar de que esta provenga de estímulos exteriores. Visibilizando así la importancia del trabajo consigo mismo mediante el compartir nuestra historia con otros.

Este proceso teatral de contar en el presente, ante testigos cómplices, una escena vivida en el pasado plantea necesariamente una elección, permitiendo y exigiendo que el protagonista se observe a sí mismo en acción. Su propio deseo de mostrar lo obliga a ver, a verse (Boal, 2004, pág. 42)

Así mismo Boal enfatiza su técnica al trabajo desde lo individual, e independiza al cuerpo humano de concepciones culturales acentuadas en el actor para explorar más allá de las acentuaciones estipuladas a un sujeto para situarse en sus componentes más básicos y principales:

Y ¿qué es el ser humano? El ser humano es, ante todo, un cuerpo. Independientemente de nuestra religión, estoy seguro de que todos podemos aceptar que no existe ningún ser humano etéreo [...] Nuestro cuerpo posee cinco propiedades principales: 1) es sensible; 2) es emotivo; 3) es racional; 4) es sexuado; 5) es móvil (Boal, 2004, pág. 48).

Finalmente, sus contenidos teóricos se dividen en dos partes: La primera alude desde su experiencia de trabajo en talleres teatrales y centros clínicos. Y la segunda aborda una parte práctica donde expone ejemplos de sus técnicas prospectivas, introspectivas y de extraversion, allí se encuentran los ejercicios que develan las estrategias para enfrentar los propios miedos y prejuicios internos causantes en muchos casos de las opresiones más esquivas a un primer análisis como pueden ser la soledad, el miedo al vacío o la incapacidad para comunicarse, por citar algunas.

Performance

Para la creación escénica se tomó como referencia la técnica del performance, la cual surge según (Sibilia, 2013) como movimiento proveniente del intento por encasillar en la época de los sesenta todas las expresiones artísticas híbridas que no encajaban en una línea artística definida, ya que consiste en una variedad de actos artísticos que intervienen un espacio y un público, con o sin previo aviso, pero teniendo en cuenta que el acto es considerado performativo por el o los artistas y debe ser notorio para el espectador. Este movimiento artístico lejos de una

línea definida entre sus límites conlleva entre sí una pregunta por los cuerpos y las subjetividades, debido a una influencia sociocultural política que direcciona a los artistas hacia una búsqueda del performance existencial como ese medio hacia la búsqueda de la felicidad. Felicidad que no solo basta con ser encontrada ni experimentada, sino que también requiere de ser exhibida ante la mirada del otro, quien da su aval de legitimidad.

METODOLOGIA

Este proyecto tiene un enfoque cualitativo que utiliza como herramienta la metodología de sistematización de experiencias. Entendemos al enfoque cualitativo según (Martínez, 2011) como un tipo de investigación que toma al objeto de estudio para hacer observación desde su estado más natural y así registrar todas las consideraciones de todos los datos que pueden influir en las prácticas que habitan en las relaciones humanas y espaciales, mediante la comprensión de los sentidos y significados que rodean a los seres participantes en esta investigación. Es debido a lo anterior que, se puede ejecutar dentro de un proceso social, al partir desde los saberes experienciales de una comunidad para el análisis de la sistematización desde un punto crítico o práctico (Marín, 2016).

En cuanto a la sistematización de experiencias la podemos entender como un ejercicio consciente sobre la experiencia, el cual se aborda desde la reorganización e interpretación de los acontecimientos vividos para hallar un pensamiento complejo desde la problematización de la experiencia misma, haciendo un distanciamiento de los hechos para que se pueda reflexionar de una forma crítica sobre estos (Jara, 2018).

Según el sociólogo Oscar Jara H., cuando hacemos una sistematización de experiencias “hay una reconstrucción del objeto y el sujeto, aparece entonces una nueva subjetividad” (Jara, 2018, pág. 56). El autor toma a la historia de nuestras experiencias como ese objeto que reconstruimos y nos ubica a nosotros como ese sujeto que problematiza lo

reconstruido y hace su reflexión consciente, conduciéndonos finalmente a esa nueva subjetividad que lejos de ser estática nos posiciona como sujetos creadores transformadores de la historia que considera no lineal, permanente y dinámica.

El objeto de la sistematización de experiencias es entonces según (Jara, 2018), el de penetrar las dinámicas visibles en la experiencia de los procesos sociales y complejos, haciendo una interpretación crítica, para producir conocimiento no solo desde lo individual sino también desde lo colectivo, a través de la reconstrucción organizada de acontecimientos sociales experienciales desde el reconocimiento de los factores objetivos y subjetivos existentes, para así lograr la apropiación del sentido de nuestro quehacer.

Herramientas para la recolección de la información

En el caso de las herramientas para la recolección de información en mi práctica pedagógica investigativa IV, realicé la sistematización de experiencias revisando los diarios de campo, fichas de observación y materiales audiovisuales, que se hicieron a partir de la recolección de fuentes teóricas, encuentro con las mujeres en talleres, entrevistas no estructuradas y 3 laboratorios creativos (cartografía corporal, escritura auto narrativa y composición performática), los cuales se constituyeron como un espacio de creación y composición escénica a partir de preguntas generadoras, abordajes teóricos y encuentros experienciales.

Así mismo, esta propuesta investigativa tiene también como tema de interpretación las intervenciones posteriores que realicé en la comunidad después de mis cursos de dirección y práctica pedagógica, tales como la puesta en escena del cuento de Vicenta Siosi “No he vuelto a escuchar los pájaros del mundo” y un taller de creación teatral, Proyecto ganador de la convocatoria Jóvenes Investigadores CODI de la Facultad de Artes Universidad de Antioquia en diciembre de 2022 y que fue llevado a cabo en abril de 2023. Por lo que en este proceso consideré importante la recolección de la información de los materiales que surgieron a partir del incentivo de mi práctica que generaron otros procesos comunitarios, del cual empleé la metáfora del “Cardón” para la construcción poética de las auto narrativas de mi práctica IV que derivaron

finalmente en una puesta en escena comunitaria que fue presentada en la comunidad y en el municipio de Uribia.

Métodos para el análisis de la información

Para el análisis de la información utilicé las herramientas que nos brinda la sistematización de experiencias desde la propuesta del autor Oscar Jara H, la cual tiene cinco tiempos: el primero lo llama “ el punto de partida: la experiencia” y hace referencia al momento en que se lleva a cabo la actividad que posteriormente será sistematizada; la segunda es “formular un plan de sistematización” en el que es importante definir el objetivo, objeto y eje de la sistematización; la tercera es “recuperación del proceso vivido” que consiste en reconstruir la historia de la experiencia, ordenar y clasificar la información; la cuarta son las “reflexiones de fondo” de la cual se hacen procesos de análisis, síntesis e interrelaciones, interpretación crítica e identificación de aprendizajes; y finalmente la quinta que nos conduce a los puntos de llegada, en la cual se hace una conclusión sobre los aprendizajes (Jara, 2018).

En cuanto a la clasificación y organización de la información, que tiene lugar en el cuatro tiempo de esta sistematización, tomaré también la metodología planteada por (Jara, 2018, pág. 153) el cual propone la siguiente estructura:

- a. Los objetivos específicos que se formularon en cada momento.
- b. Las motivaciones que tuvieron los participantes.
- c. Las acciones de formación (o de animación) realizadas.
- d. Las reacciones de las personas participantes.
- e. Los logros y dificultades que fueron consignados en cada momento.

SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS

Primer tiempo (punto de partida): vivir la experiencia

Esta parte inicial se llevó a cabo en la inmersión e interactividad de la cotidianidad con las mujeres de la comunidad de Katzaliamana 1. En un proceso que empezó desde 2020 y del cual se evidencian tres años de intervención artística desde el hacer. Con el objetivo de mostrar a la mujer indígena en su cotidianidad, en contraste con los paradigmas que se fundamentan bajo la relación simbiótica de la mujer con la madre tierra. Por esta razón se abordó a la mujer indígena en la intimidad de su lucha dentro de los acontecimientos de su diario caminar, porque es allí donde residen sus miedos, deseos y recuerdos que la van conflictuando en tanto que se cuestiona frente a lo que implica ser quien es dentro de su territorio y fuera de él. La intención detrás de cada laboratorio de creación escénica fue mostrar la otra cara de la lucha constante en el habitar de un territorio que se enfrenta a los pensamientos coloniales y está en la búsqueda de permanecer en el tiempo a través de la conservación y práctica de sus costumbres ancestrales, incluso cuando no se está en él.

Entre encuentros intermitentes y el deseo de la continuidad del proceso pedagógico teatral a lo largo de estos tres años, el resultado de mi trabajo de grado de la universidad, empezó con una pregunta por la construcción subjetiva de la mujer indígena en un trabajo colectivo con las mujeres de la comunidad wayuu de Katzaliamana 1 y durante el proceso me fue transversalizando hasta encontrarme en un viaje hacia mis ancestras mediante el relato de mis madres, tías y abuelas, que generó preguntas que revelaron caminos, hasta encontrarme en el otro extremo de mi yo artista, mi yo mujer. Allí descubrí que al preguntarme por la construcción subjetiva de las mujeres de mi comunidad me hacía sin remedio alguno encontrar mi propia subjetividad, y en el tramo doloroso de reconocer y aceptar, hice consciente que no solo se hereda la cultura, sino los hábitos, los sueños, los miedos y que todos estos nos relacionan como mujeres pertenecientes a una misma cultura y que por ende compartir la experiencia permitía a través de la identificación un proceso de resignificación.

En esa búsqueda encontré que el rol del ser mujer indígena pesaba y entre las historias que se entrelazaron de las unas a las otras entendí lo particular que somos entre tantas similitudes, tanto que se hacía necesario evidenciar lo que somos desde cada una de nosotras más allá de ese rol. A la mujer indígena se le asemeja con la madre tierra y en ese devenir se le reconoce su lucha constante por la defensa de los territorios, pero esa lucha constante acarrea pensamientos y deseos que la construyen como sujeto político y social. Este proceso también tiene como objetivo homenajear a esa lucha femenina que a veces se hace en silencio y que se hace con el corazón puesto en quienes amamos en pro a la conservación de las culturas ancestrales, pero también a la lucha que se hace por y para nosotras en el proceso de reconocernos y aceptar nuestros anhelos desde la feminidad.

En términos generales los laboratorios realizados en los procesos de intervención artística contienen tres elementos fundamentales: la investigación, del cual se hace una reflexión conjunta de nuestro contexto, identificamos cuales son las problemáticas entorno a la mujer y al territorio. La enseñanza de las artes desde sus juegos, actividades y didácticas, las cuales luego de lo anterior nos sirven como medio de expresión para manifestar los hallazgos y explorar conceptos o situaciones que se deseen tratar. Y finalmente la creación escénica o montaje, el cual consolida lo anterior y versa desde la danza, el teatro y el performance para proyectar los resultados.

Respecto a las herramientas tenemos las que el teatro nos provee y que han sido mencionadas anteriormente: desde el juego teatral y el teatro aplicado, también las formas narrativas como las narrativas ficcionales, y las técnicas de cuerpo-movimiento que ofrece la danza junto a la enseñanza de conocimientos ancestrales indígenas.

Vale agregar que estos procesos de formación tienen como estrategia el trabajo desde las preguntas subjetivas. Todo lo que se trabaja parte del deseo que cada sujeto participante tiene de expresar lo que siente frente al territorio que habita, no solo desde lo físico o natural, sino también desde el territorio corporal. Parto de la creencia de que el poder expresarnos nos hace tener una relación más consciente y sana con la comunidad con la que nos desarrollamos. Por eso se aprecia el arte como el camino para que cada integrante de la comunidad pueda expresarse, sentirse identificado, reafirmarse y resignificar.

Sujetos participantes y contexto de la experiencia

El grupo focal de este proyecto fueron mujeres entre 15 y 65 años de la comunidad Katzaliamana 1. De las cuales un total de 11 mujeres en promedio mostraron su interés y participaron en este proyecto, aunque no todas lo terminaron. Algunas son madres casadas, madres solteras, otras solteras, unas adolescentes y otras en unión matrimonial sin hijos. Son mujeres que se conocen entre sí, porque son familia y se tienen confianza, pero que al mismo tiempo evidencian timidez para realizar actividades extra cotidianas. Son mujeres que por el contexto y la forma en que se maneja lo sensible no están acostumbradas a hablar en público respecto a sus miedos, dolores e inseguridades. Las mayores a su vez fingen no saber hablar español por el miedo a ser juzgadas si lo hablan mal, así que prefieren expresarse en su mayoría en su lengua materna el *Wayuunaiki*. Las jóvenes por otro lado suelen ser más expresivas y menos cohibidas para comunicar con su cuerpo, además de que dominan muy bien el español, sin embargo, no son muy abiertas para expresar lo que sienten ante los otros.

En cuanto a la relación entre las mujeres y la comunidad, mediante unos ejercicios conversacionales se pudo evidenciar sus preferencias por la ranchería y en especial por algunos lugares específicos, tales como la cocina y el *jawey*³⁰. Estos son espacios donde la mujer de la comunidad suele compartir con otras mujeres en su cotidianidad y hablar de diferentes temas de interés.

Entrevista no estructurada a Benilda Ruiz Ipuana, 14 años, estudiante de sexto de secundaria (viernes 6 de noviembre de 2020)

“Mi lugar favorito en Katzaliamana, es el jawey porque me gusta bañarme, ir a bañarme. El lugar que menos me gusta es el corral porque huele feo (risas)” (Ruiz Ipuana B., 2020)

Entrevista no estructurada a Saudith Ester Ruiz Ipuana, casada sin hijos, 28 años,

³⁰ Formación de agua natural donde principalmente las mujeres se acercan a buscar agua y lavar la ropa y los hombres a llevar a los animales a tomar agua y bañarse.

docente (viernes 6 de noviembre de 2020)

De la ranchería a mí me gusta todo, la ranchería es mi lugar favorito, aunque no me gusta entrar mucho a los corrales por los excrementos de los animales (Ruiz Ipuana S., 2020).

Por otro lado, se evidenció menos preferencia por el corral de los animales, debido a los malos olores y aspectos que dejan los excrementos de los animales en este lugar.

Participante 1:

Mi nombre es Saudith Esther Ruiz Ipuana. Tengo 31 años, soy docente en mi comunidad Katzaliamana 1 y normalista superior. Soy hija única de Liliana Ipuana.

Con las actividades trabajadas con la seño Valkis aprendí mucho sobre la integración del arte del *alijuna*³¹ con el arte wayuu y como lo puedo aplicar en mi entorno, resaltado siempre mi costumbre, así como mi cultura.

Mi propósito es tocar cada una de las debilidades o aprendizajes poco presentes o mejor dicho olvidadas que tienen los niños de mi comunidad; esto se hace posible mediante prácticas que me han inculcado mis mayores.

Me gusta y me emociona las músicas de artistas como: Shakira, Beyonce, Jlo, música infantil activas y también me hace feliz bailar la *yonna*. Durante las clases con la seño descubrí que me encanta el arte y lo quiero estudiar, además me considero una actriz brillante y me gusta servir a mí misma y disfrutar mis sentimientos cuando hago arte (Ruiz Ipuana S., 2023).

Participante 2:

Mi nombre es Liliana Isabel Ipuana Ruiz, mamá de Saudith. Tengo 59 años y mi oficio es hilar, pastorear, remendar cosas.

Soy hija de Rebeca Ipuana y Víctor León Ruiz. Mi relación con el arte es ALEGRÍA y FELICIDAD.

Mi propósito es cuidar de los animales y que los niños se integren a ese cuidado, también hilar. Me gusta escuchar música de Diomedes Díaz y cantar *jayeichi* (Ruiz Ipuana L. I., 2023).

Participante 3:

³¹ Palabra asignada a las personas que no son indígenas.

Mi nombre es María Luisa Ruiz Ipuana (hermana de Liliana y tía de Saudith), tengo 53 años y mi oficio es ser artesana y actriz. Soy hija de Rebeca Ipuana y Víctor León Ruiz.

Mi relación con el arte es muy buena a través de la experiencia vivida y trabajada.

Como propósito tengo que mis nietos no dejen de poner en práctica las costumbres, la amistad (*alewaa*)³² y que no se les olvide el encierro³³ y lo más importante el rito durante un parto³⁴.

Me gusta escuchar los cuentos o narraciones relatadas en las novelas que escucho por la radio o veo en televisión. También me apasiona bailar la *yonna* propia del wayuu, que no sea las nuevas innovaciones que se hacen en los pasos de la *yonna*³⁵ (Ruiz Ipuana M. L., 2023).

Participante 4:

Mi nombre es Carmen González (esposa del primo de Saudith, nuera de Liliana y María Luisa), tengo 28 años. Tengo trabajos varios, por ejemplo, ver y leer revistas, tejer y ser madre. Soy hija de Teotiste Arpushana y José Ángel Palmar.

El arte me permitió contar mis cicatrices y eso me ayudó a tener un corazón noble. Es bonito saber que mi historia haya sido contada por las otras compañeras, ya que no pude contarla por motivos personales.

Mi propósito es enseñarle a mis hijos y nietos lo que aprendí de mi mamá, como por ejemplo la artesanía.

Me gusta escuchar música y cantarlo al mismo tiempo y ver novelas (Gonzalez, 2023).

Participante 5:

Mi nombre es María Rebeca Palacio Ruiz, soy antropóloga, hija de Rosa Ruiz y Rito Palacio, (sobrina de Liliana y María Luisa, prima de Saudith y cuñada de Carmen).

Con el arte es una relación que disfruto mucho, siento que el arte es poderoso porque nos ayuda a expresarnos, conectarnos y encontrarnos con otros. También es poderoso porque es posible no sólo imaginar, sino construir otros mundos, ayuda a despertar las conciencias al incentivar la reflexión y el cambio con relación a las cuestiones que nos incomodan.

Tengo como propósito ser una mujer con agencia, en mi vida y en la de mi comunidad; que haga que las cosas sean posibles ya que el rumbo no está dictado sólo por las circunstancias.

Me gusta usar pantalón y me gusta bailar otras músicas no solamente la *yonna*. Me gustan las perforaciones, tomarme una cerveza, me gusta no atender en los eventos sociales grandes (Palacio Ruiz, 2023).

Participante 6:

³² Amistad en *wayuunaiki*.

³³ Ritual wayuu donde la mujer es encerrada por un periodo después de su primera menstruación para que aprenda los oficios artesanales y sea aconsejada sobre sus modales.

³⁴ Ritual que se le hace a la mujer después de su primer parto, donde es encerrada y sometida a una dieta estricta para su cuidado y el de su bebé.

³⁵ La *yonna* es una danza tradicional wayuu que se caracteriza por tener pasos originales tradicionales y tener otros pasos que son resultados de la innovación de los danzantes de las nuevas generaciones.

Mi nombre es Rosa Agustina Ruiz Ipuana, tengo 68 años, soy hija de Víctor León Ruiz y de Rebeca Ipuana. Mi oficio es ser artesana y docente.

Mi nueva relación con el arte me gusta y quiero seguir puliendo ese material bruto que está dentro de mí. Mi propósito como mujer wayuu es seguir infundiendo buenos principios y valores a los niños de mi comunidad. Me gusta bailar, aunque ya no lo hago, me emociona (Ruiz R. A., 2023).

Participante 7:

Mi nombre es Dayana Agustina Ruiz Ipuana, tengo 17 años, soy estudiante de la institución educativa Internado Indígena San José, curso el grado undécimo. Soy hija de Aura Elena Ruiz Ipuana (sobrina de Rosa Agustina, María Luisa y Liliana, prima de Saudith y María Rebeca, cuñada de Carmen).

Lo que hicimos con el teatro fue algo emocionante y fascinante, porque a través de él pudimos conocer más de nuestra cultura y pudimos expresar nuestro punto de vista o, mejor dicho, desahogarnos a través de nuestros cuentos. Cuando escribí el cuento “pajarito por qué no regresas” fue una sensación emocionante y al mismo tiempo de tristeza que solo mi corazón podía entender, porque al principio lo escribí con la intención de reflejar historias de vidas reales, pero cuando comencé a narrar la historia en público, supe desde ese momento, que no solo reflejaba historias de otras personas, sino que también contaba mi propia vida, mi pasado y solo pensé en mirar el futuro sin importar lo que pase en el pasado de nuestras historias.

Mi propósito como mujer wayuu es dar a conocer mi cultura.

Mayormente una cosa que siento que hago y no va con nuestra cultura y mi rol de ser mujer wayuu, está en la música que escucho, que no es de mi cultura, me gusta la música pop y rock and roll, también, aunque usamos mantas me gustan los vestidos y me identifico con escribir libros, obras, aunque en mi cultura las jóvenes deberíamos estar haciendo chinchorros, mochilas y mantas (Ruiz Ipuana, 2023).

Participante 8:

Mi nombre es Yeimary Shesit Contreras Bernier, tengo 22 años, actualmente estudio ingeniería ambiental en la Universidad Nacional de Colombia (5to semestre). Mis padres son Vielka Bernier Ruiz y Luis Carlos Contreras (Nieta de Rosa Agustina, Liliana, María Luisa, sobrina de Saudith, María rebeca, Dayana y Carmen), tengo 3 hermanos y un grupo familiar extenso. Mi relación con el Arte es de expresión personal, me gusta mucho porque a través de él podemos contar historias, expresar emociones y sacar eso que nos ha marcado, esto lo aprendí mucho de mis prácticas artísticas en la Guajira, donde participé en actividades como “Cicatrices” que me ayudaron a liberar emociones guardadas y a perder el miedo de compartirlas. Puedo decir que me gusto expresar mis sentimientos sobre todo conocer las historias de todas, también me gustó mucho hacer parte de la obra “no he vuelto a escuchar los pájaros” porque era una historia que nos representa como mujeres wayuu, nos conecta con nuestras raíces y destaca el peso que a veces cargamos.

Como mujer Wayuu me gustaría dar a conocer nuestras costumbres y tradiciones, hacer que permanezcan siempre de generación en generación, que sean reconocidos nuestros saberes ancestrales y destacarme como lo que nos representa, líder y guerrera.

No siempre uso mantas o *waireñas*³⁶, no solo escucho *Jayeechi* o bailo *Yonna*, no solo hablo y entiendo el *Wayuunaiki*, también me he adaptado a otras culturas, pero jamás olvido de donde soy o de dónde vengo, porque para mí ser Wayuu es mi esencia y es mi responsabilidad que siga viva. Feliz de ser *Wayuu Ipuana* (Contreras Bernier, 2023).

Participante 9:

Mi nombre es Eugendy Gómez Ipuana, mujer wayuu de 30 años, estudiante de noveno semestre de Enfermería de la universidad de Cartagena, soy hija de la Señora Cecilia Ipuana y del Señor Tiberio Gómez. En cuanto a mi relación con el arte puedo decir que es una conexión que apenas descubro, entendí a través de talleres y obras que me es fascinante la forma en cómo se transforma mi esencia y mi cuerpo en algo que no sabía que llevaba dentro, que salía de lo más profundo de mis venas cuando intentaba darle vida a un personaje o mostrar un sentimiento, todo esto al momento de participar en la obra “no he vuelto a escuchar los pájaros”. entendí además que el arte es mucho más que una actividad recreativa del ser humano, comprendí que por medio de este podemos expresar, sacar aquellos sentimientos y pensamientos que tenemos atascados y que no nos dejan avanzar, ya sea con un grito, un quejido o un movimiento.

Mi propósito como mujer wayuu siempre ha sido el de brindar ayuda a las comunidades más vulnerables, poder cuidar la salud de aquellas personas que tienen un difícil acceso a un servicio tan básico como este y aunque me falta mucho camino por recorrer, mucho por aprender para darle vida a este anhelo, siento que voy en el camino correcto.

El hecho de no conocer muy bien mi tierra y de no hacer uso constante de mis costumbres y tradiciones me aterra, me hace sentir pequeña y menos digna de hacer parte de mi cultura, pero algo que me identifica es el querer saber que hay más allá de mi comunidad y eso es lo que me ha permitido conocer y relacionar todo lo nuevo que aprendo con lo que ya se y más adelante poder compartir el conocimiento con las nuevas generaciones (Gómez, 2023).

Segundo tiempo: Un plan hacia la sistematización

Delimitación del objeto:

Esta sistematización de experiencias se hizo a partir de las evidencias recolectadas alrededor de tres laboratorios creativos (cartografía corporal, escritura auto narrativa ficcional y composición performática) que llevé a cabo en mi práctica pedagógica investigativa IV realizada en abril del año 2020 en la comunidad Katzaliamana 1.

Teniendo en cuenta que todavía nos encontrábamos en pandemia, esta práctica atendiendo las precauciones señaladas por los entes de salud pública, a pesar de que todas hacíamos parte de

³⁶ son una especie de cotizas cerradas o abiertas de acuerdo con el gusto del wayuu, estas se caracterizan por el tejido y su base es una especie de plantilla en caucho de llanta, a esa base se le cose encima varios diseños.

la misma comunidad. Sin embargo, al iniciar el proceso empecé mi practica con 11 participantes y debido al contagio por el Covid-19 y deserción de dos participantes por su decisión de no terminar el proceso solo culminaron el proceso nueve participantes, que han sido previamente presentadas.

Adicionalmente, a manera de presentación de resultados, a esta sistematización de experiencias se le añade el análisis de dos procesos que surgieron a partir de las movilizaciones artísticas que se iniciaron en la comunidad de Katzaliamana 1, los cuales consisten en: una puesta en escena de un cuento de Vicenta Siosi llamado “No he vuelto a escuchar los pájaros del mundo” realizado con la participación de alguna de las mujeres que hicieron parte en las prácticas pedagógicas y la co-creación de una puesta en escena que se presenta a manera de cierre y consolidación de un grupo teatral de la comunidad, a través de un taller de creación teatral llamado “Agua para mis cardones”, llevado a cabo en abril del 2023. Este taller se llevó a cabo con cinco mujeres participantes que ya habían participado en mi practica pedagógica anterior en 2023, ellas son: mi prima, Saudith Ruiz; su mamá y tía mía, Liliana Ruiz; mi tía, María Palacio; mi mamá, Rosa Ruiz; y mi tía, María Luisa Ruiz. Esta última había intentado participar en la práctica anterior pero no pudo culminar el proceso por contagio de Covid-19.

Objetivo de esta sistematización

Esta sistematización se lleva a cabo con el propósito principal de indagar en los impactos que tuvo el proceso de mi practica pedagógica en la comunidad, así como el de incentivar el empoderamiento de las mujeres indígenas a partir del reconocimiento de sus construcciones subjetivas. Es un intento por visibilizar a la mujer indígena en la intimidad a través de la reflexión de sus experiencias, resultados de sus exploraciones artísticas surgidas de los laboratorios de creación escénica implementados en la comunidad.

Eje de la sistematización

Teniendo en cuenta los objetivos centrales de este trabajo, es importante recalcar que esta sistematización se lleva a cabo con el fin de identificar cuáles son las dinámicas en las que se

forja la subjetividad de la mujer indígena wayuu y evidenciar como a través de la intervención artística teatral en el territorio se dio la resignificación sobre el rol de la mujer en la comunidad Katzaliamana 1 y cuáles fueron los aportes a su subjetividad política.

Tercer tiempo: Registros de análisis


Para llevar a cabo la sistematización lo haré bajo el análisis de la cartografía corporal, las auto narrativas y el performance “cicatrices”, todos estos tienen como material base de información la bitácora y videos de evidencia del proceso.

Así mismo, como se había mencionado, se analizarán dos resultados de mi proyecto de práctica. El primero es la puesta en escena de un cuento de Vicenta Siosi llamado “No he vuelto a escuchar los pájaros del mundo” y el segundo es un taller teatral “agua para mis cardones”, proyecto ganador de la convocatoria Jóvenes Investigadores CODI de la Facultad de Artes Universidad de Antioquia en diciembre de 2022 y que fue llevado a cabo en abril de 2023. Para dichos procesos se revisaron como material base las bitácoras de las participantes, la ruta de preparación de los talleres, la partitura de la creación escénica, las dramaturgias del cuento, la obra surgida del taller y su posterior presentación.

Procedimiento para el ordenamiento de la información, la reconstrucción histórica e interpretación crítica.

La presente sistematización de experiencias ha sido realizada mediante el análisis de dos hallazgos significativos experienciales: individuales y colectivos. Se aborda el aspecto individual debido a que se tiene en cuenta las particularidades de los sentidos que les dan a las narrativas las participantes, por ejemplo, si bien todas comparten un interés por las fiestas, cada una tiene una percepción distinta de este concepto, de igual forma, a pesar de experimentar dolencias físicas, estas se localizan de manera diferente en el cuerpo de cada individuo. En cuanto al ámbito colectivo, se refiere a los elementos que conforman la comunidad, influenciando su forma de vida actual, la construcción de su subjetividad política y la evidencia de dinámicas de sororidad entre las mujeres. Por otro lado, desde la reconstrucción experiencial se aborda las actividades logradas

en la intervención teatral desde la reflexión sobre los impactos generados por el espacio de expresión femenina, donde se pueden abordar temas personales y percepciones sensibles relacionadas con el territorio y el papel de la mujer en este contexto.

SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS	
Objetivo 1	Reconocer qué antecedentes culturales influyeron en la construcción de las subjetividades políticas de la mujer indígena wayuu de la comunidad Katzaliamana 1, a partir del análisis de sus cartografías corporales.
Actividad realizada	Descripción de la actividad
<p>Cartografía corporal</p>  <p>Figura 5: Collage cartografías corporales. Nota: Creación propia con algunas imágenes de la actividad en la comunidad en la práctica iv. Tomadas de (Herrera, 2020)</p>	<p>En este laboratorio creativo se realizaron las cartografías corporales de las mujeres participantes con un enfoque creativo y participativo. En primer lugar, las participantes trazaron su silueta en papel bond y señalaron las áreas donde normalmente experimentaban diferentes emociones, como la rabia, el dolor, el enojo, la felicidad y otras sensaciones emocionales. Para facilitar esta identificación, se utilizaron colores y formas con las que clasificaban las emociones y las diversas circunstancias que las llevaban a experimentarlas.</p> <p>Además, se les pidió a las participantes que identificaran las cicatrices físicas en sus cuerpos y las incluyeran en la cartografía. Esta parte del proceso permitió que cada una narrara la historia detrás de sus cicatrices, cómo las obtuvieron y qué significado tenían para ellas.</p> <p>Finalmente, se fomentó un espacio de intercambio de historias y anécdotas personales, que les permitió encaminarse a preguntas colectivas para reflexionar sobre cómo sus experiencias pasadas y emociones se reflejaban en sus cuerpos.</p>

--	--

Experiencia

Desde el primer encuentro las historias individuales y familiares se entrelazaron como hilos que construyen la espiral³⁷ de la base de una mochila wayuu. Esta vez desde la perspectiva femenina de las mujeres de la comunidad, se dibujaban trazos de caminos ascendentes. Aquí pasó algo más que un simple punto de convergencia; fue un homenaje a la sensibilidad, un viaje íntimo que permitió explorar las complejidades emocionales entre mujeres de distintas generaciones que son familia.

En el eco de las conversaciones sobre las cicatrices que hacen parte de nuestros cuerpos, se desplegó un universo inexplorado: el de las heridas que habitan en nuestras almas. Surgieron relatos que tejieron nuevas capas en el tejido de nuestra memoria, fusionando lo personal con lo colectivo. Fue así como se gestó el místico acontecimiento, la narrativa de la trascendental partida de nuestra abuela Rebeca.

Desde su adiós hasta el día de hoy, cada hija sostenía en su corazón una versión única de aquellos momentos, pero nunca habían compartido sus fragmentos de la memoria entre ellas. Así hallamos una cicatriz colectiva, un hilo invisible que las unía, permitiéndoles finalmente reconocer la marca que influyó en la construcción subjetiva de todas.

Este espacio no solo fue testigo de historias y cicatrices, sino también un recordatorio de la importancia de la conexión entre energías femeninas. En la danza compartida de experiencias profundas, encontramos la fuerza que nos brindan los actos sororos, transformando cicatrices en lazos que nos unen.

³⁷ La espiral para los wayuu hace referencia a la circularidad y continuidad que tiene la vida, ya que se considera que la vida tiene un comportamiento cíclico y que después de la muerte el espíritu continúa su camino hacia *Jepira* (es el mar del cabo de la vela donde reposan las almas de los difuntos).



Figura 6: La espiral de hallazgos individuales. Nota: ejemplificación de los movimientos ascendentes de los hallazgos en relación con la percepción de circularidad y continuidad de la vida para los wayuu. Creación propia inspirada en (Herrera, 2023) diario de campo de la práctica pedagógica iv.

Hallazgos individuales:

1. Es significativa la ausencia de la figura paterna en todas las participantes. Además, cada una manifiesta como las afecta desde diferentes puntos emocionales, unas desde el desinterés, otras desde la curiosidad por lo desconocido, otras desde el enojo y otras desde la búsqueda de lugares que le permitan hacer nuevas historias alejadas de las historias pasadas.
2. Hay un agrado por las celebraciones de cumpleaños y la danza; como comunidad frecuentemente realizan este tipo de actividades y en ellas las mujeres danzan y los hombres tocan el tambor tradicional, también se reparte mucha comida. El tipo de gusto por el género musical que se escucha en estas celebraciones varía entre ellas.

3. En las participantes mayores es relevante los dolores físicos en sus piernas, rodillas, manos, muñecas y espalda; debido a las secuelas que dejaron las actividades cotidianas como: lavar a mano, cargar mucho peso, cocinar en leña, entre otros. Las cicatrices más recordadas son las más grandes, muchas de ellas tienen que ver con accidentes en las labores del hogar.
4. Dentro de las relaciones cotidianas no es frecuente la comunicación afectiva, por lo que no es común hablar de cómo se sienten respecto a algo, ni tampoco reflexionar sobre las emocionalidades que se tienen. Ante esto, las participantes menores pudieron responder ante las interrogantes de la actividad mediante las herramientas que adquirieron en la escuela, mientras que las participantes mayores, que no fueron a la escuela, necesitaron tiempo para pensar sobre el tema, ya que antes no lo habían tenido en cuenta en sus vidas.
5. Aprecian las narraciones de las historias, lo hacen todo el tiempo porque se reconocen como una cultura oral.
6. Se menciona que cada una de las personalidades de las participantes está directamente relacionada con la observación de la madre y su relación en la comunidad. Un ejemplo de eso es que las participantes que fueron nacidas y crecieron en la comunidad Katzaliamana son más expresivas que las participantes que crecieron en otras comunidades. Sus costumbres cotidianas también son diferentes, aunque el rol de la mujer soporte del hogar es similar. Por lo que manifiestan que el carácter de la mujer está relacionado al clan familiar al que pertenecen.
7. Reconocen que las historias dolosas frente a la pérdida de familiares, la lucha por el territorio y la defensa de sus hijos les ha dado la oportunidad a algunas de las participantes de manifestar su descontento en diferentes circunstancias, otras manifiestan que prefieren evitar confrontamientos.

Hallazgos colectivos

Rebeca: En cuanto a la construcción de la comunidad, resulta evidente la marcada influencia de la madre en la formación del carácter de las mujeres que la componen. **Rebeca**, madre de cuatro de las participantes y abuela de las demás (exceptuando a dos), desempeñó un papel fundamental al transmitir a sus hijas el valor de la independencia. Su propia experiencia, marcada por el abuso verbal y físico que presencié en su hogar, donde su madre fue obligada a casarse con su cuñado adinerado, la motivó a inculcar a sus descendientes la determinación de no tolerar ningún tipo de maltrato.

Educó a sus hijas con un pensamiento no convencional, sentando así las bases para que las nuevas generaciones aspiren a la independencia en sus expectativas de vida. Las participantes, en la actualidad, reconocen y comprenden el concepto de empoderamiento. Aceptan sus derechos y reconocen la fuerza necesaria para hacerlos valer. Son plenamente conscientes de su valor como mujeres, una seguridad que comparten con otras al relatar sus experiencias.

Rebeca es identificada por las participantes como la madre y abuela que les legó la fortaleza de sus caracteres. En sus relatos reconocen que Rebeca vivió intensamente la tradicionalidad de su época y las difíciles decisiones que tuvo que tomar para liberarse de la opresión masculina. Destaca su valiente elección de la independencia, al separarse de su esposo a pesar de tener numerosos hijos y establecerse sola en la comunidad, hoy conocida como Katzaliamana 1 (Herrera, 2020).

De Rebeca, sus hijas aprendieron no solo la destreza del tejido y la comercialización de artesanías, sino también la prudencia en las relaciones sentimentales. Cada vez que se aproximaba un pretendiente, Rebeca aconsejaba a sus hijas que evitasen involucrarse con hombres de gran poder, basando sus consejos en su propia experiencia y buscando prevenir que sus hijas sufrieran maltratos. Es por esta razón que también rechazaba "la dote", procurando liberar a sus hijas de la obligación de atarse a un hombre.

SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS

<p>Objetivo 2</p>	<p>Identificar la postura como sujeto político de las mujeres indígenas participantes a partir del análisis de la reconstrucción de los momentos significativos de la vida de cada una de ellas a partir de las narrativas que surgieron de sus auto narrativas.</p>
<p>Actividad realizada</p>	<p>Descripción de la actividad</p>
<p>Bitácora-auto narrativas ficticiales (proceso de construcción y material final)</p>	<p>En la bitácora están consignadas las experiencias que quedaron de las actividades realizadas con las participantes. Los registros de las circunstancias relevantes y que a mi parecer fueron importantes en el proceso creativo de las auto narrativas ficticiales.</p> <p>Dichas narrativas ficticiales tuvieron como referencia el estudio del autor Sergio Blanco y su teoría de la auto ficción. Así mismo, surgió a partir de las exploraciones teatrales que se hicieron alrededor de las reflexiones de las cicatrices localizadas en las cartografías corporales.</p> <p>Para la elaboración de las narrativas primero partimos de los relatos personales de sus cicatrices, de los cuales se identificaron momentos significativos de la vida de las participantes, para finalmente proceder a la creación de un cuento que no solo narrara esos momentos significativos, sino que también expresara lo que sentían respecto a esos eventos.</p>

Experiencia

La escritura de los cuentos fue un proceso que se llevó a cabo en varios encuentros, casi todos individuales, porque hablar de las cicatrices del alma era más complejo que hablar de las cicatrices del cuerpo. Requirió que volviéramos a las historias una y otra vez, para luego junto a

las demás, reflexionar sobre el ¿por qué nos afecta? y finalmente enfrentar la hoja en blanco, proceso que cada una hizo en su intimidad y tiempo.

Al final las historias se escribieron de distintas formas, primero desde el recuerdo, luego desde el sentido de su existencia. En cada historia está la justificación de su permanencia en la memoria de las mujeres. Dos de ellas (Dayana y Carmen) encontraron en los animales la conexión con sus ancestros, de ellos rescataron la resiliencia y en una especie de acción catártica contaron que las cicatrices de sus cuerpos significaban libertad. Liliana y Saudith, María y Rosa decidieron unirse para crear sus historias, el vínculo de ellas era especial, madres e hijas encontraron en el reconstruir de la cronología de los acontecimientos, las marcas que quedaron en sus cuerpos, la posibilidad de nombrar lo que sintieron, reconocerlos en el pasado y el presente para así encontrar el perdón que necesitaban hacerse y ofrecer. El cuento de Yeimary era particular, su historia era narrada por su niña del pasado y en él casi que se podían ver sus lágrimas, lo que cuenta se conecta con el cuento de Dayana en cuanto al receptor de la historia, ambas escribieron a sus papás y en la escritura buscaron poder confesar las cicatrices que les dejó el crecer en su ausencia.

Hallazgos individuales

1. Se hicieron evidentes las diferencias generacionales sobre las concepciones del idioma, las costumbres, las creencias y las formas de expresión. Debido a que a pesar de que todas estaban de acuerdo con que se mantengan vivas las costumbres y tradiciones, cada una tenía una percepción propia de cómo deberían aplicarse estas percepciones en sus vidas.

2. La posición frente a los hombres también tiene un cambio según la brecha generacional. Las mujeres más jóvenes de la comunidad no están de acuerdo con la manera en que asumen sus responsabilidades, mientras que las mujeres mayores de la comunidad dan mucho valor, sobre estimación, apoyo económico y atenciones domesticas a sus hijos varones incluso cuando este ya es un hombre independiente. En cuanto a las mujeres que no crecieron en la comunidad, ellas dan una atención domestica notable a sus esposos y a sus hijos varones, mientras que sus hijas mujeres deben ayudarlas en las tareas del hogar, a pesar de no estar

cómodas con ese modismo tampoco son capaces de manifestarlo y replican las formas de crianza de sus madres.

3. Para las mujeres participantes la figura paterna no ha sido considerada esencial en su construcción como mujer ni en su construcción de comunidad, ya que la figura de la madre ha sido un gran referente que ellas desean seguir. Es por lo anterior que no están interesadas en conocer a sus padres o establecer un vínculo afectivo con ellos, un ejemplo de esto se encuentra en la narración de "¿Pajarito, por qué no vuelas?" de Dayana.

4. Son conscientes de que el rol de la mujer wayuu es una carga que ha dejado cicatrices en su cuerpo, pero consideran que sus cuerpos están hechos para soportar (su contexto, el cansancio de las actividades cotidianas, su familia, etc.), por lo que miden su tenacidad con la capacidad que tienen de resistir ante las adversidades.

5. No les gustan los conflictos, pero asumen un papel activo cuando sucede uno entre clanes, asumen ser las primeras en dar la vida cuando se trata de conflictos y familia.

Hallazgo colectivo

Determinan como primordial el valor de la palabra y se identifican como heridas cuando no existe la lealtad hacia ellas. Teniendo en cuenta que uno de los pilares de la normatividad wayuu es la palabra misma, porque es por medio de ella que se ha formado la etnia wayuu y se han arreglado conflictos entre clanes.

Sus posiciones frente a la normatividad wayuu y las tradiciones son claras en cuanto a respeto y decisión del cumplimiento de estas. A pesar de tener percepciones diferentes en cuanto a su aplicación y ser conscientes de cómo se ven perjudicadas en algunos casos que tiene como resolución un método autóctono, las mujeres de la comunidad consideran que es fundamental que las costumbres se mantengan y deciden realizar en lo posible acciones que permitan la permanencia de esas costumbres y no alterar el ciclo normal de las dinámicas del territorio.

La posición política frente al territorio es unánime en tanto que este es percibido como esencial en su constitución como comunidad. Para ellas el habitar un territorio como comunidad las dignifica y les provee seguridad al sentirse representada por los habitantes de esta. Es por lo anterior que, las veces en que han sentido la necesidad de hacer escuchar su voz desligándose de los prejuicios ha sido justamente en la lucha por el cuidado del territorio. Consideran que salir del territorio no es mal visto, pero es fundamental volver a él y practicar los rituales sagrados que permiten el cuidado de este.

No se piensan en individualidad sino como comunidad, por lo que en su cotidianidad siempre practican el compartir la comida como símbolo de encuentro, reconciliación y familiaridad.

SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS	
Objetivo 3	Analizar los impactos de las propuestas artísticas performáticas de las mujeres indígenas de la comunidad (Katzaliamana 1), en las dinámicas de sororidad y resignificación de sus experiencias para la construcción de comunidad.
Actividad realizada	Descripción de la actividad
Creación y presentación de performances relacionados con sus cicatrices y las narrativas previamente realizadas.	<p>Para la creación de la propuesta performática, se llevaron a cabo varias sesiones grupales e individuales en las que profundizamos en los cuentos previamente elaborados. También exploramos técnicas de referencia, como las de Augusto Boal en el "<i>Arcoíris del Deseo</i>", utilizando preguntas generadoras relacionadas con sus deseos de expresión, sus temores a hacerlo y los espacios, tanto imaginarios como físicos, que les proporcionaban seguridad.</p> <p>Una vez completadas estas exploraciones, se organizaron encuentros adicionales para la planificación de la puesta en escena. En este punto, agrupé a las participantes en parejas, compuestas por una</p>

mujer mayor y una mujer más joven. Esto se debió a dos razones: en algunos casos, sus historias tenían vínculos entre sí, y, además, deseaba que convergieran estas dos perspectivas intergeneracionales.

Como resultado se desarrollaron cuatro presentaciones a partir de las cuales surgieron:

1. *Pajarito por qué no vuelas*: una narración hecha con máscaras, en la que se narra (como una carta abierta) la historia de un pajarito que creció con un papá ausente. Realizado por Dayana.
2. *Shipia asipala*, en español, “*la casa de las cicatrices*”: es la presentación de una casa construida a base de elementos simbólicos de la cultura wayuu. Dentro de ella, una vez eres invitado a pasar, puedes compartir un café y una torta con dos mujeres que te harán reflexionar sobre tus cicatrices a través del relato poético y cantado de las cicatrices de ellas. Realizado por María Rebeca y Rosa Agustina (madre e hija).
3. *Ayuden a mamá*: es la puesta en escena de la danza indígena wayuu *la yonna*, atravesada por las cicatrices que unen a la madre y su hija producto de la muerte de la abuela Rebeca, resultando en una nueva propuesta dancística que tiene como elemento las diferencias y conexiones intergeneracionales, además de que se irá deconstruyendo y reconstruyendo a medida que la madre e hija compartan sus dolores. Realizado por Saudith y Liliana (madre

	<p>e hija).</p> <p>4. <i>Stand de lágrimas</i>: una propuesta escénica en la que se invita al público a presenciar un resignificado ritual del baño³⁸. En él una niña escribe todos sus dolores sobre hojas en formas de lágrimas hasta llenar un balde, para luego pedirle a las mujeres asistentes como público que la bañen con agua nueva y la vistan con otras ropas para sanar sus dolores. Realizado por Yeimary.</p>
--	---

Experiencia

Florecer en el desierto:

En asesoría con Saudith y Liliana el trabajo fue enfocado hacia la vista desde dos perspectivas en una pérdida, puesto que sus cicatrices estaban transversalizadas por un mismo hecho, el relato se construyó alrededor de la remembranza del día en que la abuela Rebeca murió. Ese día por un accidente no sólo se perdió una madre y una abuela, sino un esposo y un padre, ya que accidentalmente el primo del esposo de Liliana y papá de Saudith disparó una bala al aire, traspasando el brazo de Liliana e impactando el corazón de Rebeca. Acto seguido los sucesos posteriores llevaron a una guerra que terminó con el destierro del padre y esposo. Las cicatrices eran diversas, mover la memoria las puso en evidencia, faltaba ahora un proceso exploratorio para hallar la forma en que se quería narrarla. Inicialmente se hizo un trabajo de exploración con el cuerpo para hallar la partitura corporal de su ejercicio a través de una acción cotidiana con un objeto significativo, el cual fue en este caso un chinchorro que le había regalado la abuela Rebeca a Saudith antes de morir. Teniendo en cuenta que ellas mencionaron que querían trabajar sobre la danza, hablamos un poco sobre lo que se quería transmitir por medio de ella. Finalmente, en el

³⁸ El baño es un ritual wayuu que se realiza cuando los espíritus le han pedido a alguien en sueño que lo haga, también se hace para evitar problemas, espantar malas energías, atraer prosperidad, entre otros. Las plantas medicinales que se usan en el baño dependerán de las razones por las cuales se realiza.

proceso exploratorio encontramos gestos como la tradicionalidad, el ritual en la cotidianidad y la sonoridad del día.

Dayana y Yeimary: aunque cada una trabajó su cicatriz personal el proceso con ellas fue muy similar, debido a que ambas tenían cierta reticencia a las improvisaciones, por lo que abordé el trabajo desde preguntas, preguntas acerca de sus cicatrices. Iniciamos entonces con la lectura del cuento, para luego entender el origen de la cicatriz por medio de la palabra. Con Yeimary por un lado logramos identificar que el origen de sus cicatrices tiene que ver con que sus dolores los prefiere resolver ella sola, por lo que en escena ella quería expresar artísticamente al público sus sentimientos y luego invitarlos a que la acompañaran a cargar con su dolor. Por otro lado, con Dayana encontramos que el origen de su cicatriz estaba en no poder hablar de sus sentimientos por lo que su propuesta artística estaba enfocada en hablar con otros.

Rebeca y Rosa: ambas decidieron hacer una casa en las que simbólicamente las paredes tenían retratos de sus cicatrices. La decisión de la casa es porque sus cicatrices nacen en la cotidianidad, la profundidad del concepto venia de sus deseos por contar sus experiencias en ese mismo lugar. Para hacerlo sintieron la necesidad de llegar al origen de sus cicatrices, por lo que buscamos en su construcción de identidad y a partir del análisis de su matriz familiar, las dinámicas que detonan los actos que han dejado sus cicatrices, el enojo y la tristeza, son uno de ellos.

Hallazgos individuales

Resiliencia a través de la palabra: el hablar de las cicatrices del cuerpo y del alma motiva la reflexión frente a la misma, hacerlo en comunidad como lo fue en este espacio logró que temas que aún no habían sido sanados se dialogaran y en el hablar encontrarán un poco de paz, porque nos damos cuenta de que el dolor es compartido. Cada una lo hizo desde sus cicatrices, necesidades y deseos.

Expresión de lo subjetivo: de esta actividad se resalta la particularidad, cada una de ellas se narró y lo hizo desde lo que sentían, no había parámetros ni comentarios sobre su versión de los hechos. La presentación fue íntima, así que tampoco se tuvo recelo con salirse a veces de lo políticamente correcto. Ese día se hizo un acto de reconocerse como individuo en un colectivo, en el que cada uno de sus miembros tuvo la oportunidad de ser uno solo en su momento.

Empoderamiento: el hecho de que se hayan motivado a contar su intimidad en frente de otras, evidencia, el acercamiento hacia su fuerza para empoderarse de sus historias y colocarles un sentido nuevo. En el acto creativo se les puso nombre a las dolencias y se resignificaron como impulsoras de su carácter.

Aceptación en la diferencia: había respeto en lo que expresaban, aún en sus acuerdos y desacuerdos, es decir se hizo comunidad en la diferencia. El trabajo en parejas, por otro lado, fortaleció los lazos generacionales, ya que las jóvenes se interesaron por esa parte de la historia que no conocían de las mayores y a su vez estas comprendieron más los sentimientos de las menores.

Hallazgos colectivos

Espacio de expresión: pocos son los espacios en que como mujeres de esta comunidad nos damos la oportunidad de cantar, saltar, debido a que siempre hay muchas cosas que hacer como lavar, cocinar, tejer, pero en este espacio se permitieron hacerlo. Me sorprendió ver a mis tías actuar con tanta naturalidad y animosidad. No tenían miedo de gritar, de saltar ni de hacer ninguna de las actividades que les propuse. Después de la primera menstruación, siempre se ha tenido claro que los comportamientos de las mujeres deben ser controlados, sin embargo, en las exploraciones para la puesta en escena había infantilidad, saltos, sonrisas, propuestas y risa sobre ellas mismas, un paso hacia la pérdida del miedo al ridículo. Me llena el alma saber que esto hace el arte y que ellas hacen este arte que hoy surge entre cactus y cardones.

Creación de vínculos en la comunidad: de los resultados de las exploraciones escénicas hubo iniciativas por parte de las participantes de presentar algunos productos a la comunidad, es el caso de “danza en la playa”, una coreografía que surgió de las primeras exploraciones y que en un atardecer decidimos llevar a las niñas participantes a bailar en la playa de Manaure. Esta coreografía también se presentó en el cumpleaños número 15 de una de ellas. En medio de un encuentro familiar los demás integrantes de la comunidad apoyaron desde sus posibilidades la presentación coreográfica, las tías que estaban de espectadoras se pararon a bailar la danza tradicional por su cuenta, los tíos tocaron la *kasha*, los primos no tardaron en mostrar su destreza y en una tarde de celebración sentimos el apoyo y participación de todos los asistentes en los procesos artísticos que se estaban llevando en la comunidad. También para la presentación del performance se ayudaron las unas a las otras a organizar la escenografía de su presentación, participaron activamente en la ejecución del ejercicio y se abrazaron en cada lágrima que surgía de la presentación. Así mismo, al finalizar la presentación cada una trajo algo de comida para compartir.

Actos de Sororidad: en la muestra de los performances la decisión fue la intimidad, todas habían hecho de las presentaciones próximas a mostrar un ritual de verdades que saldrían a la luz, por lo que se tuvo muy pocos invitados. Sin embargo, en el proceso hubo actos de sororidad, los mismos que hacen cuando ven a otra mujer en una situación que consideran desfavorable en la vida cotidiana. Cuando llegaron al ritual del baño, la sensación era de fuerza mezclada con nostalgia, esta sensación no era nueva, ya la había sentido cuando una de mis tías tuvo un parto en la comunidad, pero esta vez era una forma de soltar las malas energías, una forma de bañar a una de ellas para ayudarla a encontrar su nueva verdad. Todas la bañamos, todas la peinamos, le secamos las lágrimas, la vestimos, había complicidad femenina y una relación profunda entre el dolor y el cuerpo que une al colectivo, que implica formas de amar, que representa la fuerza que las hace sostenerse las unas a las otras. Lo mismo ocurrió al finalizar el relato de Dayana, era evidente que había palabras que atacaban, pero ese día decidieron usar la palabra suave que consuela, entre abrazos, escucha y sostén de sus cuerpos entristecidos. En las presentaciones de Saudith y Liliana, Rebeca y Rosa había recuerdos compartidos.

SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS	
Resultado 1	Creación de una obra teatral basada en el cuento “No he vuelto a escuchar los pájaros” de Vicenta Siosi
Actividad realizada	Descripción de la actividad
Montaje y grabación de la obra.	<p>Esta obra teatral fue montada como parte de mi clase de dirección en la universidad. El proceso comenzó con la selección de un cuento escrito por una escritora mujer e indígena wayuu. Al encontrar los relatos de Vicenta Siosi, experimentamos una fuerte identificación con ellos debido a su notable relevancia con los problemas contemporáneos que enfrenta la Guajira y la comunidad wayuu en la actualidad. Este cuento en particular narra la historia de una niña entregada a un hombre mayor para ser su esposa. A medida que convive con él, relata cómo este le roba la juventud y ella, a su vez, se va deteriorando hasta el punto de no tener más opción que escapar.</p> <p>Una vez elegido el cuento, procedimos con el montaje de la obra. Inicialmente, todas las participantes iban a formar parte de la representación teatral. Sin embargo, debido a las limitaciones temporales causadas por la pandemia en 2020, las responsabilidades domésticas y las enfermedades, solo dos mujeres pudieron completar el proceso de montaje. No obstante, la obra se llevó a cabo como una especie de exploración documental para otorgar voz a las mujeres participantes que no pudieron finalizar el proceso.</p>

Experiencia

El proceso de esta puesta en escena resultó sumamente accidentado. Por un lado, albergábamos el anhelo de dar vida a una obra teatral que explorara las sutilezas de la cotidianidad de la mujer indígena wayuu. Sin embargo, en el otro extremo, se alzaban las

implacables responsabilidades que obstaculizaban el florecimiento del proyecto. La paradoja se hacía evidente al constatar que la representación teatral, que narraba la historia de una mujer despojada del privilegio de vivir su feminidad para atender a sus hijos y a un esposo al que no amaba, se tornaba ardua debido a la abrumadora carga de tareas domésticas que las actrices enfrentaban, dejándoles escaso tiempo para los ensayos.

A este desafío se sumaron obstáculos inesperados, como la lamentable incidencia de enfermedades por la pandemia del COVID-19 y la disputa territorial que brotó en esa fecha, alimentada por las invasiones del cercano pueblo "Uribia", avanzando inexorablemente hacia el cementerio de la comunidad de Katzaliamana 1, lo que propició la deserción de la mayoría de las actrices. En este caso, casi todas aquellas involucradas en los laboratorios de mis prácticas pedagógicas se vieron obligadas a retirarse para luchar por su territorio.

Al finalizar solo perseveraron dos actrices, Yeimary y Eugendy. Sin embargo, la urgencia de no dejar en vano el proceso me condujo a transformar la puesta en escena en una adaptación de índole documental. Transformé esta puesta en escena en una adaptación de corte documental, una narración fragmentada en capítulos que orbita en torno al intrincado viaje creativo para dar vida a la obra teatral.

Finalmente, como un llamado desde la memoria, extendí una invitación a las demás actrices que no pudieron culminar el trayecto a que se sumaran al desenlace de la obra, no con líneas ensayadas, sino con la poesía de su presencia y el canto melódico de un *jayeachi*, expresión profunda de lo que anhelábamos que fuera y no pudo ser.

Hallazgos individuales

A pesar de las dificultades que se presentaban en la cotidianidad se despertó un deseo por construir algo desde el arte. Había un deseo por contar más historias desde las experiencias individuales. Particularmente el cuento de Vicenta tiene un tema controversial sobre el que se habla y es el de los matrimonios arreglados por los padres, de las uniones de las mujeres jóvenes

con hombres muy mayores. En los intentos de creación colectiva había opiniones diversas respecto al respeto a la norma, el respeto a sus razones todas eran validas. El contraste con la visión de matrimonio que tenía cada era muy distinto entre sí, pues unas deseaban no hacerlo y no practicar la tradición de la dote, había otras que deseaban casarse por la iglesia, otras veían en la dote una posibilidad, pero con el consentimiento y deseo de la mujer.

Hallazgos colectivos

A pesar de las concepciones diversas acerca del matrimonio, había algo que en lo que sí todas concordaban y era en la validación del dolor del personaje. Algunas porque lo vivieron y otras porque conocen de mujeres que lo habían vivido, pero aún más profundo lo validaban porque alguien lo contó y para ellas es motivo para reconocer que pasó, no desde la exactitud de los hechos sino desde el significado de ese dolor.

SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS	
Resultado 2	Taller de creación teatral que dio paso a la creación del grupo teatral comunitario “SOOTOKO”
Actividad realizada	Descripción de la actividad
AGUA PARA MIS CARDONES: Taller de creación teatral con las mujeres de la comunidad indígena Wayuu.	<p>Este taller escénico estuvo basado en la creación teatral como espacio de expresión, de convivio, de diálogo. Comprendido desde el inicio como un lugar para compartir, para el hacer desde el juego, las auto narrativas, la exploración sensible de las historias de vida; y el cual terminó con la creación colectiva de una dramaturgia y una puesta en escena, la cual fue presentada en la comunidad de Katzaliamana 1 y en el municipio de Uribia. Este proceso finalmente permitió la consolidación en un grupo teatral comunitario.</p> <p>Las 4 participantes de este proyecto fueron participantes de los procesos anteriores: María Luisa, Saudith, Rosa Agustina y María</p>

	<p>Rebeca.</p> <p>Para la planeación del proceso de creación colectiva a partir del taller, opté por dividirlo en tres partes: remembranza, construcción del personaje y montaje de puesta en escena comunitaria. El objetivo de seccionar el proceso de montaje en tres partes consistió en crear una ruta de exploración teatral que nos permita encontrar el tema escénico de nuestros encuentros artísticos para la construcción de una puesta en escena significativa para todas las participantes.</p> <p>Es así como en la primera parte “remembranza”, las primeras sesiones estuvieron dedicadas al estudio de las bitácoras que hemos realizado a lo largo de procesos anteriores, así como también, el volver a ver producciones audio visuales de las muestras de los proyectos “cicatrices” y “no he vuelto a escuchar los pájaros”.</p> <p>Seguidamente en la etapa de “construcción de personaje”, la propuesta fue realizar dos mapas que nos permitieran encontrar la ruta creativa adecuada para el hallazgo del tema y los personajes de nuestra puesta en escena. Nuestros dos mapas fueron: mapa corporal (exploración corporal), mapa sensible (exploración narrativa).</p> <p>Finalmente, por medio de exploración escénica y la construcción narrativa hicimos la construcción de la puesta en escena.</p>
--	--

Experiencia

Esta puesta en escena fue creada desde la exploración de las mujeres participantes con relación a la metáfora de los cardones, que busca siempre resaltar el valor de la mujer wayuu al compararla con un cardón que sobrevive en el desierto y aún en la sequía brilla con sus frutos de colores rojos brillantes, siendo dador de vida en tierras infértiles. Metáfora que da lugar al título del proyecto de investigación-creación. También entendida como ese cardón que resguarda, primero, porque es una planta que es usada para hacer separaciones en las casas indígenas, que por su textura espinosa sirve para que no entren sin permiso a los lugares de cuidado; y segundo, porque dentro de los cardones se encuentra el *Yotojolo*, material con que se hacen las casas de los wayuu. En esta metáfora se evidencia esa relación entre el cardón y la mujer wayuu, la cual radica en que tienen tanto por dar y muy pocas ocasiones para recibir, reciben solo en épocas de lluvia cuando se alimentan del agua que les regala *juya* (el Dios Lluvia). Entonces ¿Qué más da si un día se riegan por sí mismas?, ¿si llueve en época de sequía?, ¿si su valor trasciende de utilizable a esencial y por ende se consigue un agua especial? Me refiero a que esa agua especial que se pueden dar a sí mismas es el teatro.

En el proceso a partir del recorrido del recuerdo de lo hecho en procesos anteriores, mediante el despolvar las bitácoras antiguas, volver a ver los videos de las clases, escribir sobre las fotografías, nos hizo reflexionar acerca de que no habíamos hecho un cierre ni de las cicatrices ni de los anteriores procesos. Es de ahí que la puesta en escena de la obra que surgió del taller teatral nace como un ritual a las lágrimas perdidas. En el ritual, como en todo ritual wayuu, se ofrece comida típica, se danza, se baña y en este en particular se llora. Se resignificó el ritual y se creó uno a los dolores del alma, uno que antes no existía, pero que ahora hacia parte de una propuesta artística de las mujeres a la comunidad. En cuanto a las presentaciones se dieron en un espacio poético para el diálogo, en el que las mujeres de *Katzaliamana* compartieron a través del arte su visión del mundo que habitan y cómo se ubican dentro de él y a su vez los asistentes manifestaron sus sentires frente al proceso.

De este proceso brotó el anhelo de constituir un colectivo teatral a pesar de las ocupaciones que enfrentamos, la determinación de dar continuidad a este colectivo es una apuesta por ser escuchadas en otros ámbitos, así como el deseo de indagar más profundamente en

nuestras subjetividades. Una vez que hemos franqueado la puerta que nos lleva al autoconocimiento a través del arte, no queda más que el deseo ferviente de seguir explorando.

Hallazgos individuales

Los propósitos de presentar la obra en otros escenarios y seguir con otros procesos creativos mediante el colectivo también tiene particularidades entre las actrices participantes. Por un lado, algunas de ellas ven en las nuevas apuestas la oportunidad de seguir ahondando sus preguntas sobre la subjetividad. Otras por otro lado, como es el caso de Saudith, desean seguir educándose en la técnica y estudiar más sobre el teatro mientras sueñan con ser actrices de presentaciones en grandes escenarios.

En el público hubo identificación de mujeres de todas las edades frente al proceso. El conversatorio al final de la presentación de la obra permitió escuchar opiniones de otras mujeres de diversas comunidades y lugares del municipio que contaban acerca de la conexión que sintieron con las actrices y el ritual desde diferentes perspectivas.

Hallazgos colectivos

La fuerza para enfrentar el escenario radica en el poder del colectivo. Los temores que surgieron antes de las dos funciones estaban arraigados en la preocupación por las opiniones de la gente, especialmente en las críticas sobre llevar a cabo un ritual de una manera no convencional. Las conversaciones previas a las funciones proporcionaron un espacio para reflexionar sobre la realidad de que no había una solución exacta para esos miedos, ya que estábamos frente a un público, siendo impulsadas por la necesidad de ser escuchadas, esperando que el público también estuviera dispuesto a hacerlo. En ese sentido, debíamos asumir las posibles consecuencias.

Para afrontar esto, llevamos a cabo un calentamiento que nos conectó vibracionalmente como colectivo. Nos tomamos de las manos y nos brindamos mutuamente el ritual del duelo. Finalmente, estar en escena como grupo y ser aceptadas por un público que nos escuchó y aplaudió, nos proporcionó la fortaleza necesaria para continuar con estos procesos.

Cuarto tiempo: interpretación y reflexiones a fondo

Los espacios de intimidad indígena femenina como una apuesta para la construcción de gestos sensibles.

El rol de la mujer indígena wayuu es un acto de tradición. Se evidencia en el rito de un destino que se replica entre generaciones desde su nacimiento, cuando siendo aún bebés les colocan aretes de oro porque denota belleza, también cuando tiene su primer sangrado y dan ese paso de niña a mujer con un ritual tan importante como lo es el **encierro** y cuándo asumen el liderazgo en el hogar a nivel económico y social. Para la mayoría de las mujeres participantes este rol también tiene sus espacios determinados en la comunidad, estos son la cocina, el *jaway*, el *pozo* y el *corral*. Espacios que por sí solos designan un propósito para quienes los frecuentan, el de realizar las tareas del hogar, trabajo, servicio, y que en el proceso permite interacciones entre mujeres en los que comparten tiempo condicionado por un espacio que tiene su propio lenguaje. Ese era el espacio íntimo femenino dentro de la comunidad y hace parte de la tradición porque se encuentra dentro de las actividades que realizan dentro de su rol como mujer.

Sin embargo, el espacio artístico que surgió dentro de las prácticas creó un nuevo escenario. Fue un encuentro con ellas mismas y con las otras mujeres que hacían parte del proceso. Un pequeño acto de rebeldía ante el orden natural de las cosas. La cotidianidad de lo tradicional no da tiempo a tantos espacios donde la mujer pueda dialogar frente a sus subjetividades, a petición urgente de las necesidades cotidianas el pensarse desde lo femenino primaba diálogos y gestos en pro a otros, porque la mujer cocina para otros, lava para otros, comparte a partir de lo que ofrece el otro. En este espacio surge la posibilidad de hablar de ellas. Una oportunidad de reencontrarse consigo mismas, para seguir conociendo su otro yo sensible y en el proceso reconocerse en el ser sensible de las otras.

Acá la urgencia no era la premisa y el otro no estaba en cuestión. La pregunta estaba enfocada hacia su ser sensible, hacia sus recuerdos más profundos, hacia sus espacios más íntimos y desde el principio fue sanador. Porque la mujer indígena busca – sobre todo - construir con lo que se tiene, y el hacer conciencia de lo quebrantado hizo de impulso para tejer retazos que llenaran los espacios vacíos de las cicatrices deshabitadas.

Muy bien lo dice (Camargo, 2021):

“Reconstruir el tejido social y los proyectos de vida exige la estabilidad y recuperación emocional de los sujetos a nivel individual y colectivo. La importancia de esta oportunidad permite a las mujeres en comunidad con otras sanar y ser capaces de construir, reconstruir y co-construirse.” (Camargo, 2021, pág. 2).

La construcción de gestos sensibles surgió de un espacio físico y simbólico que se construyó a partir de la decisión de hacer parte de un cambio en el orden de los oficios diarios y sus impactos en las mujeres participantes fueron evidenciados en diferentes aspectos:

En la comunicación intergeneracional: el encuentro entre mujeres permitió el diálogo de dos generaciones bastante marcadas. En primer lugar, se encontraba a las que yo llamo “la generación de las tías”, la cual estaba conformada por la generación de las mujeres mayores que participaban en el proceso, ellas son cuatro hermanas, que aceptan la tradición y ven en la trascendencia de la cultura la importancia de su legado. De ahí que sea comprensible su atención objetiva hacia los más jóvenes, el respeto a la palabra ancestral y sus esfuerzos por la permanencia de las prácticas de los rituales. Luego tenemos a la segunda generación, conformada por las mujeres más jóvenes, a las cuales yo llamé “las primas”. Ellas son las hijas, sobrinas y nietas de las mayores. De ellas se destacan los sueños, aunque preservar la cultura sigue siendo lo importante, tienen deseos de llegar a otros espacios, sus palabras están enfocadas hacia el “dar a conocer”: su cultura, habilidades, deseos. Son posturas diversas y a mi parecer complementarias, ambas generaciones tienen un propósito para el futuro que está construido desde lo comunitario. Pensarse desde la unión y permitirse dialogarlo en un espacio de pensamiento subjetivo y sensible dio paso a acciones más fuertes, como el de respetarse en la diferencia para lograr esos propósitos desde lo colectivo, activar la escucha de las razones comportamentales de cada

generación, conocerse más entre sí al escuchar sus perspectivas de vida y mirarse con otros ojos desde la empatía.

Ejemplos de lo anterior se pueden evidenciar en mis experiencias anecdóticas sacadas de mi diario de campo. Un espacio que daba la sensación de intimidad permitió conversaciones sobre temas como: la preservación de lengua materna (*wayuunaiki*), dónde **las tías** mencionaban que estaban inconformes con cómo las jóvenes asumían el acto de hablar el *wayuunaiki*, ya que pensaban que no les interesaba mantener las costumbres. Por otro lado, **las primas** aseguraban que una de las razones por las que no se sentían en confianza para hacerlo era debido a que temían a ser burladas o regañadas, ya que sentían no saber pronunciar correctamente las palabras debido a la transferencia de lengua que tuvieron al irse a estudiar desde muy pequeñas al pueblo de Uribia (Herrera, 2020). De ahí podemos determinar que este escenario entre mujeres denota oportunidades de comprensión por medio de la palabra, en dónde el diálogo sirve como base para la comprensión del trato de la unas a las otras.

Otro escenario fue cuando las tías narraron sus historias anecdóticas con su madre y fueron escuchadas por sus hijas (las primas), ahí surge un proceso de descubrimiento en dónde las más jóvenes comprenden una parte de las tías que desconocían, de la cual proviene la herencia simbólica de la que hace parte el carácter con el que se identifican. Es decir, de la relación de las tías con su madre (la abuela Rebeca) viene su reconocimiento conjunto cómo mujeres fuertes y decididas, que velan por el bienestar de ellas y de sus hijos, pues se descubrió que fue un proceso educativo qué inculcó la abuela Rebeca a **las tías** y que ellas luego replicaron en sus hijas (las primas). Todo a través de un análisis de la matriz familiar, el cual les permitió reconocerse entre ellas y e identificar qué las une en los procesos intersubjetivos en el reconocimiento de sus propias construcciones subjetivas.

En el reconocimiento de las cicatrices que se heredan: la decisión de “poder solas con todas las cargas” viene de la historia de la abuela Rebeca. En el proceso del rastreo de la construcción subjetiva mediante la creación de la cartografía corporal se evidenció a una madre que era el vínculo familiar, el soporte para ellas. Sus relatos narran como ella les enseñó la fuerza que sienten que hoy las representa. Ella que vivió tan fuerte la tradicionalidad, que manifestó a

sus hijas lo difícil que era ser mujer en su época y lo que tuvo que hacer para no estar más bajo la rudeza de los hombres. Esto en cierta medida justifica el por qué es una comunidad que en su mayoría tiene mujeres solteras. También les enseñó la independencia, puesto que se separó de su marido a pesar de tener muchos hijos con él y se instaló sola en la comunidad que hoy se llama Katzaliamana 1. A pesar de la soledad nunca volvió con su marido y eso siempre se lo enseñó a sus hijas que ahora son las mayores de la comunidad. También les enseñó a tejer, a comercializar todo tipo de artesanías y cada vez que se les aproximaba un pretendiente se tomaba el tiempo de poner como ejemplo su propia vida, por lo que ella no aceptaba “la dote”, para que sus hijas no se vieran en la obligación de estar amarradas a un hombre. Ella era líder, además llegó al territorio y lo cuidó, a pesar de no ser de ella, pues le cedieron el espacio porque no tenía a donde ir y gracias a eso hoy nos pertenece a nosotros su descendencia. De ahí que a pesar de que todas las mujeres mayores asistentes del taller son madres solteras y las jóvenes son solteras, sienten que si la abuela pudo sola ellas también pueden.

Pero en el proceso de reconocer que, aunque el dolor estuvo en el pasado las circunstancias del presente son distintas da paso a otras interpretaciones, no tienen que estar solas. El contarse las historias las unas a las otras dieron fe de eso, en los momentos más significativos como hermanas y primas han mantenido el territorio que les han legado y eso es algo que entre el conversar y reflexionar alrededor de las cicatrices se hizo evidente como logro colectivo.

La sobre carga que conlleva la cicatriz que deja la necesidad de hacerlo todo sola se evidenció por ejemplo en el reconocimiento de los dolores que dejó la práctica cotidiana en las tías, sus dolores en las manos y enfermedades en los ojos por tanta exposición al calor al cocinar, sus dolores en la espalda por el peso de la leña, los baldes con agua que cargan del *jawey* a la casa, la mala postura al lavar la ropa a mano, los pies agrietados de tanto caminar bajo el sol con chanclas de plástico en una tierra desierta, dan cuenta de eso.

En cuanto a las primas, replantear las cicatrices heredadas les brindó el reconocimiento necesario para procesar el duelo relacionado con la ausencia de un padre. Todas las primas experimentaron la falta de la presencia paterna durante su desarrollo, y este espacio proporcionó

la oportunidad para que compartieran con sus madres (las tías) sus sentimientos al respecto, fortaleciendo así sus vínculos.

En los relatos que salen de la intimidad: gracias a la intimidad femenina que ofrecía este espacio se hablaron de temas inexplorados, a estos se nombraron en colectivo como las cicatrices internas. Son aquellas que a pesar de no ser visibles conllevan una gran carga para quiénes la poseen. De ahí se generó la posibilidad de ampliar el lenguaje Wayuunaiki hacia lo sensible, porque a pesar de no existir la palabra *te amo* en la lengua, otras palabras surgieron cargadas de significantes que se dibujaban en la identificación de las emociones, por ejemplo, *sootoko wain ta'alataka wamuin* (recordar con el corazón lo que nos pasó). Esto surgió a partir de las conversaciones acerca de las cicatrices, porque entre el compartir las huellas que se graban en el cuerpo por un dolor de paso, surgió el relato de una que las unía a todas: la muerte de la abuela Rebeca. Pocas son las palabras que se pronunciaban al respecto desde un principio, pues el hecho había desatado la guerra entre dos clanes y en el proceso dejó a una mujer sin su esposo y a una hija sin padre. Las afectadas estaban ahí presentes y el espacio fue importante para que entre ellas sanaran a través de los relatos por medio de la ubicación y resignificación de la cicatriz física y la cicatriz del alma que dejó la ausencia.

También se permitieron abrirse a sus miedos, al narrar lo que hay detrás de las historias, que es el caso de una de ellas que contaba la vez que unas personas desconocidas intentaron pasar con su carro por el territorio (la ranchería) y ella no los dejó, siendo fuerte con ellos y no dejándose intimidar con sus amenazas y a la vez aceptando que por dentro sí sintió temor (Herrera, 2020).

Finalmente, este espacio permitió explorar el sentir femenino, compartieron sus gustos por la belleza natural, la cual reconocían que resaltaban a través de sus sonrisas y sus ojos. Hablaron de sus rituales al peinarse el cabello y de los baños con plantas medicinales que purifican el cuerpo de malas energías y suciedades. Expresaron que el amor hacia sus hijos es el eje central de sus vidas. Al no tener pareja, dirigieron su atención hacia sus hijos, esperando que ellos se conviertan en personas mejores (Herrera, 2020).

Memorias personales en perspectiva de género (feminidad, rol como mujeres): una provocación desde el arte aplicado para la reconstrucción de las experiencias significativas de vida.

El abordaje del teatro aplicado fue desde la búsqueda por comprender la subjetividad de la mujer indígena wayuu desde las diferentes perspectivas de sus participantes, para ello primero se hizo la reconstrucción de los momentos significativos desde la aplicación de herramientas como la auto ficción, la auto narrativa y la cartografía corporal, en las que se establecieron unas reflexiones acerca de las cicatrices que surgen en el convivio comunitario y que influyen en la construcción subjetiva de las mujeres participantes. Luego de esto se desarrollaron procesos de exploraciones corporales interdisciplinarias, las cuales se pueden apreciar en las evidencias de las clases, en los anexos de este proyecto. De este proceso exploratorio no solo se pudo identificar las habilidades artísticas que tenían las mujeres participantes, en el canto, la actuación, danza y escritura, sino que también se permitió la posibilidad de explorar diferentes formas de expresar de las emociones a través de distintas prácticas artísticas

En este proceso pedagógico se utilizó al arte no solamente para encontrar una expresión simbólica de conceptos y percepciones de la realidad que nos rodea, o la búsqueda de la expresión de la belleza misma según la percepción estética de quien la interprete, sino que también se incursionó en aquellas manifestaciones literarias, sonoras, visuales, entre otras, que aportaron desde su valor utilitario en otros procesos enriquecedores para las participantes, como por ejemplo en el relacionamiento de la expresión sensible con las actividades artísticas que más les gustaban o con las que sentían más afinidad, la transformación de una experiencia personal para la creación imaginativa de historias que ejemplifiquen con más protagonismo sus sentimientos, entre otros.

Ahora bien, abordar el teatro aplicado desde sus acercamientos con las prácticas culturales de la comunidad como desde el *jayeichi*, la danza tradicional *yonna*, y la narración de historias, aportó grandes hallazgos en la interpretación de la posición política de las participantes, en la

identificación de sus deseos y limitantes en sus experiencias expresivas, así como también, les permitió situar en un acto reflexivo las acciones necesarias para la búsqueda de su bienestar.

(Ferro, 2014, pág. 66) afirma que:

La literatura indígena proviene de un sentimiento y quehacer histórico-cultural, por lo que no solo es un conjunto de relatos con historia, sino que conlleva consigo el sentido de un constructo social sustentado en una práctica ubicada dentro de los márgenes de una estética oral que proviene de un sentimiento y de un quehacer histórico-cultural que no suele ser considerado para comprender nuestra propia realidad. Resulta importante resaltar que, en la literatura indígena, el vencido habla desde su intimidad, en la cual, muestra una historia propia y resemantiza los textos adquiridos en su relación con el mundo, pues en este tipo de narración, el mito y el rito van inmersos en sí, porque este tipo de narraciones que se guardan en la memoria no deben ser consideradas como textos aislados de su referente social porque el mito refuerza su historia o bien, la historia se refuerza con el mito.

En las narraciones de las participantes se puede evidenciar la búsqueda de un acto transformador, ya sea realizado por ellas o por las circunstancias de los acontecimientos, pero que al final posibilitan el logro de una acción liberadora.

A continuación, se ejemplificará lo anterior. En el cuento de Carmen, tomado del documento elaborado con las primeras versiones de las narraciones en el marco de mi práctica pedagógica investigativa IV (Herrera, 2020):

Había una vez en un país lejano vivía un señor que tenía un burro, en época del invierno en su huerto se cosechaban los frutos, tales como auyama, maíz, frijol y melón y el burro era el encargado de trasladar las cosechas a la casa de su dueño y llegó un punto en el que el burro se sentía cansado, mal tratado y su dueño la obligaba a llevar más cosecha. Un día el burro no pudo más porque en su espalda se abrió una herida y le quedó una cicatriz y su dueño se cansó de esperar y soltó al burro (González C., 2020).

La participante utiliza en su cuento personajes con los que se relaciona en su cotidianidad, les da sentido según lo que signifique para ella cada personaje. El burro para los wayuu es un animal para trabajar, es resistente, femenino, se le decora en eventos especiales, y es importante, pero el trato que recibe es la sobre explotación. Ella espera a que una herida sangre para ser libre, esto se puede ver en las acciones dentro del proceso, el cual no terminó porque aún no se sentía

lista para afrontar su deseo de expresarse. Sin embargo, al final del cuento una cicatriz profunda en el burro hizo que quien la causara la dejara libre, en este caso hay una búsqueda por encontrar escenarios propicios que presenten la posibilidad de vivir un acto de transformación y libertad.

Fragmento del cuento de Dayana, tomado del documento elaborado con las primeras versiones de las narraciones en el marco de mi práctica pedagógica investigativa IV (Herrera, 2020):

En el corazón del bosque vivía un pequeño pájaro sin alas, el pajarito no conocía el odio ni el rencor, hasta que un día tuvo que ver partir a su padre, el cual voló y nunca más volvió. El pajarito fue creciendo, soñaba con conocer a su padre. Un día recibió la noticia de que este lo buscaba, pero pajarito ya no lo necesitaba, aunque deseaba dentro de sí que su padre hubiera vuelto antes, cuando le necesitaba.

En una ocasión un sueño le sugirió: ¿Pajarito, por qué no vuelas lejos hacia el futuro que se aleja de este bosque? Pero pajarito no tenía alas, así que decidió aferrarse al tiempo e intentar dé a pocos extender su cuerpo para crearlas, hasta que un día finalmente sucedió y pajarito voló y se fue (Ruiz, 2020).

En este caso se puede evidenciar algunas diferencias con el cuento anterior. Se presenta un pájaro que, su mayor virtud es volar atrapado en un espacio, se podría identificar un deseo por explorar otros territorios el cual no es posible no por imposiciones culturales sino por un miedo instaurado por una cicatriz que dejó la ausencia de un padre. La presencia de una decisión transformadora se evidencia cuando al final del cuento el pajarito decide hacer un acto de resiliencia y soltar el dolor para así abrir sus alas.

Una interpretación de por qué lo anterior sucede, la podemos encontrar en (Blanco, 2018, pág. 14), donde afirma que “La auto ficción permite deslizarnos de un trauma insoportable a una trama que puede soportarlo todo”.

En estas narraciones se puede identificar una herramienta a través del arte que tiene una incidencia significativa en la construcción de comunidad mediante el acto pedagógico de las mujeres participantes a los niños de las nuevas generaciones la cual es “la narrativa”, que se encuentra inmersa en los procesos de transmisión de saberes ancestrales, ya que por este medio

las mujeres pueden manifestar lo que sienten e influir en los cambios que se requieren en la búsqueda de una construcción de comunidad con sentido igualitario.

La narrativa oral que circula a través de las ondas y a la que acceden las comunidades indígenas garantiza un proceso comunicacional de actualización de la memoria individual y colectiva, pero, además, se convierte en proceso de empoderamiento de la propia narrativa en tanto que ella se establece como criterio de verdad y, por lo tanto, de identidad (Ballestas, 2018, pág. 6).

Auto narrativas de las mujeres de la comunidad Katzaliamana 1 por medio del uso de las herramientas artísticas para representar su postura como sujetos políticos.

Después de que las participantes lograran narrarse en el acto reflexivo frente a sus cicatrices, mediante la improvisación escénica se abordaron las distintas formas tradicionales de contar los mitos, leyendas y relatos cotidianos, todas estas se pusieron en escena mediante diversos recursos artísticos: baile, canto y representación actuada. Estos laboratorios creativos tenían como fin explorar las diferentes formas escénicas en las que se podía contar una historia, para así colocar en escena aquellas narrativas ya escritas alrededor de sus cicatrices.

Durante las improvisaciones se pudo observar los alcances escénicos de las participantes y de ellos se resalta la iniciativa de arriesgarse a hacer cosas que nunca habían hecho, con risas, pero sin miedo al ridículo para contar historias que las representan, porque hace parte de su constructo, las conocen y crean de ellas metáforas para dibujarlas en el escenario.

En efecto de identificar cuáles eran los elementos necesarios que permitieron la resignificación de sus vivencias dolorosas mediante la escenificación de sus auto narrativas trabajé desde un concepto de matrices planteado por Katia Mandoki, para encontrar la forma en que se trabajan las cicatrices del alma. Ellas querían contar sus experiencias y para eso requerían llegar al origen de las cicatrices, por lo que buscamos en su construcción de identidad y así encontrar a partir del análisis de su matriz familiar las dinámicas que detonan los actos que han dejado sus cicatrices. "Para observar los procesos de identidad requerimos de una mirada muy cercana a la vida cotidiana, podríamos decir que es casi una mirada microsociológica". (Mandoki, 2007, pág. 23)

En su libro la construcción estética del estado y la identidad nacional, Mandoki plantea a través de la “teatralización de la política”, a parte de otros temas relacionado con los tres modelos dominantes en un modelo social, la identidad nacional desde su construcción sobre bases estéticas. De allí plantea en un viaje a la minuciosidad de nuestras acciones en nuestro diario vivir, donde se van identificando escenarios en los que manifestamos nuestra identidad, de ahí que plantee un ejemplo en el que el dormir nos permite identificar que conscientemente está relacionado con nuestra identidad animal, el mirar la hora como primer acto del día se reconoce como una forma de manifestar nuestro comportamiento con el tiempo en relación con nuestros compromisos sociales propios de nuestra identidad humana, identidades que la autora indica que se encuentran determinadas dentro de las matrices de institucionalidad social.

Lo anterior nos permite comprender las elecciones escénicas para la expresión subjetiva de los acontecimientos sociales. Si bien desde el teatro aplicado se presentaron a las participantes diferentes métodos escénicos para la creación de sus performances, la elección de los elementos simbólicos recurrentes en las muestras finales denota una apropiación de esos conceptos para la utilización en un contexto indígena. Es decir, no solo resignificaron sus experiencias, sino también resignificaron la forma escénica de hacerlo al permitirse utilizar la metodología del arte occidental e hibridarlas con sus propias simbologías culturales. De ahí que se pueda observar en las presentaciones finales las siguientes resignificaciones: del ritual del baño, al realizar uno relacionado con los dolores emocionales; la resignificación de la danza de la *yonna*, al hacer una que no solo hace la imitación de algún elemento de la naturaleza, sino que presenta un mensaje de reflexión en cuanto a las cicatrices que se pasan entre generaciones; una resignificación de una casa que, ya no solo está para ser habitada desde los quehaceres cotidianos, sino que designa un espacio para hablar de las cicatrices; y una resignificación de los relatos cotidianos que, ahora no solo habla de los hechos para una socialización, sino que propone una acción de resiliencia al abrir las alas después de narrarlo.

En todo lo anterior, la subjetividad política de las mujeres participantes se vio reflejada en su deseo de comunicar a través de la resignificación de símbolos culturales, sin necesidad de prescindir de ellos, también se mantiene en su posición de valorar su tradicionalidad, de resaltar

en ellas voces manifestando su orgullo por ser quienes eran, el ser mujer wayuu y lo que eso significa, lo cual las llenaba de orgullo a pesar del peso que eso conlleva.

En esta parte del proceso se empezaron a dibujar escenarios en los que las mujeres participantes se empoderaron de sus cicatrices y las colocaron en escena de la forma en como lo sintieron necesario para lograr una acción transformadora. Fueron quienes colocaron las pautas y crearon sus propios universos en donde el tiempo y lo que sucedía dentro de él dependía de ellas mismas.

Finalmente, en cuestión de la identificación de actos sororos y construcción de comunidad, el teatro propició el reconocer nuestra subjetividad. Al descubrirlo encontramos cómo se construyó y qué nos gusta y no nos gusta de ella, las enfrentamos, las moldeamos y construimos una comunidad en donde nos identificamos.

Agua para mis cardones una propuesta artística para expresar subjetividades políticas.

La decisión de agregar estos dos resultados a la interpretación del proceso de mis prácticas pedagógicas investigativas, es por la necesidad de presentar los resultados de la evolución de dicha intervención.

Los resultados evidencian dos impactos: uno a nivel personal y otro a nivel colectivo. A nivel personal se puede ver en la decisión de las mujeres por seguir en el proceso. Ya no desde la intimidad sino desde el deseo de compartir con otras mujeres sus procesos alrededor de sus cicatrices, de presentar nuevas formas y espacios para sanar. A nivel colectivo, porque las construcciones escénicas que han surgido desde entonces han sido en el proceso de la co-creación. Sin embargo, en el proceso de reflexión es importante resaltar dos diferenciaciones del contexto en que se realizaron ambos productos.

Por una parte, el primer intento de montar una obra que fue: “no he vuelto a escuchar los pájaros”, presentó limitantes por la pandemia y luchas por el territorio. El proceso durante esa época fue significativo porque pude observar como las narrativas hechas por el imaginario de otra

autora retraban de alguna manera el drama de la mujer wayuu. La pandemia fue determinante para que el proceso no lograra su cometido final, pero a pesar del descontento que llevaba al no querer seguir, las circunstancias sirvieron de impulso para determinar que con más razón estos espacios eran necesarios.

Por otro lado, el contexto del siguiente producto: “agua para mis cardones”, fue diferente, contábamos con un presupuesto para la creación escénica, escenografía y la actitud de las actrices tenía otro matiz, parece que las experiencias que habían quedado en el intento de la creación de la obra teatral sirvieran de impulso para que esta vez se sumaran los esfuerzos para lograr la meta de crear una puesta en escena más ambiciosa.

Al final conseguir un resultado fue especial. Esta vez me encontraba frente actrices que trabajaban juntas en un proceso co-creativo, en el proceso ellas se empoderaron de las narrativas surgidas en las exploraciones, se apropiaron de distintos referentes escénicos y construyeron sus propias propuestas escénicas.

Relatos de la experiencia:

Experiencia de la función en la comunidad

Desde las primeras luces del día, mucho antes de la presentación programada para las 4 de la tarde, la comunidad se encontraba en plena efervescencia preparando la función teatral. En un esfuerzo por transformar la puesta en escena en un auténtico ritual compartido, las mujeres actrices decidieron incluir comida tradicional, un elemento que simbolizaba la unión y la comunión entre ellas.

Con este propósito en mente, el día anterior se dedicaron a realizar las compras necesarias, y desde las primeras horas del día, se adentraron en la mágica experiencia de cocinar juntas. Cada una se encargó de preparar un plato tradicional y poco a poco, fueron uniendo esfuerzos para reunir todo lo necesario y hacer de la función un evento inolvidable.

Lo más hermoso de este proceso fue la estrecha colaboración y la sensación de comunidad que se fortaleció con cada paso que dieron. No solo se trataba de ensayar y montar una obra de teatro, sino de co-crear un espacio íntimo y significativo donde el lazo entre ellas se estrechaba aún más. La búsqueda de vestuarios, la selección de objetos para la escenografía, la adaptación del espacio donde se llevaría a cabo la función, todo ello se convirtió en una experiencia enriquecedora que se nutría de los elementos que venían de sus casas y que ahora eran parte de la escenografía.

Es por lo anterior que, el impacto que causó en ellas el poder reflexionar acerca de los temas de conversación que recurrentemente salían en las conversaciones que surgieron en los espacios de encuentro entre mujeres, sumado a los elementos personales que construían la puesta en escena, les permitió entrever lo unidas que estaban las unas de las otras y que no solo tenía que ver con una percepción ancestral y cultural, sino en las historias que se entrelazaban o que se repetían en distintas circunstancias. Eso sumado a la experiencia de exploración en el que juntas escribieron su percepción de esos sentires y luego lo pasaron por el cuerpo a través de la danza y la acción escénica hizo que se sintiera en la presentación en la comunidad una atmosfera muy íntima, en la que cada una se exponía sin miedo, porque la obra se hizo en comunidad y se presentó como un acto genuino de compartir y apertura para los otros integrantes de esta.

En este ambiente de autenticidad, las actrices lograron transmitir la esencia de su proceso creativo, empapando cada movimiento y gesto con la carga emocional que surgía de la unión y el entendimiento entre ellas. Fue una muestra poderosa de cómo el arte puede convertirse en un canal para expresar lo más profundo del ser humano, conectándonos a todos como una sola comunidad.

Por otro lado, el impacto de la obra en la comunidad fue innegable, conmovedor y revelador. Los asistentes se encontraron sumergidos en un viaje de sanación y perdón, al acompañar a las actrices en su valiente proceso de enfrentar las cicatrices del pasado y dejarlas atrás con ojos de compasión. Aquellos que formaban parte de la comunidad se sintieron conectados con cada herida expuesta al relacionarlas con sus propias heridas y agradecidos por ser parte de una experiencia tan auténtica, que, aunque la sentían cercana por tener muchos

elementos autóctonos que son propios de los rituales de la comunidad, también la sentían lejana al nunca haber presenciado un ritual a las emociones.

Así mismo, para los asistentes que no pertenecían a la comunidad la obra dejó una profunda huella. Admiraron la apertura de espacios tan significativos en comunidades lejanas y afectadas por la escasez, reconociendo la lucha por liberarse de paradigmas opresores. Pero lo que más los emocionó fue que esta iniciativa surgiera desde el poder femenino, demostrando el impacto positivo que puede tener cuando las mujeres se unen y crean juntas.

En resumen, la presentación se convirtió en un espacio de sanación colectiva, donde el público y las actrices se encontraron unidas en una experiencia compartida, sintiendo la presencia cálida y comprensiva de quienes las rodeaban. Cada paso en el escenario fue un tributo a la valentía de enfrentar sus heridas pasadas y darles un nuevo significado, un sentido de perdón y liberación. Y aunque la obra fue el resultado de la creatividad de las mujeres actrices, fue acogida por la comunidad en su conjunto, convirtiéndose en un acto de reciprocidad y enriquecimiento mutuo.

Experiencia de la función en el municipio

En el rincón del pueblo donde las mujeres actrices habían sido recibidas para hacer su segunda función, la presentación adquirió un matiz distinto. Las participantes, en sus cuerpos temerosos, se enfrentaron al vértigo de compartir sus sentires desvelados en la puesta en escena con seres ajenos a la comunidad. Un palpitar de inseguridades las envolvía, anticipando posibles críticas por lo que se habían atrevido a revelar, expresar y crear. Y en la danza de sus emociones, temían ser objeto de burlas, al alzar su voz en un escenario sin sentirse dignas de profesionales. Como directora solo pude decirles que el miedo, como el viento que sopla fuerte en el desierto, hace más fuertes los lazos de la hermandad. Que ser vulnerables no es defecto, sino el don genuino de quienes se atreven a desnudar el alma ante el mundo, que yo me sentía así, igual a ellas.

Y juntas recordamos que el valor no yace en las reglas de lo establecido, sino en el coraje de desplegar las alas en nuevos escenarios, sin miedos ni reservas. Que cada tramo tejido en la intimidad compartida merecía ser ofrendado al abrazo compasivo de otras mujeres, aquellas que también necesitaban sentirse identificadas.

Por otro lado, la respuesta de los asistentes a la obra fue como “agua para mis cardones”. Al finalizar, el teatro se inundó de aplausos, como un coro de admiración por la valentía de las actrices que desafiaron sus propios temores al erguirse en el escenario. Además, la puesta en escena proponía una interacción con los espectadores al invitarlos a consumir los alimentos que se ofrecían en el ritual, lo cual resultaba muy novedoso frente otras obras que se habían presentado en el municipio. La obra en sí permitía por medio de la participación de los espectadores en el ritual, la posibilidad de crear comunidad al invitarlos a ser parte de este. Por lo que cada función era un ritual único, una oportunidad para crear lazos y construir una comunidad en donde los primeros pasos de estas mujeres actrices al expresarse en otros escenarios estaban acompañados por aquellos que se atrevían a ser parte de esta experiencia, resultando así en no sentirse solas.

Quinto tiempo (conclusiones): las huellas del camino

Crear un espacio para las mujeres participantes representó un desafío asumido por toda la comunidad. Aunque al principio surgió como un deseo personal, la respuesta positiva de las mujeres participantes y el esfuerzo colectivo para mantener este espacio fueron fundamentales para hacerlo realidad. Dentro de este espacio, se fomentó un diálogo intergeneracional que fortaleció la labor comunitaria femenina en varios aspectos. En primer lugar, permitió un conocimiento más profundo entre las participantes; en segundo lugar, dio visibilidad y aceptación a las diversas perspectivas sobre los eventos que ocurren en la comunidad; y, en tercer lugar, fortaleció los lazos familiares, reconociendo la importancia de las acciones colectivas. Se puede observar un ejemplo de esto al analizar cómo, al inicio del proceso, había una tendencia a que las responsabilidades femeninas se llevaran a cabo en soledad. Sin embargo, en una etapa más avanzada, a medida que la comunidad tomó conciencia de sus logros en las prácticas culturales

colectivas, se extendió esta colaboración también al ámbito emocional a través de actos de sororidad.

Las intervenciones comunitarias a través del arte me brindaron la oportunidad de desarrollar estrategias adaptadas a las dinámicas individuales de las mujeres en la comunidad. Al principio, el proceso fluyó bien, ya que, al tratarse de personas familiares, las preguntas sobre su subjetividad se conectaban entre sí, facilitando un trabajo conjunto. Sin embargo, en un momento determinado, la complejidad surgió a causa de los desafíos diarios que enfrentaban estas mujeres, lo que llevó a la deserción de algunas integrantes del proceso. A pesar de esto, no fue un obstáculo insuperable; encontré en el material previamente elaborado otras posibilidades para que continuaran participando. Un ejemplo claro es la obra 'No he vuelto a escuchar los pájaros', que no pudo completarse debido a los inconvenientes que atravesaba la comunidad en ese momento. Sin embargo, decidí transformar este proceso interrumpido en una propuesta de obra documental que narrara las experiencias de un grupo de mujeres intentando hacer arte a través del fracaso del montaje de una obra teatral. Esto otorgó un sentido significativo al proceso en sí mismo. Las narrativas surgidas de estos encuentros, los relatos que quedaron tras cada intento por crear una puesta en escena, ya contenían valiosos significados dignos de ser compartidos con otras mujeres que quizás se han sentido así en otros proyectos personales, debido a limitaciones de tiempo, recursos, responsabilidades familiares o falta de experiencia. Lo más importante al final fue encontrar una solución que permitió expresar sus sentimientos a través del arte y reconocer que hay disfrute en esa expresión.

Con relación a los errores cometidos, considero que el mayor fue haber establecido expectativas en cuanto al tiempo, dado que este recurso es precisamente escaso en la vida cotidiana de las mujeres participantes. Esto se debe no solo a la cantidad de tareas pendientes, sino también a la imposibilidad de programar actividades con la certeza de su cumplimiento, ya que en la comunidad el tiempo está condicionado por eventos de gran relevancia y constantes: la asistencia a velorios, convocatorias a *Yanama*, reuniones urgentes sobre temas territoriales, rituales por los sueños, entre otros. Por lo tanto, para llevar a cabo una creación escénica me vi obligada a comprender y reformular una metodología que se adaptara a estas circunstancias, teniendo en cuenta que, aunque se trata de un proceso colectivo, también debe ser flexible para

ajustarse a lo individual, intermitente, imprevisto y maleable, siendo capaz de transformarse según las necesidades.

En última instancia, aunque inicialmente centré mis objetivos en indagar sobre preguntas que exploraran los pensamientos individuales y la identificación de las características particulares de la mujer indígena, durante el análisis de la sistematización de experiencias, noté cómo las mujeres participantes se concebían constantemente dentro de un contexto comunitario. A pesar de un genuino deseo de expresarse, siempre incluían a las demás en sus reflexiones. Este hallazgo me lleva a concluir que el proceso de resignificación de las cicatrices se llevó a cabo gracias a que se hizo de manera colectiva, siendo esta dinámica considerada valiosa por ellas. Este enfoque colectivo fue fundamental para lograr esta redefinición y resignificación, ya que, al ser validado y aceptado por todas, tenía un mayor valor para las participantes.

CONCLUSIONES

Sobre las mujeres wayuu hay muchas conversaciones respecto a sus generalidades arquetípicas. Escritos en honor a la belleza y cuidado que se tiene a la simbología femenina dan cuenta de su relevancia en la constitución de comunidad, sin embargo, el nombrar la singularidad de ellas no es acto de menos valía o un acto menor, sino más bien la apertura a nuevos grandes relatos que además son hechos por ellas mismas. **La construcción subjetiva de la mujer indígena wayuu tiene una historia generacional.** En este caso la historia generacional viene del legado de la madre, una presencia fuerte que se mantiene en las prácticas sociales de las mujeres de la comunidad. Identificarla y darle un nombre permite reconocerse en la individualidad y en el colectivo, a través de historias que, aunque se comparten, se distinguen fuertemente las unas de las otras. Reconocerse a través de las historias particulares permitió conocer lo que sentían frente a los hechos y a partir de ahí empezar un proceso de resignificación.

Trabajar las cicatrices es un viaje a la memoria del cuerpo individual, que en el camino del arte se encuentra con un cuerpo colectivo. Encontrarme en el camino exploratorio de la subjetividad indígena de la mujer wayuu tiene un inicio en mi objetivo de vida, el cual partió desde mi deseo por mantener el vínculo con mi territorio, ya que desde un inicio salí de

allí, la Guajira, con el ideal de regresar con posibilidades de aportar desde lo aprendido a mi comunidad. Es por eso por lo que conecté todos mis procesos pedagógicos de la universidad, con todo el conocimiento adquirido en mi proceso académico, el cual se ha venido nutriendo desde que realicé mis prácticas pedagógicas en 2020 y luego en mi curso de dirección teatral, en las que trabajé con las mujeres de mi comunidad. Proceso sobre el cual descubrí el gran potencial de dichas mujeres, así como su gran interés por seguir en el aprendizaje artístico, el cual les ha generado preguntas sobre su ser sensible.

Inicié buscando aportar a otras mujeres en un acto de agradecimiento y en el acto terminé reconstruyéndome a mí misma. Encontré la historia de mis ancestas y descubrí en mis raíces mis lazos con el territorio. Me reconcilié con mi lengua materna y recuperé la comunicación rota con las mujeres de mi familia. Me vi en sus rostros y también en sus deseos.

Desde que decidí empezar a trabajar a través del arte con estas mujeres, puedo decir que la experiencia ha detonado un escenario que no se había visto antes en el territorio. Los procesos que se han llevado a cabo se tornan en su mayoría en un encuentro sensible con ellas mismas y con las otras mujeres que hacen parte del proceso.

A su vez, fue importante para mí como actriz en formación proyectar mi trabajo y lo aprendido de la comunidad en donde nací. Llevarles nuevas perspectivas y visiones de mujer. Porque me he construido como sujeto desde mis raíces ancestrales, pero también desde mis vivencias fuera del territorio. Hacerlas parte de este proceso y de mi propia construcción subjetiva no solo las acerca a mí y al quehacer desde lo artístico, sino que me acerca a ellas desde el entendimiento de lo que las conforma desde el espacio que se genera a través del arte. Mi deseo es abrir y mantener ese espacio femenino, de enunciación y reconocimiento de lo que son y desean ser. Por eso este proceso fue la puerta a que se mantengan vivas esas voces que surgieron desde el deseo de contar, recordar, sanar y que hasta la fecha mantiene la invitación de que se sigan generando.

Se puede decir que se logró tener un acercamiento a los impactos del proceso de la investigación creación de mi practica pedagógica investigativa IV en la subjetividad política de la

mujer indígena wayuu, dentro de un territorio donde la feminidad se enfrenta a espacios reducidos de expresión, a partir de la generación de un espacio seguro en el que se les brinde la posibilidad, a través del teatro y el juego, de reflexionar acerca de su ser sensible, de este modo obtener como resultado la posibilidad de darles una voz que las dignifique a ellas y así poder expresar ante otros lo que conlleva ser mujer indígena, y desde ahí empezar el camino hacia el reconocimiento y resignificación de sus experiencias.

Se nota la diferencia cuando los actos se hacen en espacios aleatorios y cuando se designa un lugar de importancia para una acción. Si bien hablar de la feminidad podría ser posible en cualquier espacio, el designar uno y darle relevancia hace que el tema de discusión también lo tenga. Por eso **el encuentro sensible de la mujer wayuu requiere un tiempo y un espacio propio**. Porque permite intimidad, permite designar un tiempo y hacer una preparación psicológica para abordarlo, permite diálogos de construcción de comunidad.

Expresar la subjetividad política por medio del arte es también una práctica de resistencia y se vio en la realización de una puesta en escena que se propuso sensibilizar a toda una comunidad a partir de un encuentro poético en el que la mujer pudo expresarse a través de la representación y su perspectiva del mundo en que habita, para reivindicarse por medio de la acción acerca de su ser mujer, para hacer actos de resiliencia frente a experiencias dolorosas y para la reafirmación de su deseo de darse a escuchar como mujer wayuu.

Así mismo, la realización de la sistematización de experiencias permitió una actualización de saberes que aportaron al proceso mismo de construcción de comunidad desde la igualdad y el bienestar de todos los integrantes de esta.

Finalmente, más allá de un impacto a nivel educativo y metodológico, se logró también un impacto a nivel social, donde las mujeres pudieron identificar con las situaciones abordadas un refugio y fuerza en el proceso creativo, para de esta manera poder ser de inspiración a otras mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaldía Municipal de Uribia. (2020). *Plan de Desarrollo Municipal 2020-2023*. Uribia.
- Alvarado, S. V., Ospina, H. F., Botero, P., & Muñoz, G. (2018). Las tramas de la subjetividad política y los desafíos a la formación ciudadana en jóvenes. *Revista Argentina de Sociología*, vol. 6, núm 11, 19-43.
- Álvarez González, J. R. (2021). Panorámica de la fonología y morfología de la lengua wayuu. *LETRAS*, 47-92.
- Araujo de Vélchez, D., & Finol, J. E. (2010). Sueño y sintaxis ritual entre los wayuu: análisis de la ceremonia de asülajawaa. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, vol. 11, núm. 1, 71-106.
- Araujo de Vélchez, D., & Finol, J. E. (2010). Sueño y sintaxis ritual entre los wayuu: análisis de la ceremonia de asülajawaa. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 71-106.
- Ballestas, N. (2018). Miradas Propias. Pueblos Indígenas, Comunicación y Medios en la Sociedad Global. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*.
- Banco de la republica. (2017). *Banrepcultural*. Obtenido de <http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Cartograf%C3%ADa>
- Barquet, M., & Benítez, A. (2012). *La transversalización de la perspectiva de género: una estrategia para avanzar a la igualdad*. Mexico, D.F: Colección Equidad de género y democracia, vol. 4; Suprema Corte de Justicia de la Nación, Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación, Instituto Electoral del Distrito Federal.
- Barragán, D. (2015). Cartografía social pedagógica: entre teoría y metodología. *Revista colombiana de educación*.
- Batz, S. X. (27 de mayo de 2017). *Lahora.gt*. Obtenido de <https://lahora.gt/opinion/wpcomvip/2017/05/27/folklorizacion-parte-i/#:~:text=La%20folklorizaci%C3%B3n%20entonces%2C%20viene%20siendo,maneras%20de%20concebir%20la%20vida>
- Blanco, S. (2018). *Autoficción: Una ingeniería del yo*. España: Punto de Vista Editores.
- Boal, A. (2004). *El arcoiris del deseo*. España: Alba Editorial.

- Buitrago, D., Fandiño, P., & Segura, M. (2012). Expresiones desde el arte y la subjetividad. Construcción de la identidad personal y social. *Documento para optar el título como licenciadas en educación infantil*. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá D.C.
- Cabruja, T., Íñiguez, L., & Vázquez, F. (2000). Cómo construimos el mundo: relativismo, espacio de relación y narratividad. *Anàlisi : quaderns de comunicació i cultura*, 61-94.
- Calderón, A. M. (2011). Sujetos y subjetividades: una mirada a su configuración en contextos educativos. *Tesis psicológica* 6, 204 - 217.
- Camargo, M. (01 de Octubre de 2021). ¿Cómo se construyen los saberes ambientales en las comunidades indígenas de mujeres? Argentina: Estudios Rurales. Publicación del Centro de Estudios de la Argentina Rural.
- Carrasquero, Á., & Finol, E. J. (2010). Antropología de la danza: inventario y análisis de las modalidades de la Yonawayuu. *Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia*, 7-19.
- Ceballos Bonivento, R. F., & Medina Pimienta, H. J. (13 de octubre de 2021). *Repositorio Institucional Universidad Distrital Francisco José de Caldas*. Obtenido de Eiiira'ja jayeechi süchiki waküaipä: Los aportes del jayeechi (canto ancestral) para la afirmación identitaria de los jóvenes del pueblo wayuu, en el marco de la educación propia: <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/29239>
- CELADE, C. L., & CEPAL, D. d. (2013). *Mujeres indígenas en América Latina: dinámicas demográficas y sociales en el marco de los derechos humanos*. Santiago de Chile: Naciones Unidas.
- Chikangana, F. (s.f.). *Instituto Distrital de las Artes - Idartes*. Obtenido de Revista de Artes Visuales ERRATA: <https://revistaerrata.gov.co/contenido/indigenas-y-oralitura-como-resistencia-ante-el-olvido#:~:text=La%20palabra%20oralitura%20hace%20referencia,generaci%C3%B3n%20por%20miles%20de%20a%C3%B1os>.
- CIDH, C. I. (2017). *Las mujeres indígenas y sus derechos humanos en las Américas / Comisión Interamericana de Derechos Humanos*. (OAS. Documentos oficiales; OEA/Ser.L/V/II).
- Contreras Bernier, Y. S. (24 de agosto de 2023). Reseña personal. (V. Bernier, Entrevistador)
- Cortés, J. (2020). Género, interseccionalidad y el enfoque diferencial. *Revista Digital Universitaria* Vol. 21, Núm. 4, 1-9.

- Espinosa, A. M. (25 de 10 de 2013). Configuración de la subjetividad en la primera infancia en un momento posmoderno. *Early Childhood Subjectivity Configuration in a Postmodern Time*. Bogotá D.C, Colombia.
- Ferrero, L. E. (2024). El arte de la metáfora indígena. *Revista del Laboratorio de Etnología María Eugenia Bozzoli Vargas Escuela de Antropología, Universidad de Costa Rica*, 65-76.
- Ferro, L. E. (2014). El arte de la metáfora indígena. *Revista del Laboratorio de Etnología María Eugenia Bozzoli Vargas Escuela de Antropología, Universidad de Costa Rica*, 65-76.
- Gómez, E. (2023). *Reseña personal*. Uribia.
- González, C. (2020). *El burrito libre*. Cuento realizado en los laboratorios de la practica pedagógica investigativa iv, para el performances cicatrices., Uribia, comunidad de Katzaliamana.
- Gonzalez, C. (24 de agosto de 2023). Reseña personal. (V. Bernier, Entrevistador)
- González, S., Viera, J., Morales, S., Vassallo, M., Palacios, C., & Alvarez, M. (2021). *Subjetividades críticas transformadoras y solidarias: reflexiones y prácticas*. Boogotá: UNAD.
- Guerra Velásquez, S. L. (2016). Roles y relaciones de género en el pueblo indígena Wayuu. *Praxis Investigativa ReDIE: revista electrónica de la Red Durango de Investigadores Educativos*, 79-92.
- Guinsberg, E. (1996). Subjetividad. En Conacyt, UNAM, UAM-X, F. H. Böll, & F. d. económica, *Léxico de la política* (págs. 714-720). Fondo de cultura económica.
- Hendel, L. (2017). *Perspectiva de género*. Buenos Aires: UNICEF Argentina.
- Herrera, V. (2020). Collage cartografías [forografías]. *Evidencias de la práctica pedagógica investigativa iv*.
- Herrera, V. (2020). Diario de campo de la práctica pedagógica investigativa iv. Uribia.
- Herrera, V. (2020). Ser mujer indígena: Una narrativa desde las subjetividades políticas. *Práctica Pedagógica Investigativa IV-Licenciatura en Artes Escénicas*. Universidad de Antioquia.
- Herrera, V. (2023). La espiral de hallazgos individuales [imagen]. *Diario de campo de la practica pedagogica investigativa iv*.
- Herrera, V. (octubre de 2023). mapa para la comprensión de “la narratividad” [imagen].

- Jara, O. H. (2018). *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles*. Bogotá: Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano CINDE.
- Lencina, R. (2019). Ser Mujer Indígena en la Contemporaneidad: la Construcción de Múltiples y Diversas Identidades de Género desde una Perspectiva Etnográfica. *Generos: Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 109-134.
- Mandoki, K. (2007). *La Construcción Estética del Estado y de la Identidad Nacional*. México D.F: Siglo xxi Editores, s.a de c.v.
- Manzini, C. (marzo de 2017). *Wordpress.com*. Obtenido de ARTE | Módulo IV. La resignificación en el arte contemporáneo: <https://amoelarteblog.files.wordpress.com/2017/03/2017-mc3b3dulo-iv-la-resignificacion-en-el-arte-contemporc3a1neo.pdf>
- Marín, Y. (2016). Teatro para vida: El teatro comunitario en la construcción de proyecto de vida. *Trabajo de grado para optar al título de licenciatura en arte teatral*. Institución Universitaria del Valle, Facultad de Artes Escénicas, Santiago de Cali.
- Martínez, C. (2011). Metodología cualitativa aplicada a las bellas artes. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad.*, 46-62.
- Medina Sierra, A. A. (26 de noviembre de 2021). XIV Coloquio en investigación en Pedagogías de las lenguas, la literatura y la interculturalidad y Primer Coloquio Regional de Pedagogía, Interculturalidad y Cuentística Guajira. *La narrativa wayuu: tránsito de la oralidad a la escritura*. Bogotá, Colombia: <https://www.facebook.com/ritaudistrital/videos/la-narrativa-wayuu-tr%C3%A1nsito-de-la-oralidad-a-la-escritura/400532511820267/>.
- OEI, O. d., & CNCA, C. N. (2016). *Manual de apoyo al facilitador: taller de teatro, protagonistas en el juego*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Palacio Ruiz, M. R. (24 de agosto de 2023). Reseña personal. (V. Bernier, Entrevistador)
- Patiño Mejía, A. M. (2007). Las cuentistas de hoy en La Guajira, San Andrés y Providencia y el Chocó. *Estudios de Literatura Colombiana*, 150-165.
- Polo, N., & Ojeda, G. (2014). Mirada a la cultura wayúu, base de su sistema normativo. *Universidad Sergio Arboleda, Santa Marta*, 109-117.
- Polo, N., & Ojeda, G. (2014). Mirada a la cultura wayúu, base de su sistema normativo. *verbum*, 109-117.

- Proyecto Telares. (10 de junio de 2022). Obtenido de Las mujeres Wayúu necesitan más información sobre sus derechos: <https://proyectotelares.com/blog/las-mujeres-wayuu-necesitan-mas-informacion-sobre-sus-derechos/>
- Rodriguez, E. (2012). Estrategias para intensificar la experiencia perceptiva del espectador en el convivio teatral. *Tesis presentada para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral*. Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Ruiz Ipuana, B. (6 de Noviembre de 2020). Relación comunidad y mujer. (V. Bernier, Entrevistador)
- Ruiz Ipuana, D. A. (24 de agosto de 2023). Reseña personal. (V. Bernier, Entrevistador)
- Ruiz Ipuana, L. I. (24 de agosto de 2023). Reseña personal. (V. Bernier, Entrevistador)
- Ruiz Ipuana, M. L. (24 de agosto de 2023). Reseña personal. (V. Bernier, Entrevistador)
- Ruiz Ipuana, S. (6 de Noviembre de 2020). (V. Bernier, Entrevistador)
- Ruiz Ipuana, S. (24 de Agosto de 2023). Reseña personal. (V. Bernier, Entrevistador)
- Ruiz, D. (2020). *¿Pájarito por qué no vuelas?* Cuento realizado en el marco de las prácticas pedagógicas investigativas iv, para el performance Cicatrices, Uribia, comunidad de Katzaliamana 1.
- Ruiz, R. A. (2023). *Reseña personal*. Uribia.
- Ruiz, S. (25 de diciembre de 2018). *Celebración de navidad en la comunidad Katzaliamana 1 [Fotografía]*. Obtenido de Facebook: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2243729585886243&set=pb.100007476694270.-2207520000&type=3&locale=es_LA
- Ruiz, S. (13 de mayo de 2019). *Celebración del día de la madre en la comunidad Katzaliamana 1 [fotografía]*. Obtenido de Facebook: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2331364457122755&set=pb.100007476694270.-2207520000&type=3&locale=es_LA
- Ruiz, S. (7 de noviembre de 2020). *Comunidad de Katzaliamana 1 [Fotografía]*. Obtenido de Facebook: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2783188795273650&set=pb.100007476694270.-2207520000&type=3&locale=es_LA
- Sedano, A. S. (2018). El Teatro Aplicado como campo interdisciplinario de investigación en los Estudios Teatrales. *Artnodes: Revista de arte, ciencia y tecnología.*, 104-113.

- Semillero de la Organización Fuerza de Mujeres Wayuu. (2018). *Agua y mujer : historias, cuentos y más sobre nosotras, la Pülooi y Kasuolü en el resguardo Wayuu Lomamoto*. Bogotá: CINEP, Centro de Investigación y Educación Popular.
- Serret, E. (2008). *Qué es y para qué es la perspectiva de género. Libro de texto para la asignatura: Perspectiva de Género, en Educación Superior*. Oaxaca, México: Instituto de la Mujer Oaxaqueña.
- Sibilia, P. (2013). El artista como espectáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática. *revista Dixit*, 4-19.
- Uriana, R. (2020). *Ser feminista no significa dejar de ser wayuu*. Obtenido de NotiWayuu: <http://www.notiwayuu.com/2020/05/ser-feminista-no-significa-dejar-de-ser.html?m=1>
- Valencia, N. M. (2010). Reconstrucción de memoria en historias de vida. Efectos políticos y terapéuticos. *Revista de Estudios Sociales*, 64-75.
- Valencia, N. M. (16 de marzo de 2013). Discusiones acerca de la Resignificación y Conceptos Asociados. *Patrimonio: Economía Cultura y Educación para la Paz*. Obtenido de Patrimonio: Economía Cultural y Educación para la Paz: <http://www.mec-edupaz.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/view/36436/33013>
- Zepke, S. (Diciembre de 2008). *Antipoda*. Obtenido de Revista de antropología y arqueología: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1900-54072008000200013&lng=en&nrm=iso>

ANEXOS

Los siguientes son 5 productos artísticos que se han desarrollado en el proceso de formación artística y cultural de las mujeres participantes en relación con la comunidad. Cabe agregar que, estas actividades o productos se enmarcan sobre el enfoque “mujer y el territorio”:

1. ***Danza en la playa***: es una obra de danza realizada en las playas de Manaure en La Guajira, que surge a partir de la necesidad imperante de la comunidad por recuperar “La

Yonna” - danza tradicional - en espacios públicos y significativos para la etnia wayuu, así como una actitud de vida para mantener las raíces ancestrales.



2. *Cicatrices*: performance en donde el tema principal de este proceso fue la reflexión acerca de “la subjetividad política de la mujer indígena wayuu durante el proceso de reconocimiento y resignificación de sus experiencias vivenciales desde su rol femenino dentro de su territorio”.

https://www.youtube.com/watch?v=KbCyp2H0BhU&ab_channel=VALKISELIZANGELLAHERRERABERNIER



3. ***No he vuelto a escuchar los pájaros***: fue un montaje y adaptación escénica del cuento “no he vuelto a escuchar los pájaros” de Vicenta Siosi. En esta obra actúan dos mujeres de la comunidad que, a través de sus historias y experiencias de vida, encarnan a la protagonista, una mujer wayuu que huye de su hogar al no soportar más los estigmas, embates y opresiones de su cultura y comunidad. De este proceso surgió un documental que retrata el proceso del montaje.



https://www.youtube.com/watch?v=uC-I3U5Fkx8&ab_channel=VALKISELIZANGELLAHERRERABERNIER

4. ***Taller teatral “Agua para mis cardones”***: este fue un taller de creación teatral dirigido a las mujeres de la comunidad Katzaliamana 1 que partió de juegos escénicos, improvisaciones teatrales y autobiografías sobre sus subjetividades sociales y culturales, para al final ser proyectadas a la comunidad. Este proyecto de investigación fue ganador del fondo CODI.

5. **Obra comunitaria “Sootoko wain”**: Este proyecto consistió en realizar una creación de una obra teatral con mujeres de la comunidad wayuu para aportar en sus procesos colectivos, sociológicos y culturales desde las artes escénicas, generando la conexión con su territorio, pero también la reivindicación de lo femenino. El grupo focal de este proyecto fueron mujeres entre 15 y 65 años de la comunidad Katzaliamana 1, y la puesta en escena final tuvo lugar en el centro cultural del municipio de Uribia donde después de la función se hizo un conversatorio con los asistentes.

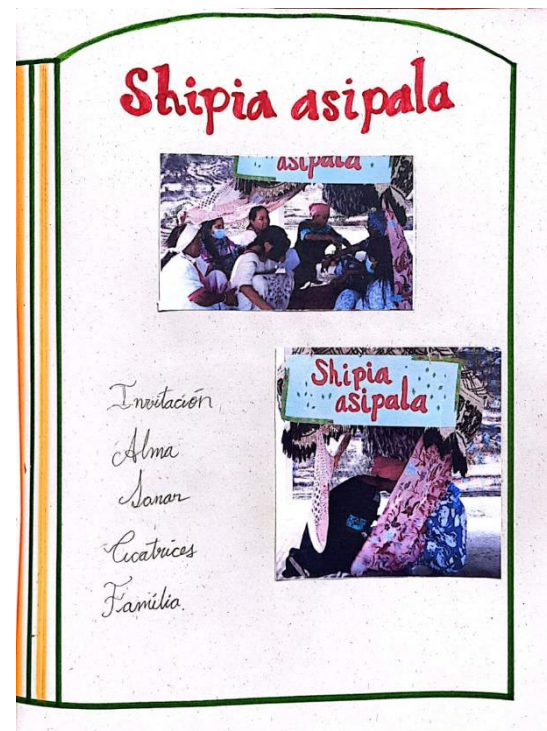
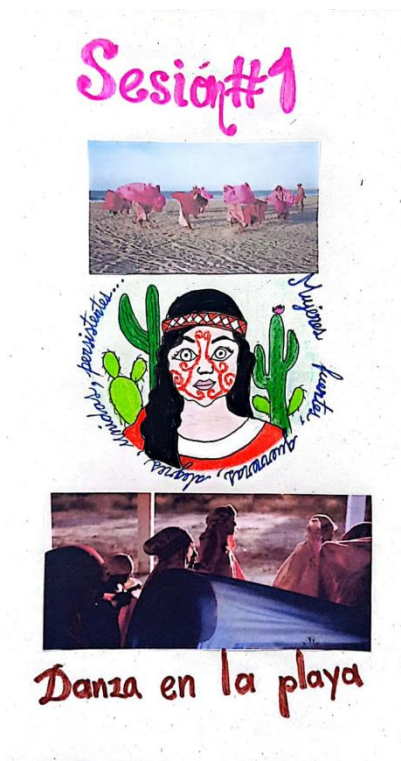
Evidencias presentación en la comunidad Katzaliamana 1

<https://drive.google.com/drive/folders/1NRZNg85-sMotcBCf9GxKaEJNaI4zmfG>

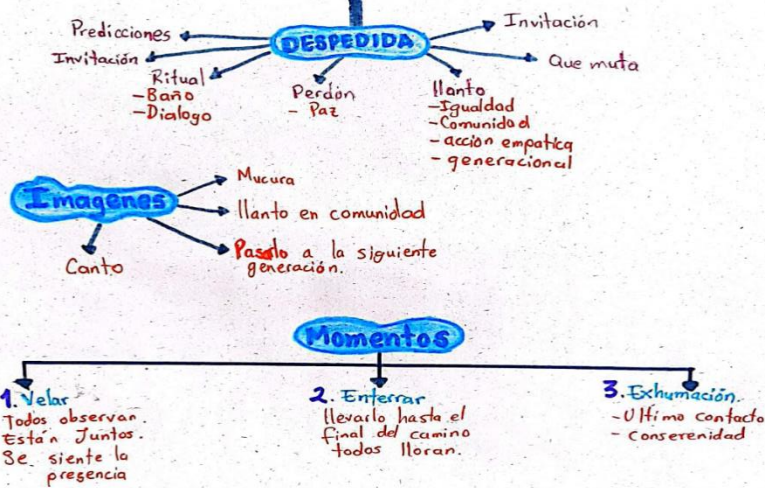
Evidencias presentación en el municipio de Uribia

<https://drive.google.com/drive/folders/1WAH25vLokAgZwuHz8wkJI4sjqGIXYmcg>

EVIDENCIA DE LAS BITÁCORAS DE LAS MUJERES PARTICIPANTES



Mujer y su relación con la vida y la muerte



Sesión 2

Sergio blanco: Les propongo el siguiente trayecto: en un primer momento hacer un rápido y vertiginoso recorrido histórico desde la Antigüedad hasta nuestros días, sobre lo que designo con el nombre de las diferentes escrituras del yo, y luego, en un segundo momento, hacer una presentación de mi propia experiencia, es decir una exposición de lo que designaré con el nombre de mi escritura del yo. Tanto en un caso como en otro, es importante destacar que si bien toda escritura autoficcional siempre parte de un yo, de un vivido a la primera persona, de una experiencia personal - dolor profundo o felicidad suprema-, siempre va a partir de ese yo, pero para ir más allá de ese sí mismo, es decir, para poder ir hacia un otro.

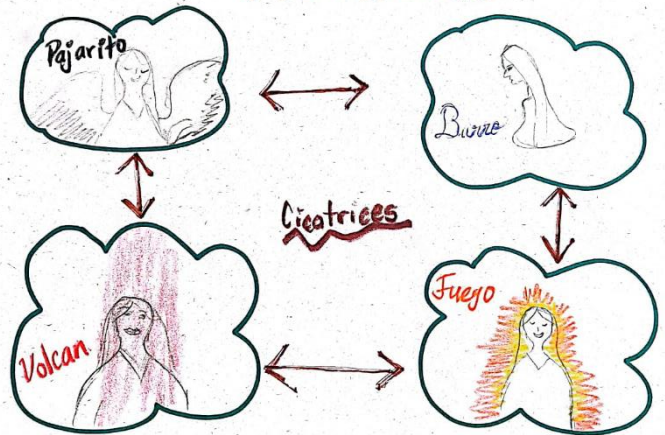


Pajarito por qué no vuelves

¡Ayuden a mamá!



4 Historias

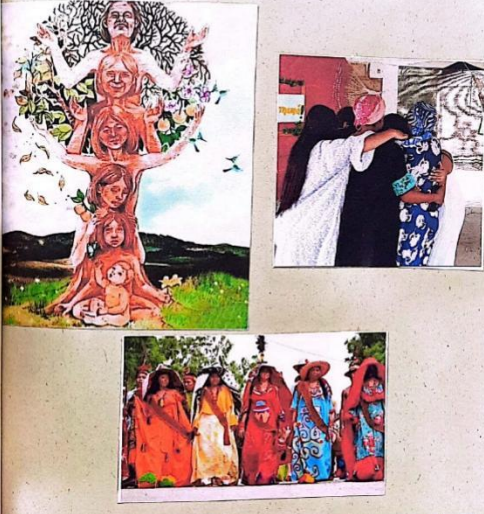


Juntas hemos logrado acobijar, compartir nuestras cicatrices del alma.
Hija eras, madre eres, madre serás siempre.
Cicatrices que muestran que siempre serás la mejor mamá.

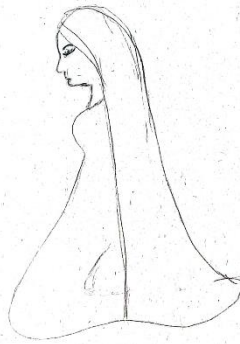
Sesión 3

Cualquiera de mis autoficciones fue escrito no tanto para exponerme, sino para buscarme. Todas ellas están escritas a partir de un yo que busca en la escritura una posibilidad de encontrarme a sí mismo para poder de esta forma, encontrar a los otros. Es por medio entonces de esta escritura del yo que he hallado esta posibilidad de decirme, es decir, esta posibilidad de construir mi relato y de esta manera poder dar con los demás. Pero este relato escrito será —como toda narración—, absolutamente falso ya que la puesta en lenguaje hace que la realidad de la cual partimos se vuelva una ficción. Como lo explica acertadamente Philippe Vilain: «lo que produce a la ficción es la escritura, es decir, la puesta en relato literario, y no la invención o deformación de los hechos». La escritura —la puesta en relato— elige por lo tanto lo real. Lo ahuyenta. En cierta manera lo convoca, pero para traicionarlo. Toda escritura es un acto de traición de la realidad por la simple razón que los mecanismos de poetización cambian, alteran, perturban, transforman.

Imágenes generadoras



Sesión 6 Personaje: Burro



Sesión 4

- ▷ Partitura
 - Saudade
 - Oración
 - Vuelo de pajarito
- ▷ Ritual
 - ▷ Café
 - ▷ Centro (comida tradicional) - Mesa
 - ▷ Baño con chiricichi
 - ▷ Baño con agua (totuma)
 - ▷ Repartición de comida
 - Hojitas de divo de mantel

Cicatriz, lloros dentro

Un... Corazón sembrador de amor en días que al tiempo y de tanto llabujo un día no pudo continuar. Cicatrices que buscan terminar un dolor profundo y al final de tanto esperar solo queda sanar. Sanar, para recuperar el tiempo perdido. Sanar, para sembrar y ser feliz siendo tú mismo.



Sesión 5

Sootoka wain tiü alatakak wamiin
Recordar con el ♥ lo que nos pasó

- Escena 1: Invitación
- Escena 2: Ritual (Canto)
- Escena 3: Cicatrices del alma
- Escena 4: Pajarito porque no vuelves
- Escena 5: Relato cicatriz
- Escena 6: el burro
- Escena 7: Transición
- Escena 8: ¡Ayuden a mamá
- Escena 9: Despedida final

DRAMATURGIA DE LA OBRA

SHIPIA ASIPALA.

Creación colectiva

Actriz 1 La Tía. María Palacio. MUJER PAJARITO.

Actriz 2. La prima. Saudita Ruiz. MUJER BURRO

Actriz 3. La madre. Rosa Ruiz. MUJER FUEGO

Actriz 4. La tía. María Rosa Ruiz MUJER VOLCÁN

Dirección: Valkis Herrera.

Asesora: Maribell Ciodaro.

ESCENA 1 Inicio (invitación).

Mujer Pajarito: (*con tono de narración*): *Shipia asipala* es nuestro cuerpo, nuestro cuerpo es el que da hospedaje a las cicatrices que cuentan nuestras historias, cada marca que tenemos nos permite contarnos, nos permite mostrarnos a otros, hoy les damos la bienvenida a *Shipia asipala*.

(Empieza el ritual) (cicatrices del alma).

Mujer Burro: (*invitando con alegría*): Tenemos un mapa en el cuerpo, un mapa de cicatrices, todas de quemaduras, y ellas van narrando de a poco lo que duele, y así como van sanando, algunas dejan rastros marcados, otras son un poco más débiles en su color, pero cada una está allí para recordar, para empezar el relato que une su historia con la historia de alguien más.

Mujer Fuego Cicatriz, llevas dentro un relato, ven y háblame de ese cuerpo que habitas, dime qué significan tus inscripciones en él, qué quieres que recuerde, qué es lo que no debe ser olvidado,

Mujer volcán: Cicatriz que nos conectas con otros, con sus historias que son nuestras historias, ven y cuéntame de ellas.

Pajarito: En el corazón del bosque vivía un pequeño pájaro sin alas, el pajarito no conocía el odio ni el rencor, hasta que un día tuvo que ver partir a su padre, el cual voló y nunca más volvió. El pajarito fue creciendo, soñaba con conocer a su padre. Un día recibió la noticia de que este lo buscaba, pero pajarito ya no lo necesitaba, aunque deseaba dentro de sí que su padre hubiera vuelto antes, cuando le necesitaba.

En una ocasión un sueño le sugirió: “¿Pajarito, por qué no vuelas lejos hacia el futuro que se aleja de este bosque? Pero pajarito no tenía alas, así que decidió aferrarse al tiempo e intentar dé a pocos extender su cuerpo para crearlas, hasta que un día finalmente sucedió y pajarito voló y se fue.

Burro: Había una vez en un país lejano vivía un señor que tenía un burro, en época del invierno en el huerto se cosechaba los frutos, tales como auyama, maíz, frijol y melón y el burro era el encargado de trasladar las cosechas a la casa de su dueño y llegó un punto en el que el burro se sentía cansado, mal tratado y su dueño la obligaba a llevar más cosecha. Un día el burro no pudo más porque en su espalda se abrió una herida y le quedó una cicatriz y su dueño se cansó de esperar y soltó al burro.

Fuego: Todos empezaron a quejarse, unos en contra y otros a favor. De repente él sacó un arma y apuntó hacia arriba, todos quedamos atónitos.

En ese instante las mujeres se lanzaron a él para intentar quitarle el arma; en el forcejeo el arma se disparó y fue directamente atravesando mi hombro derecho; detrás de mí se encontraba mi mamá, un segundo después y la bala llegó directo a su corazón, no había ni siquiera volteado a mirar cuando sentí como se le iba la vida. Todo eso ocurrió en ese instante. No sentía dolor en el hombro, ni me importaba la sangre que corría en mi herida, solo gritaba que ayudaran a mi mamá. Nos montaron en un carro para llevarla al hospital, el cual estaba a unos 8 kilómetros. La tenía entre mis brazos y la veía agonizando.

Cuando llegamos al pueblo me separaron de mi mamá para que me pudieran atender, al cabo de un rato una de mis hermanas se acercó.

-Mamá murió, no alcanzó ni entrar- Me dijo llorando. Nos abrazamos y lloramos juntas. Me dieron de alta y de una vez me llevaron a casa, ahí me dejaron con una sobrina y mi hija.

Volcán: Empieza a correr agua por el suelo, un volcán ha hecho erupción y el agua que corre es caliente muy caliente, alcanza sus pies, primero se siente cálido y al instante se torna insoportable, ella se mueve desesperadamente, busca un lugar donde sus pies quemados estén a salvo. Este fue el sueño que antecedió a una gran quemadura, una quemadura que fue en su brazo derecho, de segundo grado, con agua hirviendo de la ducha mientras se bañaba. Fue unas horas después de haberse puesto un anillo que le regaló su mamá y que al verlo le recordaría que no estaba sola, unas horas después se quemó, va al hospital, descubre que su cuerpo es un mapa, un mapa de cicatrices, todas de quemaduras, cada una está allí para recordarle, cada una está allí para hablarle, cada una está allí para empezar el relato que une su historia con la historia de alguien más.

Relatos cicatrices

Cicatriz llevas dentro un corazón sembrador de amor que al tiempo y de tanto trabajo un día no pudo continuar. Cicatrices que buscan terminar un dolor profundo y al final de tanto esperar solo queda sanar.

Cicatriz llevas dentro la sequía de mis pies agrietado de caminar. Son huellas de la muerte para la vida,

Cicatriz que llevas dentro un fuego que se fue agrandando, produciendo un dolor inmenso, un llanto que fue apagando con las lágrimas, convirtiéndose en alegría con la llegada de cuatro polluelos

Cicatriz llevas dentro una voz, un canto, una melodía, que busca salir y ser escuchada. Cicatriz llevas dentro un silencio, silencio que a veces temo y prefiero el caos y el ruido más es allí donde hallo la templanza de la calidez del dolor y la fuerza de la alegría

TODAS al final

SOOTOKO WAIN TA'ALATAKA WAMUIN

(Recordar con el corazón lo que nos pasó)