

Pensando una metodología feminista desde el trabajo de Pandora Colectivo Teatral

Javiera Pamela Cifuentes-Padilla¹  0000-0001-5956-0107

¹Universidad de la Frontera, Temuco, XI región de la Araucanía, Chile. 4780000 – doctorado.csociales@ufrontera.cl



Resumen: El presente estudio reflexiona sobre las potencialidades de una metodología feminista a partir del proceso creativo de la obra *De género*. El opresor no sería tan fuerte si no tuviese cómplices entre los propios oprimidos de Pandora Colectivo Teatral, Chile. Para el cometido, realizo una caracterización del patriarcado como forma de producción de conocimiento vigente que estructura las relaciones sociales y todo vínculo con la vida. Indago en las contestaciones de distintos feminismos desde dimensiones epistemológicas y metodológicas, y reflexiono cómo es que el trabajo teatral de Colectivo Pandora se articula como una metodología con principios feministas y cuáles son sus potencialidades. Nuestras luchas como mujeres en el mundo nos exigen subvertir los límites normativos de una construcción del saber patriarcal, para reconocer, valorar y potenciar prácticas que nos permitan repensar el conocimiento más allá de las fronteras académicas.

Palabras claves: Metodología; Feminismos; Artes escénicas; Teatro; Conocimiento.

Reflecting on a feminist methodology through the work of the Pandora Theatrical Collective

Abstract: This study reflects on the potential of a feminist methodology based on the immersion in a creative process related to the theatre play *Gender*. The oppressor would not be so strong if he did not have accomplices among the oppressed by Pandora Colectivo Teatral, based in Chile. For this purpose, I characterize patriarchy as a knowledge-production force that structures social relations and every aspect of life. I draw on insights from different feminist traditions emerging from epistemological and methodological dimensions, and I reflect on how the theatrical work of Colectivo Pandora articulates a methodology with feminist principles, and what are its potentialities. Our struggles as women in the world require us to subvert the normative limits of patriarchal knowledge construction and recognize, value, and promote practices that allow us to rethink knowledge beyond academic boundaries.

Keywords: Methodology; Feminisms; Performing arts; Theater; Knowledge.

Pensar uma metodologia feminista a partir do trabalho de Pandora Colectivo Teatral

Resumo: Este estudo reflete sobre o potencial de uma metodologia feminista baseada em uma imersão no processo criativo da peça *De Gênero*. O opressor não seria tão forte se não tivesse cúmplices entre os oprimidos de Pandora Colectivo Teatral, Chile. Para este fim, caracterizo o patriarcado como uma forma de produção de conhecimento em vigor que estrutura as relações sociais e todos os vínculos com a vida. Pesquiso nas respostas de diferentes feminismos a partir de dimensões epistemológicas e metodológicas, e reflito sobre como o trabalho teatral do Colectivo Pandora se articula como uma metodologia com princípios feministas e quais são suas potencialidades. Nossas lutas como mulheres no mundo nos obrigam a subverter os limites normativos de uma construção patriarcal do conhecimento, a reconhecer, valorizar e promover práticas que nos permitam repensar o conhecimento para além das fronteiras acadêmicas.

Palavras-chave: Metodologia; Feminismos; Artes cênicas; Teatro; Conhecimento.

No quiero enseñarle a mi hija que debe ser femenina para llegar a ser mujer. No quiero que mi papá crea que debe “ayudar” en el trabajo doméstico, lo debe compartir porque es parte del hogar. No quiero que mi hermana sienta la obligación de tener un hijo para sentirse consumada como mujer. No quiero indicarle a nadie que dado su género deberá responderle al mundo como hombre y como mujer, como masculino y femenino. No quiero ser cómplice de esta construcción social basada en géneros, no quiero callar y aceptarlo. No quiero vivir en un país donde se dice que “solo” 40 mujeres mueren al año por causa de femicidio. No. No quiero que exista violencia contra mi género. Ni desde mi propio género. Quiero que el debate no sea de género y que el Estado lo permita y promueva. Porque el opresor no sería tan fuerte si no tuviese cómplices entre los propios oprimidos. Quiero una revolución desde las bases. Si hay equidad, seremos más libres. Todas, todes, todos. Sueño con que la identidad de género se construya nuevamente y no exista un único modo de ver las cosas. Una identidad desligada de un sistema opresor que nos ha expuesto al sacrificio y desgaste de una maquinaria explotadora, donde se ha enseñado que el hombre es el fuerte y la mujer es la débil, que uno es el proveedor y que el otro es cuidador, que un hombre es sentimentalmente frío y que una mujer es sensible. Sueño con un nuevo mundo en el cual el “segundo sexo” se libere de la condición neta de esposa, madre e hija, para ocupar un lugar equitativo, con voz (COLECTIVO PANDORA, 2017, p. 16).

Pandora y la vigencia del mito griego

La presente investigación tiene por objetivo reflexionar sobre las posibilidades cocreativas de una metodología feminista articulada desde las artes escénicas, realizando una inmersión en primera persona en las formas de trabajo y producción artística de *Colectivo Pandora*¹. *Colectivo Pandora* nace en la novena región de la Araucanía el año 2014. La agrupación artística se gesta a partir de la necesidad de un grupo de actrices de crear de manera colectiva un lenguaje estético/performativo y una forma de trabajo a través de la cual pudieran expresar sus sentires, ideas, sueños, dolores, denuncias y anuncios mediante puestas en escena que se sirvieran del cuerpo –sus experiencias, memorias y contextos– como agente cognoscitivo por derecho propio (María José CONTRERAS, 2017). El cuerpo y su historia se instalan a través del teatro como una forma de expresión y producción de saber.

El colectivo teatral utiliza el mito de Pandora, no azarosamente, como parte de su identidad. En principio lo usa de manera intuitiva, pero después de ocho años de trabajo evidenciando, a través de sus obras, a una sociedad patriarcal y misógina, lo hacen con propiedad. En la mitología griega, a través del relato de Hesíodo (1992), *El mito de Pandora: La ruina del hombre*, se describe la emergencia de la primera mujer, la cual, según la tradición griega, fue moldeada con agua y tierra por Hefesto, por mandato de Zeus, en castigo a los hombres por aceptar el fuego divino ofrecido por Prometeo. Pandora, al ser “fabricada” por los dioses, se categoriza en un plano técnico y artificial situado en lo más bajo del orden ontológico, y es usada funcionalmente por medio de su seducción como un señuelo para difundir los males en el mundo (Montserrat ESCARTÍN, 2007, p. 57). Pandora, la primera mujer de occidente, es la representación de la maldad y el engaño. Es bella como las diosas, pero carece de un espíritu noble. A través de la apertura de la jarra que lleva Pandora consigo, libera las desdichas a las cuales está expuesta la humanidad hasta nuestros tiempos, el ser se vuelve mortal y los males son instalados en la tierra. La jarra es lo que hoy conocemos como caja de Pandora. Algo engañoso, que aparenta ser algo que no es.

A través de este mito, el colectivo artístico busca subvertir las prácticas y discursos en lo que refiere ser mujer y el rol que ocupamos en nuestra sociedad, evidenciando las relaciones de poder, la misoginia y las opresiones a las cuales nos enfrentamos de manera diaria. Esta búsqueda tiene implicancias estéticas, discursivas, políticas y metodológicas (entre otras). Estas últimas son las que profundizaré en esta investigación ya que, a mi juicio, para poder realizar un teatro que pretenda ser feminista, es fundamental realizar una inmersión en las prácticas que guían el trabajo y le dan forma, identificando sus potencialidades y límites. Para ello, en este texto abordaré en primera persona y como parte del equipo artístico de *Pandora*, el proceso creativo del colectivo y sus etapas, poniendo énfasis en las siguientes preguntas: ¿Cómo se articula un trabajo feminista desde las artes escénicas? ¿Cuáles son las potencialidades y límites de una metodología feminista producida de manera cocreativa desde el oficio teatral? ¿Cómo es que esta metodología podría trascender su campo disciplinar? ¿Cómo responde esta forma de trabajo a las hegemonías sociales y culturales impuestas por una cultura patriarcal? ¿Cuáles son las implicancias de esta forma de contestación? Para iniciar un camino hacia responder las

¹ Desde sus inicios el equipo ha estado conformado por: Tamara Copilan (actriz), Macarena Bejares (actriz, producción y entrenamientos corporales), Natalia Pérez Gamero (actriz, producción, asistente de dirección), David Atencio (dramaturgismo y dirección), Mateus Favero (dramaturgismo), Marioly Torres (Asistente de dirección), Hardy Cofal (Realización y técnico audiovisual) y Javiera Cifuentes (Dirección, difusión y producción). Además, la compañía ha contado con la colaboración en algunos procesos creativos (o parte de ellos) de Cesar Aravena (realización audiovisual), Consuelo Walker (actriz), Javier Millar (Técnico en iluminación) Gisela Campos (Diseño integral), Juan Andrés Rivera (diseño gráfico), Felipe Olivares (Diseño integral), Pablo Serey (Música), John Álvarez (diseño integral).

preguntas formuladas, en un primer movimiento, realizo una caracterización de nuestro tiempo presente, entendiendo el patriarcado como una forma de producción de conocimiento vigente, normativa y vertical que estructura y permea no solo las relaciones sociales, sino todo vínculo con la vida. Cabe destacar que este ejercicio de reflexión vincula los referentes teóricos y la inmersión en el caso del Colectivo Pandora con mi experiencia como mujer, madre, compañera, artista e investigadora. Esto, como lo señala Amaranta Cornejo (2021), con el fin de generar una ética de investigación que se guíe por una *amabilidad experta*. “Hacer investigación en términos feminista significa hacer investigación con amabilidad. Amar lo que estoy investigando y relacionarme con ello, a través de la apertura que permite afectarme. Una forma de hacer academia distinta para romper las pautas de instrumentalización y de extractivismo intelectual”. En esta búsqueda, la investigación no se produce a partir de informantes, sino vínculos. Esta diferencia es sustancial, ya que nos permite visualizar una perspectiva metodológica que se distancia del positivismo e incluso de las metodologías cualitativas tradicionales.

Seguidamente, indago en diversas perspectivas de feminismos, explorando un entendimiento de las teorías desde un enfoque epistemológico que necesariamente debe articularse a nivel metodológico, como una práctica ética en el quehacer investigativo para despatriarcalizar el conocimiento. Desde esta mirada, reflexiono cómo es que el trabajo teatral de Colectivo Pandora se articula como una metodología con principios feministas dialogante con prácticas del teatro ideado (Alisson ODDEY, 1998), e indago en cuáles son las potencialidades de esta forma de producción de conocimiento que se desarrolla fuera de las institucionalidades. Finalmente, ofrezco algunas reflexiones para repensar las formas de producción de conocimiento y las metodologías a través de disciplinas rebeldes como lo han sido el teatro y el feminismo, y destaco las posibilidades que nos ofrece urdir estos espacios que han sido violentados epistémicamente por una forma de producción de conocimiento hegemónica. La lucha de las mujeres y nuestro posicionamiento social, político, cultural y estético nos exigen subvertir los límites normativos de una construcción del saber patriarcal, para, desde ahí, poder reconocer, valorar y potenciar prácticas que nos permitan repensar el conocimiento y nuestro rol en el mundo más allá de los límites académicos.

Patriarcado como forma de producción de conocimiento

Un dolor profundo, que era al mismo tiempo un anhelo de cambio es lo que nos unió como mujeres artistas para crear el *Colectivo Pandora*. Desde mi perspectiva, existía un pesar en nuestras vidas y un deseo por comunicarlo que no sabíamos definir. En nuestros primeros encuentros en el año 2014, no sabíamos que lo que nos convocaba era el feminismo, tampoco nos definíamos como feministas, no habíamos leído a autoras desde estas perspectivas y en nuestro paso por la universidad, a pesar de estudiar carreras vanguardistas en el ámbito artístico, el gran ausente fue el feminismo. Nos hicimos feministas en el proceso de observar nuestras historias y experiencias y darnos cuenta de que nuestras vidas como mujeres tenían quiebres en común: quiebres a partir de la opresión de un sistema patriarcal que se manifestaba en nuestros trabajos, en nuestras casas, y en nuestras relaciones. Sin embargo, este quiebre tenía una raíz mucho más profunda que nuestros vínculos. Aunque en muchas ocasiones nuestro dolor emergía a través de nuestras relaciones, se develaba al mismo tiempo a través de una estructura más allá de ellas. María Galindo (2021, p. 47-52) señala que desde Latinoamérica se despliega un *feminismo intuitivo* que nace desde la experiencia y que no responde a una instrucción ideológica, sino a una lectura directa y vivencial del cuerpo, de la calle, del abuso. Este *feminismo intuitivo* exige cambiar la matriz de la pregunta por el qué, al cuestionamiento por el cómo, y prioriza alianzas éticas por sobre ideológicas. Para nuestro colectivo, el ser feministas se convirtió en una práctica ejercida dentro y fuera del espacio creativo (en constante transformación), no sin dificultades, sustentadas por un sistema patriarcal que llevamos dentro sin siquiera a veces percibirlo.

Marta Pascual y Yayo Herrero (2010) señalan que el patriarcado es un sistema de dominación que a nivel epistemológico estructura al mundo en dualismos que dividen la realidad en pares contrarios, los cuales se vinculan de manera jerárquica. En esta jerarquía el término dominante se vuelve normativo y representa la universalidad. Estos pares opuestos tienen una valoración desigual que articula nuestra forma de conocer el mundo. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la relación mujer-hombre, naturaleza-cultura, cuerpo-mente, emoción-razón, saberes tradicionales-conocimiento científico, etc. En estos ejemplos expresan la verticalidad entre un eje dominado y otro dominante.

Para Celia Amorós (1991), estos pares contrarios que ordenan la realidad y nuestra experiencia en ella se enlazan en la construcción de un conocimiento patriarcal. Si observamos la forma de producción de conocimiento validada en la modernidad se evidencia cómo la razón y la mente se articulan como principio normativo para comprender la existencia, esto genera una relación vertical con respecto a la emoción y al cuerpo, los cuales no se valoran como agentes cognoscitivos. Esta superioridad de la mente y la razón -asociada a un principio

masculino- justifica su normatividad en la producción de un tipo de conocimiento válido y valorado y con ello el hombre adquiere un rol protagónico, relegando a las mujeres al cuerpo y a las emociones y haciendo científica su inferioridad (Gerda LERNER, 1990).

Según Purificación Mayobre (2007, p. 38) esta categorización binaria tiene su fundamento en el pensamiento platónico el cual distancia a la mujer del logos, caracterizándose por ser un ser imperfecto y participando solo de manera parcial en la racionalidad:

La lógica binaria aplicada al par hombre/mujer justifica una concepción asimétrica de los sexos, que el varón (identificado con la Cultura) haya sido considerado superior a la mujer (asimilada a la Naturaleza) y que la mujer haya sido estimada como lo otro, pero lo otro en el sistema dicotómico occidental no accede propiamente al estatuto humano, a la racionalidad, ya que está íntimamente ligado al cuerpo, a la naturaleza, a lo irracional.

Esta asimetría que se sustenta en un dualismo ontológico característico de occidente permite al principio masculino hasta nuestros tiempos, dominar y violentar a la mujer y a todo lo que se vincula con un principio femenino, siendo la naturaleza (Tierra) la principal saqueada por el orden dominante. Vandana Shiva (1995) señala que la violencia hacia la naturaleza es violencia hacia la mujer, y esta está fundamentada por un sistema de conocimiento y desarrollo patriarcal que ha colonizado con un claro proyecto imperialista el mundo en toda su extensión. El dominio de la mujer y de la naturaleza se justifica a través del desarrollo y de una forma misógina de conocer el mundo.

La ciencia, a través de la valoración y validación de un conocimiento racional basado en un principio masculino, ha cimentado la hegemonía de un saber patriarcal. Los aportes del proyecto cartesiano, por ejemplo, fundamentan, a través de la duda metódica, la superación del cuerpo y de los sentidos. René Descartes (1977; 2004) se posiciona con una propuesta teórico-filosófica que pretende transformar y resolver el problema del conocer. Así, el padre de la Ciencia Moderna desarrolla un método que subvierte el apego hacia las teorías sensualistas de la tradición Aristotélica y a través de su *cógito ergo sum*; el proyecto cartesiano instala la primacía de la mente sobre el cuerpo, y la confianza en el entendimiento por sobre los sentidos, creando así una dualidad que confronta la forma de conocer el mundo exterior, donde el ser se posiciona como un ente observante ajeno al cosmos. La materialidad del universo se comienza a entender como un reloj, una máquina precisa, predictiva, manipulable y productiva. Si bien no es posible definir el proyecto cartesiano como el inicio del sistema patriarcal, sí su proyecto condensa sistemáticamente estas estructuras de pensamiento que definen el *Ego moderno* (Diego GONZÁLEZ, 2015) y que niegan y eliminan formas de conocer diferentes a la visión eurocentrada.

En el siguiente apartado, reflexionaré sobre las perspectivas feministas como un corpus epistemológico que cuestiona el orden normativo y hegemónico de la sociedad y la cultura patriarcal. La idea de feminismo ha respondido a diversos contextos históricos, por lo tanto, su definición ha variado a través del tiempo y a su vez se ha diversificado en múltiples corrientes. Desde esa perspectiva, indagaré en cómo esta epistemología ha podido transformarse en una práctica que sustenta metodológicamente su quehacer y en cuales son las dificultades que ha sobrellevado ese movimiento.

Feminismos: Una inmersión epistemológica y metodológica

No es el objetivo de este estudio comprender los límites entre epistemología y metodología en el feminismo, más bien, a mi juicio para que el proyecto feminista se traduzca en acciones investigativas transformadoras de nuestra realidad social y cultural –y por qué no ontológica–, epistemología y metodología debieran complementarse como dimensiones porosas de una empresa que nace desde un principio femenino, por y desde las mujeres, para toda la sociedad. Por esto, la separación realizada en este texto responde únicamente a la necesidad de organizar categorías con un fin académico.

Al comenzar mi camino de regreso a la universidad a través de la realización de un doctorado en Ciencias Sociales, me encontré con grandes dificultades que tenían (tienen) que ver con comprender, apropiarme y desenvolverme a través de un lenguaje académico. Lenguaje, a mi juicio, normativo, que da cuenta de una ciencia colonial, patriarcal y basada en una lógica de producción cuyo capital transaccional es el conocimiento y la formación, la cual no se encuentra aún dispuesta a replantearse, de manera transformadora, el saber y su producción. Mas allá de lo anecdótico, cuento esto porque palabras como epistemología –usada en el título de este apartado– abrían un abismo abstracto e incomprensible, el cual muchas veces me excluía de la discusión. Por esto, antes de indagar en las nociones de feminismo a nivel epistemológico y metodológico, me gustaría definir brevemente cómo se entenderá el término epistemología dentro de esta investigación. Según la Real Academia Española (2021), epistemología es la teoría de los fundamentos y métodos del conocimiento científico. Conocimiento que, como vimos en el apartado anterior, se basa en una construcción

patriarcal del saber. Por esto, el feminismo ha tenido un gran desafío –entre muchos otros, que no abordaré precisamente en este texto–, que es repensar la ciencia: ¿Cómo subvertir los fundamentos y métodos de una ciencia construida a partir de principios patriarcales y al mismo tiempo validarse en ese espacio? A continuación, realizaré una breve inmersión en esta pregunta, a través de una revisión bibliográfica de la literatura.

El feminismo entendido como una forma de producción de conocimiento alterna ha evidenciado la prevalencia histórica de la racionalidad como una episteme normativa y masculina (Antonio BOSCAN, 2011). En este sentido, según Silvia Federici (2021), las epistemologías feministas impulsan la liberación de una ciencia hegemónica a través de una reestructuración de sus bases, desde una perspectiva que no solo involucra a mujeres, sino a toda la sociedad. Gisela Giambardino (2020, p. 3), destacando la pluralidad de las epistemologías feministas e incluso su confrontación, señala que estas han conformado un corpus de conocimiento vasto y transdisciplinar que es necesario conocer y difundir, no por mera actualización, “sino más bien por un compromiso ético con nuestro ser mujeres, con nuestro ser trabajadoras y con nuestro ser latinoamericanas”. Norma Blazquez (2017) señala que, a pesar de la heterogeneidad de los feminismos, se pueden reconocer dos fundamentos comunes a ellos: el primero es el género, y el segundo es que la ciencia y la investigación, además de comprender el funcionamiento y la organización de la vida social, deben impulsar una ética que involucre acciones para transformar la sociedad a favor de la valoración de la producción de conocimiento subalterna. En esta línea, un posicionamiento metodológico y político es clave para activar una agenda que posibilite esas transformaciones sociales. En este sentido, por ejemplo, Kathy Charmaz, Robert Thornberg y Elaine Keane (2018) describen cómo la teoría fundamentada feminista aborda la posición de las investigadoras e investigadores a nivel práctico, las y los cuales construyen conocimiento rechazando el dualismo sujeto-objeto y fomentando la revisión del punto de vista de sí mismos con respecto al fenómeno estudiado.

Estas propuestas buscan rescatar el papel de la emoción y la experiencia, frente al falso distanciamiento racional que deviene del impulso masculino. Esto se manifiesta desde el diseño, el cual se pregunta de manera constante qué es el conocimiento, quién lo define y cómo se apropia del conocimiento quien lo produce (Martha NARVAZ; Silvia KOLLER, 2006, p. 651). Sandra Harding (1992) destaca que la reivindicación del conocimiento debe estar socialmente situada, es decir, se deben contextualizar investigadoras e investigadores y fenómenos estudiados en un territorio específico, como grupo social de manera particular. De manera similar, Donna Haraway (1991) señala que la objetividad científica solo se despliega desde el conocimiento situado, donde una visión parcial nos permite una perspectiva objetiva. Aquí lo real no aparece en una lógica de descubrimiento, sino en el encuentro. La realidad es y está en constante transformación y solo podemos acercarnos a ella e intentar comprenderla a través de la experiencia presente.

Estas epistemologías han exigido poner en práctica otras formas de investigar contrahegemónicas, para que el feminismo académico trascienda a una teoría y se vuelva una práctica ética. Sin embargo, Luz María Martínez *et al.* (2014) señalan que, a pesar de que la crítica feminista ha revolucionado las formas de producción de conocimiento, gran parte de los aportes a la discusión son de corte teórico, lo cual sigue reproduciendo una matriz epistémica que señala la supremacía de la mente sobre el cuerpo y de la teoría por sobre la práctica.

Desde una mirada metodológica, Eli Bartra (2010) señala que una metodología feminista es, en primer lugar, un espacio de intercambio no sexista, por tanto, no discrimina en virtud del sexo. Y en segundo lugar, busca subvertir las prácticas androcéntricas (centradas en varones) normativizadas en los procesos investigativos, para así manifestar de manera explícita la relación entre conocimiento y política.

Ochy Curiel (2014, p. 57), desde una mirada interseccional, señala que una metodología feminista debe, como punto de inicio, reconocer y legitimar los conocimientos que:

Surgen desde las experiencias subalternizadas, que son generalmente producidas colectivamente, y que tienen la posibilidad de generalizar sin universalizar, de explicar distintas realidades para romper el imaginario de que estos conocimientos son locales, individuales, sin posibilidad de ser comunicados.

A continuación, reflexionaré, a partir del caso de *Colectivo Pandora*, sobre cómo el proceso creativo se articula como una metodología guiada por la práctica artística y feminista, a través de la propuesta de un proyecto de creación e investigación al margen de la academia que ha buscado generar un hacer subversivo con respecto a las hegemonías de una forma de producción de conocimiento patriarcal. En relación con lo anterior, realizaré una descripción, análisis y reflexión del proceso de creación y producción de la obra teatral *De Género. El opresor no sería tan fuerte si no tuviese cómplices entre los propios oprimidos*, indagando en las potencialidades y límites de la articulación de este proceso como un ejercicio metodológico feminista.

Pandora Colectivo Teatral: ¿Un ejercicio metodológico feminista?

No se suelen encontrar reflexiones detalladas sobre los procesos concretos de investigación seguidos. En realidad, entrar en la llamada "cocina" de las investigaciones y hacer transparentes las decisiones analíticas y metodológicas es aún una práctica menos habitual de lo que, a nuestro entender, debería ser. Y, si son todavía pocas las sistematizaciones reflexivas de la puesta en práctica de las metodologías feministas que han sido publicadas, consideramos que aún son menos las que podemos encontrar en lengua no inglesa. Sin embargo, creemos que las problemáticas y consideraciones metodológicas que enfrentamos y tenemos en cuenta en nuestras investigaciones feministas deben ser explicadas, no pasadas por alto. Abrir la caja negra de los procesos de producción de conocimiento es una oportunidad de aprendizaje, de reflexividad y de revisión crítica fundamental (MARTÍNEZ *et al.* 2014, p. 4).

Para realizar una inmersión en la creación, etapas y métodos de la obra *De género* de *Colectivo Pandora*, donde las lectoras y lectores puedan efectuar un recorrido del proceso no sólo analítico, sino también experiencial, realizaré una breve descripción donde pondré en contexto la obra y su alcance. *De género* es una obra de teatro inédita, estrenada el año 2017 en la región de la Araucanía. La obra presenta tres historias unidas por un principio común: La Mujer. Las escenas transitan desde el drama hasta el humor y a través de un juego teatral que apuesta por multiplicidad de personajes encarnados solo por tres actrices, las intérpretes dan cuenta de la diversidad de roles que ejercemos las mujeres en nuestra vida cotidiana. En este sentido, la ficción busca representar una realidad marcada de manera transversal por el prejuicio, la violencia y la desigualdad. A nivel escenográfico la propuesta es sencilla: un escenario vacío, un telón blanco de 4x6 metros que se transformará en una pantalla de proyecciones, una mesa y seis pisos. Esta estética minimalista se diseña de manera colectiva con el fin de poder cambiar dinámicamente los espacios y las circunstancias de las historias, a través de la iluminación y de los cambios de roles ejecutados por las actrices. Los cambios de roles, el juego de planos, la música y las voces e imágenes proyectadas –entre otros elementos– dotan a la propuesta de una estética contemporánea que permite refrescar la temática, posibilitando un acercamiento desde el sentir, el pensar y la experiencia performativa de un público activo, y a la vez alejan la propuesta de una investigación sociológica o antropológica (COLECTIVO PANDORA, 2020). La obra ha realizado funciones en distintas universidades y centros culturales de la región de la Araucanía y el territorio nacional chileno con un alcance de más de 7.000 espectadores.

Al igual como Martínez *et al.* (2014) señalan un vacío con respecto a los procesos metodológicos de la investigación feminista, la creación artística sufre de una carencia similar, sin embargo, en los últimos diez años, autoras de lengua portuguesa como María Brígida de Miranda (2018) y Priscila de Azevedo Souza Mesquita (2012) han realizado un esfuerzo por investigar en el intersticio entre ciencia, artes escénicas y feminismo, generando aportes sustantivos al campo de la investigación y creación con perspectiva de género. A pesar de lo anterior, es escasa la literatura en la cual se indaga en los métodos y metodologías de creación, lo cual envuelve a la obra en un espacio misterioso en el cual el artista se comprende como un genio, que actúa únicamente a través de la inspiración (Natalia DOMÍNGUEZ, 2016). Con esto no quiero decir que en los procesos creativos no existan espacios inspirados o altamente intuitivos. Intuición y metodología no son conceptos en confrontación en nuestro quehacer teatral. Al momento de crear, se necesita un trabajo constante, sistemático y consciente para producir artes vivas, espacio desde el cual emergen las intuiciones e inspiraciones. Respecto de esos procesos, cabe preguntarse: ¿Cómo creó *Colectivo Pandora* la obra *De género*? ¿Cuáles fueron las etapas del trabajo y sus características? ¿Cómo este trabajo se podría configurar como una metodología feminista guiada por la práctica artística? ¿Cómo hacemos dialogar sus potencialidades con la investigación académica? ¿Cuáles son los límites?

La investigación guiada por la práctica artística

La investigación guiada por la práctica artística o investigación performativa (Brad HASEMAN 2006; 2010; CONTRERAS, 2017) nace a partir de la necesidad de artistas/investigadores de trascender los paradigmas cuantitativos/cualitativos como única forma válida de producción de conocimiento dentro de los espacios académicos. En este tipo de investigaciones, se pone en relevancia la reciprocidad de la práctica y la teoría, y de manera paralela, se indaga en el vínculo entre creación e investigación. Para realizar una inmersión en este enfoque teórico-metodológico es fundamental comprender, en primer lugar, que existe un conocimiento producido a través de las artes y que este, en las últimas décadas, ha adoptado forma de investigación. En segundo lugar, es necesario declarar que este tipo de saber no conlleva una solución o certeza, ya que la investigación artística no persigue buscar verdades absolutas. Por último, es propicio tener en cuenta el espacio que debe tener la práctica, la imaginación y la sensibilidad en relación con la producción de conocimiento (Linden REILLY, 2002). Aquí el asunto medular es mucho más complejo que coexistir a la sombra del método científico, como ha sido

hasta la actualidad, sino que tiene que ver con la pregunta por cómo se investiga y se genera conocimiento en la práctica artística (Sandra SILVA-CANAVERAL, 2016, p. 50).

En la investigación performativa, el conocimiento deriva del hacer y de los sentidos, por lo tanto, la práctica conduce una investigación que pone en relevancia a las artes como medio de producción y expresión, donde el conocimiento pasa a ser una creación (HASEMAN, 2006; 2010; Henk BORGENDORFF, 2012). El cuerpo ocupa un espacio de igual importancia que la palabra –discurso– (CONTRERAS, 2017) y se pone en valor en el proceso de investigación lo sensorial, las emociones e imaginaciones, entendiendo al ser en un vínculo permanente y recíproco con el entorno.

La investigación artística desde este enfoque epistemológico no se entenderá como una investigación sobre las artes o para las artes, sino en y a través de las artes (Silvia ARIZA, 2021; Mark JOHNSON, 2010).

Las artes se posicionan como medio de producción de conocimiento y además como forma de difusión de los resultados (Josette FERRELL, 2009), teniendo un papel central la experiencia tal como se vive, se siente, se reconstruye, se interpreta y se entiende. En consecuencia, los significados se hacen en lugar de encontrarse, a medida que el conocimiento humano se tramita, media y construye (Graeme SULLIVAN, 2010, p. 112).

De la creación, la maternidad y el trabajo: Un esfuerzo por despatriarcalizarnos

Para su creación, la Obra *De género* fue financiada gracias al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Al recibir la noticia sobre la adjudicación de financiamiento, yo me encontraba con siete meses de embarazo de mi primera hija, por lo cual surgió la pregunta sobre cómo hacer dialogar la maternidad con el trabajo artístico, espacio altamente precario. Esto más que una anécdota, es el punto de inicio de un trabajo donde muchas de las participantes del colectivo éramos madres de niñas y/o niños pequeños. Por lo tanto, los tiempos, el diseño, las etapas y formas de trabajo debieron tener en cuenta que llevábamos una tribu con nosotras. Llevar a nuestras/os hijas/os a nuestro lugar de trabajo era una necesidad para poder crear. Así lo entendimos y con eso lidiamos, no sin dificultades. Consensuamos de manera colectiva que nuestras/os hijas/os serían parte del proceso y que podrían estar en cada una de las etapas de ser necesario. Esto nos exigió comprender y aceptar que los ritmos de trabajo podían variar, que cumplíamos múltiples roles y que teníamos que atender a ellos, y nos llevó a tomar consciencia de un rol muy naturalizado en nuestra sociedad. A nuestro pesar, la crianza era nuestra responsabilidad como mujeres, y a pesar de que a veces contábamos con apoyo en ella, en la práctica no poseíamos una red que pudiera sostenernos si queríamos realizarnos en nuestras carreras laborales. Esto nos llevó a repensarnos en la intimidad de nuestras familias y hogares y, al mismo tiempo, a movilizar esta pregunta en nuestro trabajo productivo. Por esto, nosotras mismas fuimos esa red, trabajando la flexibilidad y la paciencia para con nosotras mismas y para con nuestras/os hijas/os. Lo interesante de esta decisión, es que se volvió una práctica metodológica y, posteriormente, una crítica sustantiva al sistema que se desarrolla escénicamente a través de la obra, en diálogo con el texto de Friedrich Engels (2007) *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado*. Con respecto a las dificultades, estas tienen que ver con asuntos domésticos –completamente relevantes en nuestro quehacer– como, por ejemplo, qué espacio ocupaban niñas y niños en nuestros tiempos de ensayo, las interrupciones a partir de sus necesidades y aprender a compartir y respetarnos en un espacio creativo común.

Etapas de trabajo cocreativo

El desarrollo del proceso creativo de *De género* tuvo la duración de un año aproximadamente. Durante los primeros meses se realizó una reconfiguración del equipo, lo cual tuvo que ver principalmente con estar gestando un espacio colectivo que nos acogiera no solo a nivel teatral, sino a través de una ética de trabajo común. En ella, nos planteábamos repensar el teatro y como lo habíamos experimentado hasta ahora en nuestros procesos personales. Esto se vinculaba principalmente con el impulso de generar una agenda de trabajo colectiva y horizontal, ejercicio difícil de sostener en un mundo donde nos desenvolvemos a través de jerarquías. Este anhelo dialoga con fundamentos del teatro ideado (ODDEY, 1998), forma de creación escénica producida por un grupo que trabaja en colaboración, a partir de un proceso donde el colectivo explora creativa, física y prácticamente, posibilidades para hacer emerger un producto original que emana de ensamblar las contradicciones de las y los ejecutantes.

En la primera etapa del trabajo, realizamos lo que en teatro se llama coloquialmente *trabajo de mesa*. Nuestro trabajo de mesa consistió en realizar una investigación para recopilar y discutir bibliografía, referentes de contingencia nacional (noticias de distintos medios de prensa), y obras de teatro o cine que indagaran en nuestras temáticas de interés. Además, también se trabajó con referentes visuales y música que aportaran en la creación de un universo

sonoro y visual para la obra. Si bien no trabajamos con una pregunta de investigación como lo hacen las Ciencias Sociales al comenzar un estudio, iniciamos el trabajo con una temática de interés general: el rol de la mujer en una sociedad patriarcal y capitalista.

Esta etapa de trabajo abrió la posibilidad de realizar un ejercicio que increíblemente no teníamos en el programa inicial del proyecto, el cual era apelar a nuestra experiencia personal. A través del trabajo de mesa, se abrió un espacio de intimidad para hablar de nosotras, de nuestras historias, de nuestras familias, de nuestros dolores y de cómo estos tenían que ver con un sistema de opresión patriarcal que nosotras mismas reproducíamos. Así comenzó un camino de observación de nuestro entorno, autoobservación y de deconstrucción. Esta etapa nos permitió generar confianzas y establecer este punto de partida experiencial en común. La observación y autoobservación es un trabajo fundamental a nivel actoral que nos permite, a través del acto perceptivo, superar el universo de la sensación, haciéndonos conscientes de ella, para así comprender al cuerpo como un agente de conocimiento (Raúl OSORIO; Héctor NOGUERA, 1987). Esto nos posibilita –desde la disciplina performativa/teatral– potenciar la posibilidad de comprender y encarnar los componentes del mundo interior y exterior de diversas humanidades y sus relaciones, revelando lo dramático y creando nuevas posibilidades de existencia.

En la segunda etapa del proceso, realizamos ejercicios escénicos, los cuales tenían por objetivo materializar el trabajo realizado, a partir de aproximaciones sensoriales a los contenidos desde los roles, los espacios y los discursos. Se crearon distintos ejercicios individuales y colectivos a través de los cuales se tradujeron performativamente –desde la teoría hacia la escena– las materialidades trabajadas en la etapa anterior a través de acciones físicas² (Alejandro EAST CARRASCO, 2016). La acción física en el teatro posibilita el aprehender una experiencia, conquistándola a través de la práctica. Esto dialoga con supuestos feministas y descoloniales que señalan la urgencia de conciliar en el conocimiento la teoría y la práctica, y el cuerpo y la mente. En las artes escénicas, un conocimiento único emerge a partir del hacer. En este sentido, la teoría se utiliza cuando ayuda a la resolución de un problema práctico (Thomas RICHARDS, 2005). A través de estos ejercicios y por su diversidad dramática y estética se decidió, de manera colectiva, crear una dramaturgia que no se articulara como una historia lineal, sino como un espiral cíclico. Esto a modo de micro composiciones fractales en donde pudiéramos revelar los mundos posibles en los cuales nos desenvolvemos como mujeres y sus opresiones. Estos fragmentos no solo se articularon como una composición dramática, sino también como una composición discursiva y escénica. Este proceso se realizó a través de un trabajo en conjunto con el dramaturgo³ de nuestro colectivo. El dramaturgo tuvo un rol fundamental en la creación ya que el contenido de la obra se articuló a través de extensos diálogos y ejercicios en relación con experiencias personales de las participantes del equipo. Los ejercicios, contruidos de manera específica para este proyecto, integran el material levantado en todas las etapas de trabajo y, desde allí, se crean improvisaciones guiadas. La improvisación guiada es una herramienta teatral que nos permite provocar la imaginación, haciendo sensible a la actriz para corporizar –encarnar– la experiencia imaginada, la cual puede venir de espacios conscientes o inconscientes –vivencias en primera persona u observadas, memorias, etc. (Robert HETHMON; Lee STRASBERG, 1972).

Durante toda esta etapa las actrices mantuvieron un plan de entrenamiento actoral con el fin de generar herramientas concretas para que el cuerpo se articulara como un agente expresivo de los conocimientos corporizados, lo cual desarrolló un lenguaje corporal común a partir de una energía extracotidiana.

Las técnicas extra-cotidianas son necesarias para la realización escénica, ya que despiertan la vida en el cuerpo del actor-actriz, y con ello se lograría la producción de niveles expresivos donde aparecería a los ojos del espectador, distintos y nuevos modos significantes, agregándole de por sí un valor no sólo estético sino también en el plano de la producción de sentidos (EAST CARRASCO, 2017, p. 55).

Por último, el proceso de escritura y montaje fue una etapa dialógica, ya que la escena nutrió de material al texto a través de las improvisaciones, los entrenamientos y las conversaciones, y el texto nutrió a la escena a través de un extrañamiento de la experiencia propia. Esta estrategia emerge a partir de poder leer un relato personal reconstruido, a través de un distanciamiento que puede ser provocado por cambios en las narraciones, por ejemplo, en relación con las

² La “acción física”, como componente central del teatro, se diferencia de la “acción como actividad” en el nivel de concentración que se ponga en las acciones, lo que tiene que ver con la conciencia corporal y el uso de la energía. Cuando la acción es una actividad, es cotidiana, y por lo tanto se realiza de manera mecánica, automatizada. En cambio, cuando para realizar la misma “actividad” se emplea una absoluta conciencia sobre cada gesto, además de un nivel de energía distinto al natural, muchísimo más intenso, centrado en la expresión, en el dominio y control de los impulsos que el actor-actriz reconoce en su cuerpo, la actividad de la vida cotidiana deja de ser tal y se convierte en una “acción física”, donde el nivel extracotidiano de su realización corporal es una característica central (EAST, 2017, p. 56).

³ David Atencio.

características del rol –que ya no son propias–, el contexto o la temporalidad –entre otras–. Estas variantes dotan de ficción lo construido desde las experiencias en primera persona.

Trabajo colectivo, creación colectiva

El trabajo de *Colectivo Pandora* en la creación de la obra *De género* se constituyó como un trabajo colectivo y como una creación colectiva. Hago esta diferencia, ya que se creó colectivamente la obra artística en la escena, y, al mismo tiempo, se trabajó colectivamente en la administración, producción y rendición del proyecto. Para Manuel Muñoz y Nuria Cordero (2017), la creación colectiva en teatro se configura como una herramienta metodológica al servicio de los procesos de lucha y resistencia que subvierte las lógicas hegemónicas. Esto, históricamente, nace a partir de movimientos artísticos anarquistas de principios del siglo XX, donde las artes escénicas se reconfiguran, desde lo catártico o mediático, hacia ser un agente activo de causas y efectos de conflictos sociales y culturales. La creación colectiva dota a cada una/o de las/os participantes de la posibilidad de crear desde un impulso autónomo para transformarlo hacia una acción o fuerza colectiva, a través del encuentro horizontal y recíproco en un proceso de experimentación abierto y flexible. Con respecto a la producción de la obra fuera de escena, el *Colectivo* estableció roles para cada una de las labores (actrices, dramaturgia, dirección, producción, diseño, realización audiovisual, etc.). Estos roles se comprendieron como espacios porosos y colaborativos: las actrices aportaron en la producción (o se hicieron cargo de ella), la dramaturgia y la dirección se fusionaron de manera cocreativa, y las ideas de diseño influyeron en las decisiones de la escena, entre otras. Estas características de las formas de trabajo hacen que los elementos de la escena se democratizen. En este sentido, difumina el poder jerárquico de la dirección sobre la escena y del actor/actriz sobre la narración y curso de la obra. En el trabajo teatral es común que una persona ejerza diversos roles. Situación que en las compañías de teatro independiente se reproduce: los recursos son bajos y el trabajo es precario. Mas sin ningún afán de romantizar esta precarización, tomamos este contexto y sus circunstancias, y nos apropiamos de una forma de producción de conocimiento colectiva y la hicimos parte de nuestra metodología. Con este mismo afán cocreativo, decidimos eliminar las autorías jerárquicas. En el teatro, desde una perspectiva clásica, la autoría es de quien escribe, uno no es autor de una idea, sino de la materialización de ella. Sin embargo, para nosotras, era fundamental eliminar la idea de un único autor. Si bien había un rol que estaba a cargo de la dramaturgia, en el proceso estaban expuestas nuestras vidas, nuestras ideas, miedos, sueños, nuestro grito como mujeres de intentar sopesar a través del teatro nuestras vidas y la de tantas compañeras. En este sentido, todas las etapas de proceso se configuran para ir articulando un discurso en común. Pero es un discurso que va más allá del lenguaje hablado o escrito, es un discurso que tiene que ver con los cuerpos allí expuestos, es un discurso que tiene que ver con el diseño de los movimientos, con los espacios creados por la iluminación, con las emociones interpretadas en la escena y con las atmosferas musicales, entre otros. Por esto se decide que las autorías eran del equipo de manera equitativa y que así se inscribirían institucionalmente.

Comentarios finales

Todos los elementos descritos recientemente, a mi parecer, constituyen una práctica metodológica feminista guiada por las artes escénicas. El teatro, desde su trabajo disciplinar, rompe con la falsa idea sostenida desde una producción de conocimiento normativa en la cual la razón está por sobre la emoción y la mente, sobre el cuerpo. Las artes escénicas nos permiten plantearnos una modalidad de investigación en la cual el saber deja de ser una conjetura cartesiana o la articulación de una nueva subjetividad, transformándose, en cambio, en un suceso creativo que surge del diálogo vivencial con el mundo.

En el trabajo de *Colectivo Pandora* es posible encontrar elementos en los cuales se valida y valora la experiencia personal corporizada como forma de producción de conocimiento creativo, poniendo en relevancia la biografía de las participantes y sus opresiones como mujeres, donde el cuerpo actúa como principal referente. Otra medida que se destaca en el proyecto es la integración de la crianza en las labores de trabajo, práctica que trasciende a la metodología y que se vuelve parte fundamental del discurso en el montaje creativo. También vemos una metodología que, conscientemente, busca subvertir las jerarquías de trabajo para diversificar el poder creativo hacia todos los roles involucrados, constituyendo el trabajo creativo y administrativo de manera colectiva. Finalmente, vemos la intencionalidad de borrar las autorías reconociendo el trabajo de manera equitativa, lo cual se traduce en la práctica, por ejemplo, en la inscripción de la obra y sus derechos de autoría a nombre del colectivo.

Las prácticas descritas y analizadas anteriormente constituyen una metodología donde, a través del teatro, se genera un diálogo con el feminismo. Este encuentro entre el teatro y el feminismo contesta a las formas de producción de conocimiento patriarcal que, como describí en la sección *patriarcado como forma de producción de conocimiento*, desvalorizan la experiencia,

la emoción y la intuición a la hora de producir conocimiento. Al contrario, el colectivo no solo habla del cuerpo para reivindicar su potencia en el conocimiento, sino que conoce a través del cuerpo. Vivimos en un cuerpo que ha querido ser subordinado, y eso nos da la posibilidad de comprender y despatriarcalizar las lógicas del poder en sus distintas dimensiones.

Es posible reconocer variados esfuerzos por humanizar el saber a partir de distintas propuestas feministas desde la investigación. Estas subrayan el carácter reduccionista del entendimiento moderno, han desequilibrado las verdades científicas universales y las han reemplazado por verdades parciales que cambian o son descartadas desde su propia dinámica, enfatizando en la construcción social y cultural de la realidad. Sin embargo, tienen límites, ya que se encuentran insertas y se tienen que validar dentro de una producción de conocimiento que sigue siendo jerárquica, asimétrica, normativa y de carácter patriarcal: la academia. Como lo señala Audre Lorde (2002), las herramientas del amo nunca dismantlarán la casa del amo, por esto urge indagar y valorar de manera sustantiva en las distintas formas de producción de conocimiento que están resistiendo al sistema fuera de la academia, e intentar generar un diálogo simétrico donde se reconozcan los saberes alternativos, tal como se ha realizado en este ejercicio, en un esfuerzo de reflexión sobre la experiencia de *Colectivo Pandora*. Estas experiencias artísticas tienen la carencia de una falta de sistematización de sus procesos, sin embargo, en un diálogo de saberes horizontal entre el teatro y las Ciencias Sociales, por ejemplo, sería posible complementar sus potencialidades y ampliar su alcance. Imaginar un nuevo mundo de relaciones vitales, requiere repensar lo que hemos entendido por conocimiento y replantearnos de manera radicalmente distinta nuestras relaciones y la forma en que comprendemos el mundo. Esto es lo que el trabajo de *Colectivo Pandora* se planteó en un micromundo creado desde una ética común y una metodología performativa informada por un *feminismo intuitivo* como una práctica para realizar su proceso creativo.

Agradecimientos

A mis compañeras⁴ de Colectivo Pandora, Macarena Bejares, Tamara Colipan, Natalia Gamero y David Atencio por la confianza, por imaginar el mundo que queremos vivir, por la honestidad y la crítica, por la intimidad, por acompañarnos en las alegrías y en el dolor. Por caminar juntas nuestro ser mujer desde el teatro como forma de vida. Por enseñarme a trabajar colectivamente. A todas las personas que han sido parte de este proceso, gracias por los aprendizajes y por ser espejos de mi propia vida.

Referencias

AMORÓS, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Vol. 15. Madrid. Anthropos Editorial, 1991.

ARIZA, Silvia. "De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación". *Arte, Individuo y Sociedad*, Ciudad de Juárez, v. 33, n. 2, p. 537-552, sep. 2021. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/68916>.

BLAZQUEZ, Norma. "Epistemología feminista: Temas centrales". In: DA ROSA, Katemari; CAETANO, Marcio; ALMEIDA, Paula (Eds.). *Gênero e Sexualidade: Interseções necessárias à produção de conhecimentos*. Campina Grande: Realize Editora, 2017. p. 11-30.

BARTRA, Eli. "Acerca de la investigación y la metodología feminista". In: BLAZQUEZ, Norma; FLORES, Fátima; RIOS, Maribel (Eds.). *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. México D.F.: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. p. 67-77.

BORG DORFF, Henk. "The production of Knowledge in Artistic Research". In: BORG DORFF, Henk. *The conflict of the Faculties. Perspectives of artistic research and academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012. p. 140-173.

BOSCAN, Antonio. "Perspectivas epistemológicas y metodológicas de la investigación feminista". *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, Maracaibo, v. 27, n. 65, p. 160-182, feb. 2011.

CHARMAZ, Kathy; THORNBERG, Robert; KEANE, Elaine. "Evolving grounded theory and social justice inquiry". In: DENZIN, Norma; LINCOLN, Yvonne (Ed). *The sage handbook of qualitative research*. Texas: Sage, 2018. p. 720-776.

CONTRERAS, María José. "Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, v. 12, n. 1. p. 173-196, feb. 2017.

⁴ De manera simbólica, en los agradecimientos se empleará el plural femenino para abarcar a ambos géneros.

COLECTIVO PANDORA. *De género. El opresor no sería tan fuerte si no tuviese cómplices entre los propios oprimidos*. Temuco, 2017.

COLECTIVO PANDORA. Dossier obra "Dé género. El opresor no sería tan fuerte si no tuviese cómplices entre los propios oprimidos". Temuco, 2020.

CORNEJO, Amaranta. "La investigación feminista estudia los problemas con amabilidad: experta". *La mirada de la academia: Opinión, análisis e investigación* [En línea]. Ciudad de México, 2021. Disponible en <https://ibero.mx/prensa/la-investigacion-feminista-estudia-los-problemas-con-amabilidad-experta>. Consultado el 03/03/2022.

CURIEL, Ochy. "Construyendo metodologías feministas desde o feminismo decolonial". In: MENDIA, Irantzu *et al.* *Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación Feminista*. San Sebastián: SIMR, 2014. p. 32-51.

DESCARTES, René. *Meditaciones Metafísicas*. Madrid: Alfaguara, 1977.

DESCARTES, René. *Discurso del método*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 2004.

DOMÍNGUEZ, Natalia. *Ironía y texto: recursos para la desmitificación del artista como genio (a través de la práctica)*. 2016. Maestría (Producción artística) – Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València, Valencia, España.

ENGELS, Friedrich. *El origen de la familia, de la propiedad privada y del estado*. Buenos Aires: Claridad, 2007.

EAST CARRASCO, Alejandro. *Eros y Tánatos: energías para desarrollar un uso extracotidiano del cuerpo en la creación escénica*. 2016. Maestría (Artes, mención dirección teatral) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, Chile. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/143279>. Consultado el 08/02/2022.

ESCARTÍN, Monserrat. "Pandora y Eva: la misoginia judeo-cristiana y griega en la literatura medieval catalana y española". *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, Madrid, v. 13, p. 55-71, ene. 2007. Disponible en <https://doi.org/10.5944/rllcg.vol.13.2007.5924>.

FEDERICI, Silvia. *El patriarcado del salario: críticas feministas al marxismo*. Segunda edición. Madrid: Traficantes de Sueños, 2018.

FERAL, Josette. "Investigación y creación". *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, n. 35, p. 321-336, 2009.

GALINDO, María. *Feminismo Bastardo*. Santa Cruz: Mujeres Creando Ediciones, 2021.

GIAMBERNARDINO, Gisela. *Epistemología feminista. Diálogos con saberes para la emancipación*. 2020. Maestría (Trabajo Social) – Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina.

GONZÁLEZ, Diego. "Los aportes epistemológicos y pragmáticos de la interseccionalidad y la decolonialidad". *Pensamiento al margen*, Murcia, n. 3, p. 1-19, 2015.

HARDING, Sandra. "Rethinking standpoint epistemology: What is "strong objectivity?". *The Centennial Review*, Michigan, v. 36, n. 3, p. 437-470, abr. 1992.

HARAWAY, Donna. "Conocimientos situados: La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". In: HARAWAY, Donna (Ed.). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1991. p. 313-345.

HASEMAN, Brad. "A manifesto for performative research". *Media International Australia*, v. 118, n. 1, 98-106, feb. 2006. Disponible en <https://doi.org/10.1177/1329878X0611800113>. Consultado el 18/01/2022.

HASEMAN, Brad. "Rupture and recognition: identifying the performative research paradigm". In: BARRETT, Estelle; BOLT, Bárbara. *Practice as research. Approaches to Creative Arts Enquiry*. New York: I.B.Tauris, 2010. p. 147-157.

HESÍODO. *Trabajos y Días*. Madrid: Gredos, 1992.

HETHMON, Robert; STRASBERG, Lee. *El método del Actors Studio: (Conversaciones con Lee Strasberg)*. Madrid: Fundamentos, 1972.

JOHNSON, Mark. "Embodied Knowing Through Art". In: BIGGS, Michael; KARLSSON, Henrik. *The Routledge Companion to the Research in the Arts*. London & New York: Routledge, 2010. p. 141-151.

LERNER, Gerda. *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica, 1990.

LORDE, Audre. "The Master's tools Will Never Dismantle the Master's House". In: MORAGA, Cherríe; ANZALDÚA, Gloria E.. *This Bridge Called My Back -Writings by Radical Women of Color*. Third Woman Press, 2002. p. 98-101.

MARTÍNEZ, Luz María; BIGLIA, Barbara; LUXÁN, Marta; FERNÁNDEZ BESSA, Cristina; AZPIAZU CARBALLO, Jokin; BONET MARTÍ, Jordi. "Experiencias de investigación feminista: propuestas y reflexiones metodológicas". *Athenea Digital*, Barcelona, v. 14, n. 4, p. 3-16, dic. 2014. Disponible en <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1513>. Consultado el 04/01/2022.

MAYOBRE, Purificación. "La formación de la identidad de género una mirada desde la filosofía". *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, Caracas, v. 12, n. 28, p. 35-62, jun. 2007.

MESQUITA, Priscila de Azevedo Souza. *Em busca de um teatro feminista: relatos e reflexões sobre o processo de criação do texto e espetáculo "Jardim de Joana"*. Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

MIRANDA, María Brígida de. "Colcha de Memórias: Epistemologías Feministas nos Estudos das Artes da Cena". *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas* [En línea]. Florianópolis, 2018, v. 3, n. 33, p. 231-248. Disponible en <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018231>. ISSN 2358-6958. DOI: 10.5965/1414573103332018231. Consultado el 20/06/2023.

MUÑOZ, Manuel; CORDERO, Nuria. "La creación colectiva teatral: Método de acción social y resistencia con el colectivo de personas sin hogar en Sevilla, España". *Estudios Políticos*, Medellín, v. 50, p. 42-61, ene./jun. 2017.

NARVAZ, Martha; KOLLER, Silvia. "Metodologías feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política". *Psicologia em estudo*, Maringá, v. 11, n. 3, p. 647-654, dic. 2006.

ODDEY, Alison. "Devising (Women's) Theatre as meeting the needs of changing times". In: GOODMAN, Lizbeth; DE GAY, Jane (Org.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. New York and London: Routledge, 1998. p. 118-124.

OSORIO, Raúl; NOGUERA, Héctor. *La percepción teatral: Orientaciones para la formación actoral*. Proyecto de Investigación DIUC No. 149/85. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1987.

PASCUAL, Marta; HERRERO, Yayo. "Ecofeminismo, una propuesta para repensar el presente y construir el futuro". *CIP-Ecosocial Boletín ECOS*, Madrid, v. 10, p. 1-7, ene./mar. 2010.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Epistemología. *Diccionario de la lengua española*. 23a. ed., 2021 [versión 23.5 en línea]. Disponible en <https://dle.rae.es>. Consultado el 14/04/2022.

REILLY, Linden. "An alternative model of "knowledge" for the arts". *Working Papers in Art and Design*, v. 2, 2002. Disponible en https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0015/12309/WPIAAD_vol2_reilly.pdf. Consultado el 20/01/2022.

RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba, 2005.

SHIVA, Vandana. *Abrazar la vida. Mujer, ecología y desarrollo*. Madrid: Editorial Horas y Horas. 1995.

SILVA-CAÑAVERAL, Sandra. "La investigación-creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia". *Revista de Investigación, Desarrollo e Innovación*, v. 7, n. 1, p. 49-61, jul./dic. 2016.

SULLIVAN, Graeme. "Art Practice as Research". In: GAROIAN, Charles. *Art Practice as research. Inquiry in visual Arts*. California: Sage, 2010. p. 95-120.

Javiera Pamela Cifuentes-Padilla (j.cifuentes09@ufromail.cl; javicifuentespadilla@gmail.com) es chilena, licenciada en Actuación Teatral, Pontificia Universidad Católica de Chile, profesora de Pedagogía Teatral, actriz y directora de teatro, y doctoranda en Ciencias Sociales de la Universidad de la Frontera, Temuco, Chile. Es fundadora de Sombrero Rojo Teatro y cofundadora de Pandora Colectivo Teatral. Sus líneas de investigación se centran en la investigación guiada por la práctica artística, género e interculturalidad crítica.

COMO CITAR ESTE ARTÍCULO, DE ACUERDO CON LAS NORMAS DE LA REVISTA

CIFUENTES-PADILLA, Javiera Pamela. "Pensando una metodología feminista desde el trabajo de Pandora Colectivo Teatral". *Revista Estudios Feministas*, Florianópolis, v. 32, n. 1, e90145, 2024.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

No se aplica.

FINANCIACIÓN

No se aplica.

CONSENTIMIENTO DE USO DE IMAGEN

No se aplica.

APROBACIÓN DE COMITÉ DE ÉTICA EN INVESTIGACIÓN

No se aplica.

CONFLICTO DE INTERESES

No se aplica.

LICENCIA DE USO

Este artículo tiene la licencia Creative Commons License CC-BY 4.0 International. Con esta licencia puedes compartir, adaptar, crear para cualquier finalidad, siempre y cuando cedas la autoría de la obra.

HISTORIAL

Recibido el 15/07/2022
Presentado nuevamente el 29/07/2023
Aprobado el 19/09/2023

