



Sello Editorial
UNIVERSIDAD
DEL ATLÁNTICO

LA INVESTIGACIÓN CREACIÓN EN DANZA FOLCLÓRICA

MÓNICA LINDO DE LAS SALAS • JAIRO ATENCIA ESCORCIA

LA INVESTIGACIÓN
CREACIÓN EN DANZA
FOLCLÓRICA

LA INVESTIGACIÓN CREACIÓN EN DANZA FOLCLÓRICA

MÓNICA LINDO DE LAS SALAS • JAIRO ATENCIA ESCORCIA

Catalogación en la publicación. Universidad del Atlántico. Departamento de Bibliotecas

Atencia Escorcía, Jairo
La investigación-creación en danza folclórica / Jairo Atencia Escorcía, Mónica Lindo De las Salas -- Barranquilla: Sello Editorial Universidad del Atlántico, 2018.
142 páginas. 17 x 24 cm
Ilustraciones, fotos a color.
Incluye referencias bibliográficas.
ISBN 978-958-5525-73-3

1. Danza folclórica -- Investigaciones -- 2. Danza -- Aspectos académicos.
3. Danza -- Aspectos culturales. I. Lindo De Las Salas, Mónica. II. Tit..

CDD: 793.31 A864

La investigación-creación en danza folclórica

Autoría: Mónica Lindo De las Salas - Jairo Atencia Escorcía

Ilustrador: Robinson Linán

© Universidad del Atlántico, 2018

Edición:

Sello Editorial Universidad del Atlántico
Km 7 Vía Puerto Colombia (Atlántico)
www.uniatlantico.edu.co
publicaciones@mail.uniatlantico.edu.co

Impresión:

Calidad Gráfica S.A.
Av. Circunvalar Calle 110 No. 6QSN-522
PBX: 336 8000
Isalcedo@calidadgrafica.com.co
Barranquilla, Colombia

Publicación Electrónica

Barranquilla (Colombia), 2018

Nota legal: Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros medios conocidos o por conocerse) sin autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos patrimoniales. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual. La responsabilidad del contenido de este texto corresponde a sus autores.

Depósito legal según Ley 44 de 1993, Decreto 460 del 16 de marzo de 1995, Decreto 2150 de 1995 y Decreto 358 de 2000.

Cómo citar este libro:

Lindo De las Salas, M. y Atencia Escorcía, J. (2018). *La investigación-creación en danza folclórica*. Barranquilla: Sello Editorial Universidad del Atlántico.

CONTENIDO

| | |
|---|-----|
| Prólogo | 7 |
| Introducción..... | 13 |
| <i>Capítulo I</i> | |
| Investigar: hacia el conocimiento y la creación | 17 |
| <i>Capítulo II</i> | |
| La investigación-creación en danza folclórica..... | 33 |
| <i>Capítulo III</i> | |
| Experiencias creativas desde la danza folclórica en Colombia..... | 51 |
| <i>Capítulo IV</i> | |
| Investigación-creación en danza folclórica desde el Programa de Danza de la Universidad del Atlántico..... | 75 |
| <i>Capítulo V</i> | |
| Albores. Propuesta de investigación-creación con niños y niñas..... | 101 |
| Conclusiones de la experiencia creativa de Albores | 133 |
| Bibliografía | 137 |
| Acerca de los autores | 141 |

PRÓLOGO

*Some people think to seem that good dancers
are born, but all the good dancers
I have known are taught or trained¹.*
Fred Astaire

La investigación-creación en danza folclórica es el tema para el libro del mismo nombre que han escrito Mónica Lindo De las Salas y Jairo Atencia Escorcía, docentes del área y miembros del grupo de investigación CEDINEP, de la Universidad del Atlántico. Para empezar, no es fácil abordar la enseñanza de la danza en el marco de la creación, a menos que tal proceso esté soportado por una previa investigación rigurosa, apropiada e integral. De aquí, surge precisamente la primera aclaración: aunque los autores explicitan, desde el título, Investigación-creación en danza folclórica, que su interés primordial reside en lo investigativo-creativo, está claro que el hilo conductor de lo propuesto yace en los procesos formativos, un factor básico para comprender lo que ocurre en la puesta en escena final de una danza folclórica, en cualquier lugar del mundo.

Parte del asunto se relaciona con la complejidad de “hablar” sobre la danza. En efecto, si a una persona cualquiera se le preguntase, de manera desprevenida, qué es la danza, trataría de explicar, inicialmente con palabras, lo que estima es tal cosa. Sin embargo, ante la imposibilidad completa de dar explicaciones adecuadas, deberá echar mano a “definiciones” de carácter ostensivo debido a

1. Algunas personas piensan que los buenos bailarines nacen, pero todos los buenos bailarines que he conocido han sido enseñados o entrenados.

que el lenguaje de la danza es no discreto, por oposición a una lengua natural que sí lo es. En fin, tratará de acudir a mediaciones, para lo cual, la palabra es, sin duda, indispensable. Por ello, en este libro, se inicia por investigar y conocer previamente el objeto de estudio para manejar su discurso (el de la danza) y a través de él, la producción del conocimiento partiendo de su origen, lo que para los autores “permite comprender que la teoría o la práctica, la emoción o la razón, lo objetivo o subjetivo tienen relación con cualquiera que sea el abordaje sobre la producción del conocimiento”. Y tal conocimiento (entiéndase teorías) tiene su anclaje en el lenguaje. De allí la queja acerca de la desconexión aparente entre el arte y la ciencia, ya que los autores consideran que la danza, como arte, “pareciera que no tuviera relación alguna con el campo de las teorías”.

Para cualquiera que se relacione con la danza, ya sea como maestro o intérprete, Lindo y Atencia creen que lo previsible es que, de una u otra manera, en algún momento, ambos tropezarán con la realidad que los hará pensar y cuestionarse acerca de la dualidad investigador-creador (o al revés: creador-investigador). Lo anterior implica poseer un conocimiento profundo tanto de los “discursos y referentes de su arte como de la investigación misma, así como la comprensión de los diferentes contextos en los cuales los individuos se encuentran...”. De allí que el asunto se torne más complejo, pues se hace necesario acceder a los dispositivos y las prácticas que subyacen en la danza.

Se trata, de comprender que el autor tiene unas intenciones que se relacionan con el significado de la acción como una guía para la comprensión de sí mismo. La justificación epistémica del asunto se basa en la real comprensión de lo que para él autor significa la función de la acción y así mismo comprender las acciones propias. En palabras de los autores del libro “es esta característica la que constituye el fin de la hermenéutica, donde además de comprenderse a sí mismo, se

trata de comprender a los demás que hacen parte de su acción, mejor de lo que ellos mismos lo pueden hacer”.

Y añaden con mayor claridad que investigar para crear debe ser el “camino con el que se puede garantizar la recreación de las expresiones folclóricas que soportan la identidad de los pueblos y cuya naturaleza, por ser repetitiva y constante, se distancia del espíritu innovador de artistas creadores que aunque inspirándose en ella, siempre encuentran nuevos caminos que permiten representarla de diversas maneras, proponiendo nuevos movimientos sin desconocer el valor simbólico y la significación que les son inherentes a cada una de estas expresiones que han mantenido vigencia en el tiempo gracias justamente a su pertinencia y funcionalidad en cada momento histórico”.

Pero, la investigación-creación en danza folclórica, vista como un proceso creativo, trasciende más allá de lo simple, más allá de lo imaginado. Pues, además de ser un proceso –lo que lo relaciona de inmediato con el tiempo-caracterizado como un conjunto de acciones que tienen un *telos*, un propósito, son asimismo un acto mental que –según los autores– “involucra formas de pensamiento, tipos de inteligencia, maneras de concebir la realidad y el mundo, lo cual es consecuencia de su desarrollo vital y la experiencia”. En esto, no se diferencia en nada de lo que por mucho tiempo estuvo asociado a las ciencias duras; por tanto, luego del posicionamiento de las artes, un proceso creativo requiere unos pasos rigurosos que explicitados de manera simple no es algo diferente a partir de una idea (la concepción de una idea), luego una historia que contar o un argumento, una teatralización o dramaturgia, un guion de base y un proyecto en el que se insumirá todo lo anterior para que resulte una obra o pieza coreográfica.

Los autores explican que la idea o las ideas, “aun, cuando así parezca, no surgen de la nada; son el resultado de un pensamiento creativo, del reflejo de la sensibilidad que proporciona la intuición y maneras distintas de ver la realidad más allá de la obviedad. Las ideas permiten reelaborar la realidad; requiere por tanto una amplia predisposición física y mental que se va acrecentado con las experiencias, la observación de la cotidianidad, y todo lo que conforma el universo...”

De tales ideas, en el proceso creativo, el autor-creador debe pensar que para transmitir las, convertidas en obras, deben ser vehiculadas a través de códigos estéticos y técnicos que puedan ser comprensibles. Los autores señalan que los estudios sobre argumento, color, textura, volumen, estilo, época, ambiente, lenguajes, son precisamente códigos con los cuales se “entienden”, tanto quien dirige, como el cuerpo de artistas y demás miembros. Posteriormente, el proceso converge en un lenguaje dramático, esto es, el medio y la forma que han sido escogidos para relatar una historia.

En la obra se destacan y explican los elementos que estructuran todo el proceso, desde el argumento (la idea en la cual se basa el autor para el desarrollo de la obra); la dramaturgia (la combinación, dosificación y equilibrio de los diferentes lenguajes que intervienen en una puesta escénica); el guion (la manera organizada de orientar el trabajo); el proyecto (como la suma de todas las acciones e intencionalidades que se pretende lograr con la puesta en escena), y todos los demás aspectos relacionados con los recursos humanos (músicos, bailarines, coreógrafos, el personal técnico y sus roles y los aspectos administrativos).

La importancia de la obra de Lindo y Atencia estriba en que además de ser un documento que recoge la teorización adecuada sobre el tema, muestra las diferentes experiencias creativas de grupos folclóricos, no solo de la ciudad sino también de la región y el país, tomando

como base una descripción y reflexión del proceso desarrollado en el Programa de Danza de la Universidad del Atlántico en el marco de la asignatura de Investigación-Creación Colectiva.

Para quienes se inician o persisten en el estudio de la danza folclórica, el libro constituye una guía excelente para comprender que la materialización de una obra necesariamente parte de una investigación seria aunada a un primigenio proceso de creación que finalmente se concreta en una experiencia replicable hasta conseguir la perfección o aproximarse a ella. Los autores están plenamente convencidos de que “la danza folclórica es la prueba más real y auténtica de que la creación colectiva existe”, por lo que la idea de un solo autor no debe ser la tónica del proceso, como siempre se ha acuñado.

El texto reflexiona también sobre la metodología para la investigación-creación y gira alrededor de tres elementos básicos: el sujeto creador o artista, el objeto o práctica artística y el espectador o público, el receptor de la obra o propuesta artística. Con base en la noción de experiencia, los autores muestran los factores esenciales del proceso general (tener clara la idea que derivará en el proceso creativo, conformar el equipo creativo que aportará al proceso de construcción de la obra, establecer una dinámica y estilo de trabajo, etcétera), lo que culmina con unas grandes fases en las cuales se incorporan cada uno de momentos importantes como la preproducción, la producción y la posproducción.

El libro aborda también un capítulo interesante sobre las experiencias creativas desde la danza folclórica en Colombia a partir del estado de la investigación-creación en el país, lo que lo convierte en un referente bibliográfico básico para el estudio de la danza folclórica a través de los grupos pioneros y actuales mostrando sus estructuras y aportes. No se podía cerrar el libro sin hacer honor al trabajo que los autores realizan sobre investigación-creación en danza folclórica desde el

Programa de Danza de la Universidad del Atlántico en donde se resalta la finalidad formativa, involucrando al estudiante de danza para que el proceso creativo lo comparta con sus docentes, en el desarrollo de la metodología y las distintas fases y momentos. Siempre se insiste –por parte de los autores– en la experiencia de investigación-creación con fines formativos a partir de una fundamentación integral de base que comprende la escritura, la lectura, el análisis, la reflexión como una integración entre lo que “corporalmente se propone y lo que escrituralmente se plantea”.

Para completar el carácter didáctico de la obra, se presenta un estudio de caso en donde se comunican los resultados de una investigación-creación desde la danza folclórica que se desarrolló en la modalidad de trabajo de grado. Allí, se puede apreciar en detalle todo el trabajo desarrollado para que el lector observe las interioridades de un proceso de investigación-creación en danza folclórica.

Es un texto muy completo sobre el tema que aborda, en un lenguaje que combina tanto los aspectos teóricos que deben subyacer al contenido escogido, como lo metodológico y didáctico (formativo). Está dirigido a autores, creadores, maestros, estudiantes y en general personas interesadas y relacionadas con el estudio de la danza folclórica haciendo un énfasis constante en que es exigible una fase previa de investigación de la mano de la creación. Lo formativo, es el *leitmotiv* invariable de la obra, en congruencia con lo que dijera el famoso Fred Astaire: “un buen bailarín no nace, debe ser enseñado y entrenado”, lo que en síntesis refiere a la gran importancia que se le confiere a la formación, más aún si el proceso se apuntala en la investigación como lo señalan los autores.

Eleucilio Niebles Reales, PhD

Profesor Titular de la Universidad del Atlántico

INTRODUCCIÓN

El texto documenta el proceso de investigación-creación en el campo de la danza folclórica en coherencia con una de las líneas de investigación del grupo CEDINEP que apunta a la producción de conocimientos en torno a la danza, al cuerpo y a la creación. En este sentido, se plantea como propósito sistematizar la información producida desde la experiencia investigativa, creativa y formativa generada por los estudiantes del Programa profesional en Danza de la Universidad del Atlántico. Para ello, se construye un proyecto inicial que toma en consideración el componente creativo en dos perspectivas o sentidos. El primero, como parte del proceso formativo de los futuros coreógrafos, directores o intérpretes que cursan estudios de educación superior en danza; y el segundo, aquel que se enfoca en el desarrollo de la creación y la investigación como experiencia de trabajo de grado para optar a un título profesional.

De esta manera, se toma en consideración que lo expuesto en el presente documento es producto de la reflexión sistemática sobre la pertinencia de los tradicionales enfoques en investigación en el campo del arte, y de allí reconocer la necesidad del establecimiento de un camino hacia la construcción propia de métodos que faciliten el desarrollo de competencias investigativas en el campo artístico. Es por ello, que es importante aclarar que en el desarrollo de la investigación que da como resultado la construcción de este documento, se hizo necesario el uso de una mixtura de perspectivas metodológicas devenidas de la investigación cualitativa, tomando como punto de partida el estudio de caso como la forma y vía expedita para obtener

información exhaustiva de un tema (Simons, 2011). De igual forma para generar conocimientos e informar sobre la experiencia particular que se genera en la práctica formativa en el campo de la investigación-creación de los estudiantes del Programa de Danza de la Universidad del Atlántico. Es así como, parte de esta mixtura metodológica, se haya hecho a partir del uso de herramientas propias de la etnografía, la autoetnografía, y en particular de la teoría fundamentada desde la cual se propicia el análisis teórico para generar desde allí nuevos conocimientos que se constituyen en el soporte y sustento de los procesos en el campo de la investigación-creación que llevan a cabo los estudiantes. De esta manera se reconoce que los nuevos conocimientos que se generan desde la sistematización de una práctica a la luz de teorías, se constituyen en el camino expedito para contribuir a la consolidación de un discurso desde y para el arte de la danza y sobre todo para aquellas experiencias artísticas que requieren de una participación colectiva para poder concretizar una idea.

En el mismo sentido, el universo poblacional en la presente investigación está conformado por estudiantes vinculados al Programa profesional en Danza de la Universidad del Atlántico, creado en el año 2013 como el único programa con esta denominación en el país. A partir de allí, se seleccionó una muestra representativa conformada por estudiantes vinculados a V y VIII semestre en los años comprendidos del 2015 al 2017. Los criterios para tal selección obedecen a la relación que existe entre los propósitos de la investigación y las asignaturas que los estudiantes en mención desarrollan en el semestre del cual hacen parte. Estas asignaturas corresponden al Laboratorio de Investigación-Creación Colectiva, que se articula con el V semestre y al trabajo de grado y corresponde al último semestre del plan de estudios.

Así mismo, las estrategias empleadas para la recolección de la información se sustentaron en procesos interactivos entre la

población que participó de la experiencia investigativa y sus docentes investigadores. Este proceso permitió obtener información relevante de manera vivencial que fue registrada en diarios de campo, bitácoras, registros de observación, medios audiovisuales, cuyo propósito apuntó a conocer las percepciones, pensamientos y significaciones desde una visión individual y colectiva. Al respecto Bisquerra Alzina (2014) expresa:

Las estrategias se consideran técnicas propias de la metodología cualitativa. Los datos que nos proporcionan tienen una gran riqueza semántica, en la mayoría de los casos están expresados en forma verbal y suelen registrarse como textos. Una vez recolectados se revisan, se resumen y se organizan para efectuar el denominado análisis cualitativo, totalmente distinto a las inferencias o en análisis estadístico. (p.151)

De esta manera, para el análisis de la información obtenida fue necesario tratarla y organizarla para poder dar respuesta y cumplimiento al propósito, el cual se centra en identificar la o las formas a través de las que pueda abordarse el ejercicio de la investigación-creación tomando en consideración la danza folclórica. Es así como el tratamiento de la información condujo a la extracción de significados relevantes a partir de la identificación de tres momentos relevantes en la sistematización de los resultados. El primero de ellos, se centró en la determinación de unidades de significados o categorías temáticas relacionadas con el acto creativo: en segunda medida, en el desarrollo de unas actividades orientadas a la comprensión más profunda de las vivencias o procesos creativos a través de la elaboración de gráficas descriptivas, cuadros en los que se explican las significaciones de cada experiencia o resultado de las acciones creativas, para llegar en tercera instancia a la generación de conclusiones a la luz de los actos creativos que son finalmente llevados a escena.

El documento se estructura en cinco capítulos que combinan los aspectos conceptuales con los resultados de la investigación. En cada capítulo se da cuenta de un proceso fundamentado en la forma cómo desde la danza folclórica se llevan a cabo las puestas en escena con una metodología que cada día recobra mucha más fuerza como lo es la investigación-creación. En este sentido, el primer capítulo se constituye en un acercamiento conceptual al campo de la investigación, su tradición epistemológica y las metodologías que se desarrollan de acuerdo a cada enfoque para converger en la definición de la investigación en el arte y en especial el arte escénico como la danza. En segunda instancia se aborda la comprensión del proceso creativo, el significado de creación y las implicaciones que esto tiene cuando se trata de las danzas folclóricas de una región. El tercer capítulo presenta el punto de vista que sobre danza folclórica se plantea y las experiencias creativas que desde este campo se han generado en Colombia. El cuarto capítulo da a conocer la metodología construida y empleada en el proceso formativo, soporte de los procesos de la investigación-creación que los estudiantes del Programa de Danza adelantan, y las piezas creativas que se han concretizado en piezas de danza folclórica. Finalmente, en el capítulo quinto se dan a conocer la experiencia de investigación-creación liderada por un estudiante de último semestre que tuvo como resultado un trabajo de grado centrado en una experiencia creativa con niños y niñas cuyo propósito apuntó, de igual forma, a la generación de una conciencia de la identidad cultural.

INVESTIGAR: HACIA EL CONOCIMIENTO Y LA CREACIÓN



Imagen 1. Estudiante Tania Castro y su creación a partir del ritmo de Tambora

Solo el conocimiento que llega desde dentro es el verdadero conocimiento.

Sócrates

En la comunidad académica, la pregunta sobre el origen del pensamiento, del conocimiento, del saber, de la verdad, es una constante que se ha hecho presente en todos los momentos históricos y ha sido explicada desde diferentes corrientes y teorías. Lo cierto

es que desde el arte, existe toda una tradición a través de la cual se explica la forma cómo entendemos el mundo, lo cual parte de comprender también la concepción de realidad que subyace en cada individuo. Por ello, encontrar el camino que propicie la generación de nuevas formas de expresar no solo la realidad sino la emoción que esta produce, sustentada con argumentos, es el reto que han enfrentado los artistas de todos los tiempos. De esta manera la representatividad, la creencia o la imaginación resultarían insuficientes para soportar creaciones artísticas, sobre todo de carácter efímero como la danza, en tiempos donde predomina lo desechable y las formas sin contenido.

INVESTIGAR Y CONOCER

En un acercamiento a la forma cómo la realidad es construida es indispensable comprender también la forma cómo es entendido el hombre y lo que le rodea. Las antiguas civilizaciones concebían al hombre y el mundo como uno solo, luego con el surgimiento del cristianismo se da un valor especial al cuerpo y al espíritu en el que el cuerpo es mirado como un recipiente, una especie de cárcel en la que se contenía el espíritu y se alojaba el conocimiento de lo divino, resumido en que el hombre es materia y alma (Calvo, 1995). Sin embargo, durante el Renacimiento, la idea sobre el ser humano y la forma como este se enfrenta al saber, se transforma en gran manera constituyéndose el hombre en el centro del conocimiento, por lo que su explicación de la realidad se da desde la razón, la que decide el existir de las cosas. Posteriormente, con el racionalismo se defiende la idea de que a través del pensamiento es posible llegar a la realidad (Flórez, 2011), contrario al empirismo que promulga la idea de que solo es posible llegar al saber a través de las experiencias de los sujetos.

Con Kant, el problema de la verdad implicó pensar el papel del hombre en esa dinámica del conocer o de descubrir al mundo, o la manera como nos representamos y se representan las cosas

inmersas en él. Su *Crítica de la Razón Pura* aborda el problema de la representación como un acto de experiencia mental, que posee un carácter epistemológico y puede ser analizado en tanto esencia del conocimiento. Kant (2003) defiende el postulado de que todo conocimiento entra por los sentidos, de allí pasa al entendimiento y luego a la razón. En este proceso la relación entre entendimiento y realidad cobra vital importancia, y expresa:

Realidad es, en el concepto puro del entendimiento, lo que corresponde a una sensación en general, aquello pues cuyo concepto en sí mismo señala un ser (en el tiempo); negación, aquello cuyo concepto representa un no-ser (en el tiempo). La oposición de ambos sucede pues en la diferencia del mismo tiempo, como tiempo lleno o tiempo vacío. Puesto que el tiempo es sólo la forma de la intuición, por tanto de los objetos como fenómenos, así lo que en éstos corresponde a la sensación es la materia transcendental de todos los objetos, como cosas en sí (la cosidad, realidad). Ahora bien, toda sensación tiene un grado o magnitud por la cual puede llenar más o menos el mismo tiempo, es decir, el sentido interno con respecto a la misma representación de un objeto, hasta que cesa en nada (0 = negativo). (Kant, 2003, p.89)

De acuerdo con lo anterior, Kant también otorga especial importancia a la intuición como parte del conocimiento humano, imponiendo la necesidad de que en la experiencia debe estar implícita la intuición para que esta sea considerada un conocimiento humano. Contrario a lo planteado por Kant, se encuentra Hegel, exponente del idealismo, quien considera que tanto sujeto como objeto son uno, es decir el sujeto también puede convertirse en objeto mismo del conocimiento y es allí donde la razón adquiere un papel importante en el conocimiento y la obtención de la verdad. Al respecto, Hegel expresa: "La representación en sentido estricto es el ser-ahí del contenido en

la interioridad actual del sujeto, su subjetividad manifiesta” (como se cita en Ferreiro, 1999, p.117). Luego aparece Marx, quien inspirado en Hegel, también defiende sus propias ideologías, las cuales son consideradas de cierta manera una crítica a las filosofías de la representación y apunta a considerar al mundo más allá de ellas y las enfoca hacia el mundo de las cosas reales. Sus ideas se centraron fundamentalmente en considerar que la historia de la humanidad estaba permeada por la historia misma del trabajo, cobrando especial importancia los conceptos de alienación, enajenación, lucha de clases y la abolición de la propiedad privada al momento de explicar las desigualdades sociales y la lógica de los gobiernos o sus gobernantes. Marx sostiene que la esencia del hombre es el trabajo, y difiere de lo planteado por Hegel quien lo define “como trabajo de la conciencia sobre sí misma, sin tener en cuenta la dimensión material de este” (Marx, 1968, p.197) y da un valor especial al concepto de hombre corpóreo como la realidad, el sujeto de la razón.

Tales planteamientos sobre el origen del conocimiento permiten comprender que la teoría o la práctica, la emoción o la razón, lo objetivo o subjetivo tienen relación con cualquiera que sea el abordaje sobre la producción del conocimiento. Sin embargo, estas ideas contextualizadas en el ámbito del arte de la danza, o relacionadas con las manifestaciones culturales parecieran que no tuvieran relación alguna con el campo de las teorías, sobre todo porque se ha considerado que el arte y la ciencia (de la cual se ha entendido que vienen las teorías) son polos opuestos. Contraria a tal perspectiva, es de considerar que el arte puede ser objeto de análisis profundo desde diversas teorías y disciplinas y ser de hecho una teoría en sí misma desde la cual se explica su propia realidad y forma de producir sus propios conocimientos que son el fin último de una investigación. Tal abordaje teórico que puede aplicarse al campo de la danza como expresión artística o manifestación de la cultura acude a formas del conocimiento que las sustentan, es decir, que las analizan y las

explican desde su naturaleza que puede ir desde aspectos inherentes al cuerpo, las formas de producción de movimiento, el pensamiento creativo hasta contemplar los elementos que confluyen en una puesta en escena.

Para un sujeto, sea artista, maestro de la danza, el director, el intérprete, lo ideal es que transite por un encuentro permanente con una realidad que lo conlleva a pensarse de manera constante en su rol como investigador y a la vez creador. Esta dinámica implica la necesidad de poseer suficientes conocimientos, discursos y referentes de su arte como de la investigación misma, así como la comprensión de los diferentes contextos en los cuales los individuos se encuentran, lo que en términos de Foucault (1977) se conocen como los dispositivos y las prácticas.

Los dispositivos son un conjunto heterogéneo, conformado por discursos, instituciones, leyes, enunciados escritos, decisiones reglamentarias, medidas administrativas, disposiciones arquitectónicas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, lo dicho y lo no dicho (Foucault, 1977). Ellos deberían estar presentes en todos los procesos investigativos, sobre todo aquellos que pretenden soportar la creación, las técnicas empleadas y su razón de ser. En el marco de esos dispositivos se desarrollan las prácticas discursivas, esas que existen y transcurren en cada uno de los ambientes o contextos donde se gesta la creación. De esta manera las expresiones corpóreas como la danza podrían considerarse de igual forma como prácticas discursivas que llevan implícitas una significación y representaciones simbólicas con un sentido, un carácter y una intencionalidad.

Del mismo modo y aunque por tradición la generación del conocimiento ha estado asociada a la cientificidad o a la investigación científica, el arte no puede desconocer la existencia de un propósito, el reconocimiento de unos antecedentes, unas realidades contextuales

y unos principios. Tales aspectos inciden, de hecho, en la decisión misma de generar procesos creadores, transformación de los sujetos implicados en ellos o simplemente prácticas corporales con un mensaje social. Las investigaciones convencionales y las relacionadas con el arte como las corporales, manejan unos discursos que organizan un conocimiento y que además se relacionan con otros campos que aportan y permiten entenderle en su complejidad. Estos discursos se complementan desde el campo legal, administrativo, pedagógico, de gestión, evaluación y otros que, enmarcados en una temporalidad y en un espacio, se integran y permiten entender o simplemente mostrar la percepción de una realidad.

De otra parte, resulta pertinente considerar que la sociedad actual, mediada por los usos de las tecnologías y los cambios paradigmáticos requiere transformar la idea o el imaginario que asocia la producción de conocimientos, al ámbito experimental de la ciencia, es decir, surgidos por procesos de investigación científica. Por lo que parecería una utopía pretender que a través del arte sea imposible producir un conocimiento, lo cual resulta un desacierto por cuanto el arte no solo genera conocimiento, sino que transforma sociedades, propicia nuevas maneras de pensar, de relacionarse, de expresarse o de convivir. Como parte de la tradición asociada a esta falta de legitimidad, se encuentra la exclusión que se hace de las producciones asociadas con el arte en el sistema de medición e indexación de tales producciones. Esta deuda histórica ha obligado a distintas organizaciones en los últimos años, a que se hayan pronunciado ante instancias como Colciencias a fin de propiciar un modelo que permita orientar de manera adecuada la evaluación y valoración de las producciones artísticas. Dicha petición viene acompañada de una reflexión de orden conceptual; en ella las artes y la investigación-creación adquieren un papel relevante en esta discusión en la que es posible afirmar que el conocimiento científico es solamente una modalidad del pensamiento y el conocimiento. En

este sentido, la Asociación Colombiana de Facultades de Arte como una de las abanderadas en generar acciones para legitimar la creación artística como generadora de conocimiento, ha promovido debates y propuestas apoyados en marcos conceptuales. Al respecto Gil y Laignelet (2013) plantean:

La creación, y más específicamente los procesos de creación, es considerada en las facultades de artes como algo que las define en su especificidad como modo de pensamiento y como modo de producción de conocimiento, en todos estos ámbitos académicos tales procesos son equivalentes a los procesos de investigación en las ciencias sociales. Aún se utiliza en algunos espacios la denominación "investigación-creación", denominación tendiente en algún momento a mostrar cómo la creación incorporaba aspectos investigativos y por consiguiente era generadora de conocimiento. Si bien útil en su momento, el término pudo tener algunos efectos contrarios a su propósito de llamar la atención alrededor de la potencia de la creación, efectos como el de querer asimilar forzada y antinaturalmente la creación a los esquemas y lógicas de la investigación, viéndose desdibujada la riqueza epistemológica propia de la creación artística. Es por ello que en muchos espacios académicos se pretende reivindicar la creación sin necesidad de apelar a ese afán de camuflarse como investigación. (pp.6-7)

De esta manera, investigar hacia la generación del conocimiento implica también reconsiderar que es posible abordar una investigación en artes o sobre el arte de manera acuciosa donde el rigor y la sistematización de las experiencias también son posibles de manera contextualizada.

INVESTIGAR Y CREAR

En la reflexión en torno a investigación y su relación con la creación, se hace necesario llegar a la comprensión de la creación como

término, el cual adquiere un sentido distinto y genérico dependiendo del tipo de cultura o de lengua desde la cual se origine. Sentido que indica una forma cualquiera de causalidad productora, tanto la de un artesano, como la de un artista, o la de Dios. Sin embargo, para efectos del presente estudio, la palabra creación se relaciona con las novedades e imprevisibilidad del resultado de un proceso, producto de las actividades humanas (Abbagnano, 2012). Tal noción es complementada con el carácter de la libertad y la novedad que trae consigo el hecho creativo, el cual puede realizarse en obras artísticas en todos sus géneros. Al respecto Morales y Moreno (2012) expresan:

En cualquiera de sus manifestaciones, la creación artística parte de una inspiración, una idea poética que el creador toma, retoma y modela con sus herramientas propias, hasta arribar a una propuesta, muchas veces inacabada, que no solo es fruto de mezclas y depuraciones de referentes culturales y técnico- artísticos. Igualmente, la obra de arte deriva de procesos un tanto irracionales, de ideas que emergen en la mente del creador y pueden no tener explicación alguna desde la lógica. (p.46)

Lo cual lleva a afirmar que el acto creativo no puede partir de la nada, no es simple inspiración, el artista creador sea cual fuere la modalidad de su arte, es alimentado y estimulado a partir de referentes y experiencias extraídas de la sociedad, de sus vivencias, emociones, frustraciones, alegrías, preocupaciones y sentimientos.

Un proceso implica modos de accionar o de obrar; es sencillamente la manera sistemática que se emprende para convertir una idea en algo real. De esta manera, al hacer referencia al proceso creativo, además de constituirse en un conjunto de acciones que llevan un propósito, es también un acto mental que involucra formas de pensamiento, tipos de inteligencia, maneras de concebir la realidad y el mundo, lo cual es consecuencia de su desarrollo vital y la experiencia. Históricamente, el

hecho creativo ha estado asociado a la generación de conocimientos, en especial desde las ciencias naturales, idea que fue cambiando progresivamente con el posicionamiento de las artes. En efecto, existía una tradición en la que asociar los procesos creativos con la generación de inventos era una constante socialmente reconocida debido a las producciones de los “genios asombrosos” de las distintas épocas como Newton, Einstein, entre otros. De las experiencias creativas de estos ilustres personajes, sumados de igual forma a la de otros genios como Beethoven, Mozart, Miguel Ángel y otras figuras de las artes en general, se han generado investigaciones que buscan dar cuenta de la forma como tales personajes llegaron a desarrollar sus procesos para derivar en un producto donde se materializa el talento creativo. Uno de los campos que se ha ocupado en explicar cómo se produce el acto creativo es la psicología, que además se cuestiona sobre los aspectos que se encuentran implícitos en la producción del pensamiento creativo. Al respecto, un grupo de psicólogos entre ellos Carpio (2007) señala:

Las concepciones de la creatividad se encuentran enmarcadas en las diferentes posiciones psicológicas, sin que exista un tratamiento sistemático de dicho concepto; lo que se observa es una gran cantidad de caracterizaciones difíciles de organizar. Considérese, por ejemplo, lo mencionado por Osborn (1953), quien caracteriza a la creatividad como una aptitud útil en la representación y generación de ideas, en la que participa de manera crítica una buena imaginación. Por su parte, Guilford (1967) la considera no como una, sino como varias aptitudes de los individuos creadores, cuyas características son la fluidez, la flexibilidad, la originalidad y el pensamiento divergente. Para Rogers (1982), la creatividad es la emergencia activa de un producto relacional nuevo, que resulta de la singularidad del individuo y de las condiciones materiales, sucesos, personas y circunstancias que rodean la vida de dicho

individuo. En la obra de Pereira (1997), la creatividad es esa capacidad de crear la propia existencia, de actuar basado en las decisiones que vienen 'de dentro' en conjunción con elementos del medio externo, conjunción en la que radica su originalidad. Esquivias (2001; 2004), ofrece un panorama completo sobre las caracterizaciones de la creatividad, las cuales abarcan una gran cantidad de concepciones sobre ésta, que la conciben como proceso mental o cognitivo, capacidad humana, aptitud, actitud ante las situaciones, habilidad para resolver situaciones e innovar, característica o rasgo de la personalidad, acto, actividad de naturaleza misteriosa, un medio para la consecución de la creación, un tipo de idea o de pensamiento, una facultad de índole innata o una metáfora para describir situaciones ordinarias de la vida. (p.41)

Lo anterior se complementa con lo expresado por Torres Soler (2012), quien define la creatividad como el potencial humano integrado por los componentes cognoscitivos, afectivos, intelectuales y volitivos. Por su parte, para Edward de Bono (2004) el desarrollo de pensamiento creativo forma parte de las destrezas del pensamiento, ya que una de las características más comunes y fundamentales de los procesos creativos corresponde a la aproximación como sistema cognitivo dinámico y auto-organizado. En este sentido la psicología distingue unas operaciones mentales entre ellas: la memoria, la percepción, la capacidad de asociación de ideas, el proceso de datos, las analogías y otros aspectos como la intuición, las emociones y los sentimientos, lo cual apunta a definir el proceso creativo como el resultado de un sistema de procesos cognitivos donde se combinan más de una capacidad para la generación de ideas y productos creativos.

Por consiguiente, y desde el mismo campo psicológico, se derivan varias versiones en torno a las fases o etapas que hacen posible un proceso creativo. Estas varían dependiendo del contexto desde el

cual se esté ubicado para hablar de él, es así como desde la psicología se considera que el proceso creativo “transita por unas fases: la preparación, la incubación, la intimidad, la perspicacia o iluminación y la fase de formulación y verificación” (Torres Soler, 2012, pp.20-21). Desde otras perspectivas se plantea una fase preparatoria, la fase de desarrollo, la fase de ejecución y la fase de evaluación. Todas estas corresponden a un enfoque desde el cual, el acto creativo surge al momento de convertir lo extraño en común, cuando es posible dar un salto de lo repetitivo a lo innovativo. Sin embargo, el tema que atañe a la presente investigación, apunta a explicar de qué manera es posible abordar un proceso creativo relacionado con la generación de una obra o pieza coreográfica empleando para ello el recurso del movimiento que deviene de las danzas folclóricas.

De otra parte, la tradición investigativa en el arte y su relación con los procesos creativos han presentado estrecha relación con la naturaleza de los estudios que derivan de la antropología cultural, la etnografía y la investigación-acción aunque de manera no intencional. Morales y Moreno (2012) mencionan en sus investigaciones sobre Eugenio Barba y el Odín Teatret, que en el proceso de construcción de sus obras han realizado trabajos etnográficos. A partir de este método, se han sustentado sus producciones artísticas y diversos espectáculos donde la observación de comportamientos, vivencias, costumbres de los diversos grupos culturales con los cuales sostuvieron contacto en sus múltiples giras se constituyen en un referente importante.

El Odín y su líder han debido movilizar técnicas de recogida de información, e incluso enfoques de carácter etnográfico, con inmediata aplicación en proyectos de montaje vinculados a una estética particular, a un modo de construir, espacializar y compartir fábulas e historias dramáticas. (Morales & Moreno, 2012, p.28)

De esta manera y aunque el contexto del cual se hace referencia deriva de la llamada "antropología teatral", muchas de sus metodologías son empleadas en el resto de las artes escénicas y en especial de la danza que toma el hecho folclórico como punto de partida para la creación. Tal utilización tiene que ver con la forma sistemática como se adelantan los procesos y la similitud en cuanto a los propósitos que se esperan obtener, materializados en propuestas escénicas con contenido y soportadas con metodologías de investigación que conllevan a la creación. Este proceso sistemático por lo general inicia con una idea o inspiración inicial que puede devenir de una motivación externa o interna, que luego se va desarrollando de manera simultánea con los ejercicios creativos que dan lugar a propuestas de movimientos que son convertidas posteriormente en frases coreográficas que en su conjunto derivan en una pieza o una obra de danza. Sin embargo, al igual que la etnografía, la existencia de otros métodos como la hermenéutica, también han sido empleados en los procesos de creación y de análisis artístico. En este sentido, la hermenéutica se entiende como el arte de interpretar para poder comprender, y ha sido profundamente analizada por Heidegger, Dilthey, Habermas (De la Maza, 2005), quien logra decantar sus principales características, dentro de las cuales Villalobos, Márceles y Ayala (2013) destacan que:

Para llevar a cabo una investigación hermenéutica; vale decir qué hacer para alcanzar conocimiento profundo de la realidad vivida por el autor del texto que no es el texto de acuerdo a lo expresado por Dilthey, es decir, todo el contexto en el que el texto se presenta; ello implica reconocer también los actos humanos como textos que son recogidos en el escenario de actuación del sujeto de investigación elegido por el investigador con el propósito de comprender las acciones que despliega en el marco de su "mundo de vida". (pp.117-118).

En estos actos de reconocimiento, el entender cuál es la intención del autor, qué significado tiene para él la acción, son los puntos de partida

que pueden guiarlo a la comprensión de sí mismo, seguidos del descubrimiento de la función que, para el autor desempeña la acción y de esta manera interpretar y comprender sus propias acciones. Es esta característica la que constituye el fin de la hermenéutica, donde además de comprenderse a sí mismo, se trata de comprender a los demás que hacen parte de su acción, mejor de lo que ellos mismos lo pueden hacer. Adicionalmente, se plantea una nueva característica y es el conocimiento del sistema sociocultural. Cada autor actúa y escribe en un contexto ambiental y sociocultural; y de esa forma se manifestarán todos los elementos derivables del texto analizado, o de las conductas interpretadas. (Martínez, 2009). En consecuencia, la hermenéutica contiene en sí misma un sistema de reglas metodológicas que conllevan a una comprensión ontológica del hombre.

Considerando que las obras artísticas de danza que han sido producto de intensos procesos creativos son al mismo tiempo un cúmulo de impulsos y subjetividades de su creador o creadores, estas finalmente traen consigo también una gran necesidad de ser comunicadas y comunicar, y eso que comunica representa una concepción de realidad que tiene un valor propio y genera en el que puede observarla, de igual manera, unas sensaciones y unas emociones que son producto de interpretaciones personales. Es allí donde el arte cobra valor y donde los autores comprueban la rigurosidad artística y la efectividad, podría decirse del método empleado, para llegar finalmente a la conclusión de su obra llevada a escena. Este proceso va más allá del esquema y pensamiento positivista que suele permear estas metodologías y hace uso a la naturaleza misma de las obras en tanto expresiones artísticas. Lo realmente cierto es que tanto los conocimientos generados por la ciencia como el aporte que desde el arte se produce, requiere por parte del autor una total dedicación, conocimiento de la técnica de la danza a emplear, disposición, compromiso y entrega para que su obra sea un verdadero aporte a todas las generaciones.

Sin embargo, con el transcurrir de los tiempos y la generación de nuevas escuelas de pensamiento que permean también las creaciones artísticas surgen grandes preocupaciones. Estas inquietudes se relacionan con las preguntas sobre cuál debe ser el método más apropiado para llegar a feliz término una obra de danza, y la respuesta es tal vez que ningún método puede emplearse de la misma forma en todos los procesos, ya que estos obedecen a subjetividades y a la naturaleza intrínseca que acompaña al hecho creativo. De todas maneras, gran parte de la forma como se emprenden estos procesos poseen puntos de encuentro en el uso de ciertas herramientas o técnicas de las ciencias humanas, que permiten consignar las experiencias y los resultados de cada laboratorio que conlleva el mismo proceso creativo, ya que investigar y crear son procesos que están en permanente mutación, encuentros y desencuentros, y resisten distintas lecturas de acuerdo con los contextos desde los que se aborden (Gil & Laignelet, 2013, p.12).

La investigación y la creación no deben ser polos opuestos, más bien deben constituirse en espacios de encuentro donde cada investigador con su propia lógica investigativa trace los caminos por los cuales transitar hacia la generación del conocimiento, pero desde una claridad en cuanto a su propósito o fin. Este camino debe de igual forma estar iluminado por bases sólidas desde el punto de vista teórico y conceptual que permita construir y crear de manera consciente y producir conocimiento. Más allá del imaginario de que se puede crear de la nada, lo que garantiza la perdurabilidad y el impacto de las obras artísticamente se centra en gran parte en la amplitud en cuanto a los referentes del autor y su visión de la vida, del mundo y de otros modos de pensar para poder evidenciar un pensamiento propio.

En un intento por generar claridad entre las relaciones investigación-arte-creación, Gil y Laignelet (2013) se han apoyado en lo planteado por Borgdorff para comprender tales visiones, y expresan:

La investigación sobre las artes (teorizaciones sobre el arte, estudios históricos, pedagogía del arte, etc.); la investigación para el arte (estudios al servicio de las artes, por ejemplo estudios acerca de la iluminación de una obra de danza, la investigación en las artes, ligada a los procesos mismos de creación artística (que hemos preferido a lo largo de estos documentos asumir como creación artística). Podríamos sumar una cuarta, la investigación desde las artes, entendida como aquella que recoge los modos de pensar propios del arte y los aplica en otros campos disciplinares, un ejemplo de ello podría ser una rama actual de la antropología definida como antropología visual. O el uso de los modos del arte en la escuela para enseñar o para investigar otras disciplinas como la biología o la historia (p.18).

A partir de tal claridad se asume que la investigación-creación está intrínsecamente relacionada con la expresión “investigación en artes”, lo cual conduce a la generación de nuevos esquemas, formas y metodologías que permitan validar la experiencia y el saber que derivan del arte en este caso la danza.



Imagen 2. Escena del montaje “Velorio de un boga adolescente”.
Estudiantes Programa de Danza

Dentro de los más recientes cuestionamientos en torno a la investigación y el arte, es claro que puede abordarse teniendo en cuenta sus intencionalidades. Existe, de esta manera, una investigación sobre las

artes con fines científicos y académicos e investigaciones artísticas con fines pedagógicos (Morales y Moreno, 2012). Para el propósito de esta investigación, el punto central en el cual se pretende enfatizar tiene que ver con el proceso que está orientado a generar producciones de creación artística que por ende, requieren de una conciencia y profundización en todos los elementos que están relacionados con el conocimiento de la técnica danzaria, su estilo, el carácter de la obra, su desarrollo creativo y la propuesta escénica basada en la temática inspiradora. Esta investigación, la cual es considerada como investigación-creación, puede estar liderada por un artista o un grupo de artistas que se ocupan de sistematizar la experiencia y vivencia de cada momento como insumo para la generación definitiva de la obra. En este sentido Morales y Moreno (2012) expresan:

En el teatro y la danza, desde muchos años atrás, se desarrollaron procesos de esta naturaleza, y son los mismos que han posibilitado la permanente renovación de esos lenguajes artísticos. Particularmente en la danza folklórica, la investigación de las tradiciones populares con fines artístico-espectaculares constituye un principio esencial y permanente. (p.54)

Investigar para crear es, en definitiva, el camino con el que se puede garantizar la recreación de las expresiones folclóricas que soportan la identidad de los pueblos y cuya naturaleza por ser repetitiva y constante, se distancia del espíritu innovador de artistas creadores que aunque inspirándose en ella, siempre encuentran nuevos caminos que permiten representarla de diversas maneras, proponiendo nuevos movimientos sin desconocer el valor simbólico y la significación que le es inherente a cada una de estas expresiones que han mantenido vigencia en el tiempo gracias justamente a su pertinencia y funcionalidad en cada momento histórico.

LA INVESTIGACIÓN- CREACIÓN EN DANZA FOLCLÓRICA



Imágen 3. Estudiante Gustavo Meneses. Creación individual

Ser creativo significa estar enamorado de la vida. Solo puedes ser creativo si amas la vida lo suficiente para querer aumentar su belleza, solo si le quieres traer un poco más de música, un poco más de poesía, un poco más de baile.

Osho

INVESTIGAR EL FOLCLOR COMO MOTOR IMPULSOR DE LA CREACIÓN

Generar creaciones de danza tomando como punto de partida las expresiones que hacen parte del folclor, implica tener un conocimiento amplio del mismo y una claridad conceptual de las implicaciones que traen consigo tomar un hecho folclórico como motor inspirador para

generar nuevas creaciones. En este sentido, es importante partir de la consideración de que el folclor lejos de constituirse en un conjunto de hechos fosilizados que subsisten como piezas de museo congelados en el tiempo, es la expresión de un pasado vivo que mantiene su vigencia en un presente que lo reconoce e incorpora como parte importante de la identidad de los pueblos. Muchos han sido los autores que se han ocupado de su estudio otorgándole incluso el estatus de ciencia cuyo objeto de estudio son los hechos folclóricos en sus diferentes dimensiones.

La existencia del término deviene del antiguo vocablo inglés *folklore* promulgado por el reconocido escritor británico William John Thoms (1803-1885), quien lo hizo popular al expresarlo por primera vez en una revista de la época para hacer referencia a la sabiduría popular. El término logró generalizarse y de ese tiempo a este momento histórico, en pleno siglo XXI, muchos han dedicado obras completas al estudio y comprensión de las manifestaciones culturales de todos los países de una manera sistemática y metódica. Estos estudios han evidenciado la existencia pero también la desaparición de gran cantidad de expresiones folclóricas, debido a múltiples factores entre ellos: la pérdida de vigencia histórica, el desplazamiento por parte de otras manifestaciones modernizadas, o el desconocimiento de sus formas de transmisión de una generación a otra.

En el devenir histórico del término folclor ha pasado de ser un estereotipo asociado a las clases sociales menos favorecidas, hasta otorgarle el poder de “liberar oprimidos y resolver lucha entre clases” (García Canclini, 1989, p.195). Desde que en 1970 la OEA promovió la Carta del Folclor Americano, son innumerables las organizaciones que se han constituido con el propósito de conservar y rescatar las tradiciones de los pueblos, se crean festivales, se promueven los trabajos de las comunidades y se generan manuales y textos que

reflejan con lujo de detalles aquello que se convierte en patrones inmodificables del hecho folclórico. Todo ello produce serios cuestionamientos sobre el desconocimiento de la naturaleza misma del folclor, el cual no debería ser parametrizado, estandarizado, medido y controlado pretendiendo que siga siendo reproducido como fiel copia de la manera como se realizaba en el pasado. Sin embargo, esta incompatibilidad en cuanto a formas de ver el folclor reside en el hecho de que han sido los organismos internacionales como la OEA que le han otorgado al folclor una noción asociada a su inalterabilidad, lo cual es cuestionable debido a la realidad que se vive y que conduce a los grupos humanos, aun portadores de las tradiciones a generar variaciones que son propias de la dinámica de la sociedad actual. Tal expresión se contempla en las Cartas del Folclor Americano mencionadas por García Canclini (1990):

El folclor está constituido por un conjunto de bienes y formas culturales tradicionales, principalmente de carácter oral y local, siempre inalterables. Los cambios son atribuidos a agentes externos, por lo cual se recomienda aleccionar a los funcionarios y los especialistas para que no desvirtúen el folclor y sepan cuáles son las tradiciones que no hay ninguna razón para cambiar. (García Canclini, 1989, p.199)

Desde esta perspectiva es posible explicar por qué existe en Colombia un sinnúmero de agrupaciones de danzas que proyectan el folclor, convertidas en réplicas exactas de una realidad que no les ha tocado vivir. Identificando además, que sus intérpretes caen en estereotipos, casi burlescos al interpretar el repertorio de danzas folclóricas nacionales con actitudes corporales parecidas a los ancianos portadores de la tradición o con dejos orales de regiones a las cuales no pertenecen. Sin embargo, es una manera también de replicar un hecho que hizo parte de la historia nacional y como tal es poseedor

de una riqueza inconmensurable y un valor especial en cada una de las generaciones.

La perspectiva de otros autores como Gramsci (1974) asegura que el folclor debe entenderse como “concepción del mundo y de la vida” (p.488) y reconoce que su definición es el reflejo de las condiciones de vida cultural del pueblo. Por su parte Martínez Furé (1977), un destacado investigador cubano que por años se ha encargado de dar soporte conceptual a las obra y montajes realizados en el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, hace referencia al *folklore* como lo opuesto a lo oficial, a lo libresco e institucionalizado y destaca que es producto de las experiencias socioeconómicas e históricas de cada comunidad, y en él se muestran los rasgos más específicos que la caracterizan como entidad social. El *folklore* es del pueblo y para el pueblo y menciona algunas de sus características contenidas en su ser anónimo, empírico, colectivo y funcional. Gran parte de las definiciones actuales devienen de los planteamientos de Paulo de Carvalho Neto (1955), quien definió el folclor como el “estudio científico que parte de la antropología cultural, que estudia el hecho cultural de cualquier pueblo”, y al igual que los anteriores autores coinciden en su carácter tradicional, funcional, anónimo, espontáneo y “vulgar”.

No obstante, para efectos de la presente investigación se atiende a la importancia de conocer las expresiones folclóricas en su profundidad, tanto desde lo teórico como lo vivencial y a partir de allí, soportar las creaciones. Cabe anotar que un proceso de investigación-creación en danza folclórica no tiene como propósito su réplica. Tampoco pretende estimular en las agrupaciones que se dedican a estas manifestaciones un cambio en sus propósitos. Contrario a esto, lo que se busca es recrear, deconstruir, y plantear nuevas formas de desarrollarlas desde un punto de vista artístico, donde lo tradicional no se constituya en una camisa de fuerza sino en una motivación que conlleve a su

recreación. Desde el punto de vista creativo, se reconoce que las danzas folclóricas poseen su propia manera de ejecutarse, es decir, su técnica, la cual permite realizar los gestos y movimientos teniendo en cuenta sus patrones básicos de interpretación.

En el caso de Colombia, las danzas folclóricas como la Cumbia, el Torbellino, el Bambuco, el Currulao, el Joropo, la Yonna, las danzas rituales de los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, las realizadas en las sabanas de Sucre y Córdoba, en el área insular y en cada rincón del país se logran configurar como el símbolo tradicional de un acontecimiento festivo, por su riqueza mítica y su permanencia en el tiempo logrando trascender las fuertes influencias de la modernidad (Lindo, 2010). Es natural que las danzas folclóricas generen sus propias leyes y en ellas se produzcan las modificaciones por adquisición, enriquecimiento, mezcla, o sustitución, que son inherentes. De igual forma, contribuyen en la consolidación de una identidad como región o país, guardando los valores de su origen formando parte de una pluralidad llamada cultura.

METODOLOGÍA PARA LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

En relación con los procesos creativos la danza folclórica se constituye en la prueba más real y auténtica de que la creación colectiva existe. A esta conclusión llegamos tras asumir una perspectiva diferente a la forma como el folclor ha sido mirado desde el ámbito de lo artístico y la cultura en general.

Si bien para algunos maestros y bailarines sobre todo de la danza contemporánea, el acto creativo de la danza trae consigo la generación de nuevas frases de movimiento que devienen de arduos procesos de exploración y de construcción coreográfica, por lo general desde un trabajo individual para la creación de códigos corporales, no es menos cierto que el hecho folclórico para llegar a ser tal, se cimentó en una

dinámica en la que los pueblos motivados por ritos, actos celebrativos, acontecimientos sociales, fenómenos naturales, materializaron sus emociones en danzas con un contenido, unas formas de ejecución, vestuarios y musicalidades que por su vigencia y funcionalidad aún siguen siendo interpretadas por todas las generaciones. Sin embargo, en el ámbito académico y artístico esta experiencia requiere más que la simple emoción, espontaneidad y ritualidad, por lo contrario, se necesita además de un proceso bien cimentado, reflexivo y constante para obtener sólidos resultados de manera consciente. La idea de generar una obra o pieza que surja de una investigación-creación, que a su vez se apoye en la danza folclórica, no hace de esa creación una danza folclórica como tal, más bien se ha soportado e inspirado no solo de las técnicas de ejecución, sino del carácter y de la intencionalidad de las danzas que como hecho folclórico se ubican en cada región de un país para proponer nuevas maneras, nuevas formas de interpretación que posibilitan de hecho la inclusión de otras técnicas danzarias.

Teniendo en cuenta que la investigación-creación como proceso que conlleva a un resultado, no deviene precisamente del campo de la danza, es factible reconocer que sus pretensiones y funciones se ajustan a la naturaleza del proceso creativo desde todas las técnicas del arte y en especial, la danza. Su tradición y desarrollo dan cuenta de la incorporación de métodos de investigación devenidos de las Ciencias Sociales, hecho que ha traído consigo que la comunidad artística asuma la investigación-creación como un método investigativo propio. Frente a lo anterior se plantean los aspectos más relevantes en una investigación-creación en arte, tomando en consideración la reflexión de Sandra Daza Cuartas (2009), quien plantea una mirada general a lo que han significado esta tríada y sus implicaciones en la investigación-creación apoyándose en lo propuesto por Bruce Archer (1995), quien afirma que en el análisis de lo que sucede con

la investigación-creación en el arte, se mencionan tres elementos que han estado presentes en el acontecer del Arte, sin los cuales el arte no habría podido ser y existir durante la historia. Ellos son: el sujeto creador o artista, el objeto o práctica artística y el espectador o público quien recibe la obra o propuesta artística.

Es importante aclarar que los términos anteriormente expuestos, han cambiado dependiendo de la época en la que se desarrollan. Sin embargo, es claro que esta tríada no puede ser apartada y dependen los unos de los otros para poder ser, no hay obra sin creador, no hay obra sin espectador, pero no hay creador sin obra. Estos tres elementos a lo largo de la historia, han prevalecido uno u otro sobre los demás, y se han tejido relaciones, que han dado relevancia a lo que conocemos como arte en términos generales. De lo que se trata aquí es de sentar algunas bases para la comprensión y formalización respecto a la investigación-creación, para lo cual entender estos tres elementos es indispensable además de comprender su unidad.

En la historia muchos artistas sobresalían por sus habilidades, por sus conocimientos en muchas áreas, así como por lo que crearon para su época aportándolo al resto de la humanidad. En este caso su hacer los representaba como creadores, inventores y hombres que desarrollaron multiplicidad de facetas que hacían pensar que un astrónomo también era poeta, o filósofo. Pero un poco más avanzados en la historia en el siglo XX en la que se empieza a considerar que el creador no es solo quien realiza la obra, sino quien la observa, sigue siendo la obra de arte la protagonista, al reflejar por lo general, no solo las ideas y pensamientos del autor, sino lo que en un momento histórico pudiera estar sucediendo. El Guernica de Picasso por ejemplo significó mucho para su época, por lo que lograba representar para una cultura como la española tiempos de convulsiones y problemáticas civiles. Aquí el valor de la obra está dado por lo que transmitía o comunicaba, no por

el nombre de su creador, por los valores culturales que poseía para un contexto en particular. Generaba un tipo de conocimiento sobre el contexto local y aún hoy muchas de las obras de arte comunican los sucesos de alguna cultura o momento de la historia en particular. La obra de arte producía un tipo de conocimiento desde su materialidad, para quien estaba en frente de ella.

El papel de un líder en el proceso creativo, se torna complejo sobre todo cuando en la creación interviene todo un equipo, ya que se hace inevitable tropezarse con diferentes modos de pensar y de emprender en sí mismo el proceso creativo, sobre todo en lo relacionado a la composición coreográfica. La autonomía que debe evidenciarse en estas mismas formas coreográficas no debe ser obstáculo en el tránsito hacia la construcción final de la obra. Al respecto De Naverán y Écija (2013) comentan de su experiencia en la creación colectiva:

Con la intención de modificar desde su base la composición coreográfica, algunos artistas experimentaron con modos de creación que se alejaron de las formas tradicionales heredadas de la danza moderna. Quizás queriendo descentralizar la importancia del bailarín, optaron por recurrir a partituras y estructuras que guiarían una suerte de juego coreográfico que nada tenía que ver con la expresión individual o colectiva de los cuerpos, sino con la forma de expresividad de la coreografía como texto. (p.9)

Estas apuestas reflejan que la creación carece de límites que deben incorporar otras formas de exploración que las complementen es especial en tiempos de resignificación de códigos y de prácticas que en la danza se empiezan a observar con la mezcla de diferentes géneros. Antes el tránsito de la danza clásica por el mundo de la danza tradicional era impensable, sin embargo la sociedad global ha permitido hablar de fusiones donde se genera un diálogo no solo entre diferentes estilos de danza sino con otro tipo de artes.

En la actualidad hay un término que cada vez cobra más importancia en la sociedad global como es la experiencia. Una experiencia implica poner a prueba los sentidos y las emociones frente a un estímulo externo o interno. Y es desde allí que el arte empieza a cuestionarse sobre cuál es la experiencia que puede ofrecer a quien la percibe por cualesquiera de los sentidos del espectador. Es decir, su corpus signifiante, su sintaxis interna, sus cualidades formales y manejos técnicos presentan multiplicidad de caminos, experiencias, interacciones y percepciones que pueden convertirse en posibles métodos a seguir (Daza Cuartas, 2009).

Para el caso de los procesos de investigación-creación desde la danza folclórica, es importante considerar que la práctica corporal pone en relieve la existencia de un objeto que además de ser convertido en instrumento, es en sí mismo el centro y razón de ser de la danza, en este caso la danza folclórica en tanto contenido de una educación del cuerpo. Es por ello que la práctica corporal es considerada en el proceso creativo como un todo que va más allá del movimiento, implica un tipo de ejecución que ha requerido de una conciencia, de una intencionalidad y sobre todo de un interés, lo que para la danza folclórica se centra en la necesidad bien sea de contar una historia, de cristalizar una idea del autor, de plasmar las emocionalidades existentes, o de realzar los componentes identitarios de una cultura que han sido reconocidos como fuente de valor de una generación a otra.

Teniendo en cuenta lo anterior, hemos sintetizado el proceso en los siguientes momentos en la investigación-creación, que a su vez ofrecen otras posibilidades de decantación y especificación, es decir, es esta la sistematización que desde la experiencia vivida con estudiantes del Programa de Danza, se ha generado y que implica, entre otros:

- Tener clara la idea que derivará en el proceso creativo, lo cual puede devenir como ya se ha dicho anteriormente de una experiencia personal, un acontecimiento histórico, un texto, en este caso puede estar relacionado con una leyenda, un hecho tradicional, una expresión de la identidad cultural, entre otros. Por lo general, estas experiencias se asocian con las emociones internas que son producto de vivencias en la vida cotidiana. Esta idea, tal y como se mencionó anteriormente, debe poseer un argumento, definir la línea dramática desde la cual se quiere contar o expresar la idea, para de esta forma elaborar un proyecto inicial de trabajo.
- Conformar el equipo creativo que aportará al proceso de construcción de la obra, el cual debe poseer una preparación técnica en elementos relacionados con la danza en general y el folclor en particular. Es posible que el creador decida emprender el proceso de manera individual, lo cual implica de igual forma que debe poseer las condiciones físicas, emocionales y psicológicas que lo conduzcan al logro de los resultados. El área puede tornarse difícil si los intérpretes no tienen herramientas, conocimiento o referentes relacionados con el folclor. La conformación del equipo creativo no solo involucra al cuerpo de bailarines, también se hace necesaria la presencia del director musical, de los vestuaristas, utileros, técnicos de iluminación y sonido, entre otras figuras cuyos roles son indispensables para la puesta en escena definitiva de la obra.
- Establecer una dinámica y estilo de trabajo, soportado en un cronograma y en el desarrollo de bitácoras, videos o diarios en los cuales se puedan materializar día a día las experiencias creativas, las propuestas de frases de movimientos que se constituirán en el punto de partida para la construcción de las coreografías. Estas rutinas deben incorporar espacios de reflexión en torno a la idea creativa inicial, el soporte conceptual de las técnicas a emplear, el conocimiento profundo de las danzas tradicionales

que aspiran a ser tomadas como fuente de inspiración para la construcción de la obra y realizar las discusiones teóricas que sustenten el trabajo creativo.

- Estimular el proceso que conduce a la creación a partir de ejercicios de improvisación, exploración, estrategias o dinámicas que propicien la generación de más ideas e incentiven la creación desde el trabajo corporal. Tales actividades se acompañan de sesiones de entrenamiento sensorial e imaginativo y formas de potenciación de un lenguaje corporal propio basado en este caso en patrones de movimiento de las danzas folclóricas, los cuales pueden ser deconstruidos, recreados y puestos al servicio de aquello que se quiere contar. La observación de imágenes, lugares, videos que den cuenta del contexto real de desarrollo de las danzas folclóricas pueden ser de gran ayuda para familiarizarse con la realidad, lo cual aportaría como nuevo referente creativo. Identificar las danzas folclóricas y sus posibilidades de movimiento, generar procesos de deconstrucción aunados a las escogencias de las sonoridades y musicalidades. En este punto la conciencia sobre la técnica como elemento fundamental para poder representar y transmitir, el uso de formas y estructuras que harán de la puesta en escena algo fuera de lo común requiere por parte de los intérpretes una gran preparación. En la danza folclórica la técnica se expresa en el dominio corporal por lo cual debe seguirse de igual forma un entrenamiento corporal apropiado a las danzas a emplear. La práctica de la técnica debe ser coherente con la música, debe generarse una conciencia rítmica que tributará al desarrollo coreográfico individual y grupal.
- Generar cada una de las escenas de la obra, lo cual implica el trabajo mancomunado entre el cuerpo de bailarines y la producción.

- Realizar ensayos preliminares con pares que puedan interlocutar, cuestionar, dar sus visiones de la obra, generando retroalimentación al respecto de ella para su posterior ajuste.
- Estrenar la puesta en escena, la cual es el resultado de lo acontecido y vivenciado en cada uno de los momentos o etapas del proceso creativo. Aquí se relieván no solo la conexión con el público, sino las técnicas empleadas, el estilo, la relación entre todos los elementos artísticos que posibilitan la comprensión o no de la obra, así como el resultado del trabajo con coreógrafos, bailarines, director, escenógrafo, músicos, iluminadores, vestuaristas, entre otros. La puesta en escena hace referencia a la conjugación de estos elementos en la representación danzada. Existe por tanto una gran responsabilidad en el director quien tiene el concepto totalizador para la fluidez de la producción, responsable además del carácter general y estético de la obra.
- Evaluar es una de las etapas más importantes porque es posible identificar el nivel de aceptación del público, así como la calidad interpretativa y la base conceptual que soporta la propuesta escénica.

Todo esto se incorpora en unas grandes fases en las cuales se unen cada uno de estos momentos que se denominan: Preproducción, Producción y Postproducción.

Tras la explicación de lo que podría ser la hoja de ruta en un proceso de investigación-creación en folclor, cabe mencionar aquellos aspectos neurálgicos y muy comunes en la experiencia que emprende un estudiante o un grupo de estudiantes al momento de iniciar su creación. Estas dificultades tienen que ver con la manera como darle la coherencia al trabajo escénico en cuanto a su narrativa. Es por esto que en el ámbito de la creación en artes, específicamente en la danza es importante tener en cuenta los siguientes aspectos organizados en una estructura vertical, a fin de facilitar la continuidad entre un

momento y otro y así contribuir a que el proceso de construcción de una propuesta creativa empleando los elementos de la danza folclórica resulte más efectiva. Estos son: la idea, el argumento, la dramaturgia, el guion y el proyecto.

LA IDEA

Desde el punto de vista del origen del término, la palabra idea ha estado asociada con aquello que indica el aspecto anticipatorio y proyector de la actividad humana (Abbagnano, 2012) es decir, es mirado como una posibilidad. Sin embargo, aunque comúnmente se ha planteado que la idea nace como solución a un problema, en el caso artístico, se asocia a su naturaleza psicológica al relacionarla con la capacidad de síntesis y reelaboración que tiene un individuo de su realidad y la necesidad de expresarla a partir de un lenguaje estético.

Las ideas aun, cuando así parezca, no surgen de la nada, son el resultado de un pensamiento creativo, del reflejo de la sensibilidad que proporciona intuición y maneras distintas de ver la realidad más allá de la obviedad. Las ideas permiten reelaborar la realidad, requiere por tanto una amplia predisposición física y mental que se va acrecentando con las experiencias, la observación de la cotidianidad, y todo lo que conforma el universo. Tiene la capacidad para reinterpretarlo y convertir en realidad estas reelaboraciones.

Miles de personas han vivido, conocido o contado la triste historia de un amor imposible por el odio entre familias y el fin trágico de los enamorados. Por lo menos, una vez a la semana, algún periódico cuenta algún suceso a lo Romeo y Julieta. Justamente, Lorca toma el tema de *Bodas de Sangre* de una crónica, el tema está ahí, pero tanto Shakespeare como Lorca prestan la idea y la convierten en una obra maestra que desafía el tiempo trascendiendo a todas las culturas e idiomas. El secreto está en cómo lo contaron, en la forma particular

y única del manejo del lenguaje artístico, ya sea desde el teatro, la música, el cine, la danza, y en la capacidad de imprimirle intensidad y ritmo a una sucesión coherente de acciones.

El creador siente y piensa y para poder compartir sus obras debe llevarlas a códigos comprensibles; en el caso escénico, códigos estéticos y técnicos así, en las áreas visuales y sonoras, con los que intercambia ideas con su equipo creativo. Los estudios de argumento, color, textura, volumen, estilo, época, ambiente, lenguajes se realizan por medio de códigos y referentes con los cuales el director transmite y comparte su idea con sus colaboradores, códigos que al final de este proceso se han coordinado armónicamente en un lenguaje dramático que es el medio y forma elegida para contar la historia.

El espectador, según su identidad con los códigos y lenguajes utilizados por el creador y el grado de sensibilidad frente al estímulo estético, capta, siente y piensa. Este, es el principio sobre el cual se construye la labor del arte escénico y su relación con el espectador. Por ello es vital que el creador sepa cuál será su punto de partida y sobre todo las motivaciones que lo conllevan a ello.

ARGUMENTO

En una obra de danza folclórica, se constituye en la idea en la cual se basa el autor para el desarrollo de la obra como tal, es aquello que le dan consistencia y coherencia a la proyección que hace de sus ideas, hacia su equipo de trabajo, pero también hacia los futuros espectadores. Un argumento es construido para darle sentido y significación al trabajo creativo, justifica su desarrollo y determina las acciones a emprender para el logro de los propósitos. La palabra ha sido ampliamente empleada en los ballets desde su origen, por lo cual es común verla referenciada en obras como *La muerte del cisne*, *La sílfide*, *Romeo y Julieta*, entre otras, son explicadas al público a partir

del argumento que cada una de ellas contiene y que involucra no solo las historias particulares que han de contar en el ballet, sino la forma como ellas serán escenificadas a través de actos o escenas, el tipo de movimientos, composición y música. De la misma forma, es posible explicar el argumento que le será inherente a la creación de una obra que emplea la danza folclórica por cuanto posee de igual manera un discurso que contar, un mensaje que transmitir, una emoción que despertar y una finalidad que cumplir.

LA DRAMATURGIA

Es definida por Winston Berrío como el arte de combinar, dosificar y equilibrar los diferentes lenguajes que intervienen en una puesta escénica¹, proceso en el que hay que construir una serie de conceptos y criterios que serán los parámetros para la toma de decisiones en el desarrollo general de la preproducción. Él afirma que no se puede pensar en dramaturgia sino como proceso creativo que involucra todas las áreas técnicas y artísticas que se dominen y que parte desde la concepción, fluyendo a través de todos los momentos del diseño, implicando no solamente lo que se hace, sino cómo se hace y la interacción entre los elementos y acciones que se van ideando.

Parte y guía de este proceso es el argumento (que es la idea o tema desarrollado) al cual hay que proporcionarle una identidad, las características que va a tener el argumento a la hora de su puesta en escena, será tradicional, experimental, moderna clásica, impresionista, expresionista, realista, hiperrealista, naturalista; será comedia, musical, drama; se diseñará para un escenario abierto o cerrado o para ambos, para niños, público general, público especializado.

1. Entrevista realizada al maestro Winston Berrío en la Facultad de Bellas Artes en la celebración de la semana de la danza. Abril de 2015.

De las anteriores decisiones quedan entonces una serie de criterios que nos sirven para escoger el equipo de colaboradores que trabajarán en nuestro montaje, para construir un marco de referencias sobre el cual se apoye este equipo de creativos para sus propuestas, para construir las características psicofísicas de los personajes a fin de seleccionar los intérpretes adecuados, para determinar un plan de montaje y unos términos claros para la dirección a la hora de producir la obra.

GUION

Empleado de manera enfática tanto en el campo teatral, también en el cine, la televisión, es de igual forma aplicable a todas las artes escénicas entre ellas la danza como una manera de guiar el trabajo. El guion se constituye en la relación ordenada de cada uno de los momentos, fases, acciones, que serán ejecutados en la puesta en escena de la obra de danza. Es decir, es el ordenamiento del montaje escénico, el cual es empleado para narrar a través de la danza. El guion contempla el desglose de escenas en las cuales se constituirá la obra en general así mismo se detalla el contenido, los personajes, la escenografía, el vestuario, la utilería, los sonidos, la iluminación, así como el guion coreográfico, que es en sí mismo el conjunto de movimientos, desplazamientos y ubicaciones en el espacio que serán desarrollados por los bailarines.

PROYECTO

Es la suma de todas las acciones e intencionalidades que se pretende lograr con la puesta en escena; en él se tienen todas las consideraciones a saber, entre ellas el tipo de espectáculo, el evento en el cual aspira ser presentado, el tipo de espacio escénico y el tiempo requerido, y los equipos necesarios. De igual forma se consideran todos los aspectos relacionados con los recursos humanos que van desde los artísticos que incluyen el director hasta músicos, bailarines, coreógrafos, también el personal técnico y sus roles y los aspectos administrativos. Diego García

(2013) expresa que dentro de los roles en una producción escénica, se pueden mencionar al director, iluminador, escenógrafo, coreógrafo, director musical, músicos, cantantes, bailarines, actores: productor, gestor, contable, manager, prensa, publicidad, seguridad, salud; sastre, zapatero, sombrerero, carpintero, utilero, técnicos maquinistas, cámaras, asistentes de vestuario, peluqueros, maquillador, regidor. Lo cual quiere decir, que el proceso de llevar a escena una obra a partir de una investigación que se concreta en un proceso creativo, implica muchos otros elementos que le darán sentido a su desarrollo mismo.

EXPERIENCIAS CREATIVAS DESDE LA DANZA FOLCLÓRICA EN COLOMBIA



Imagen 4. Laboratorio creativo "Corraleja". Estudiantes Programa de Danza

EXPERIENCIAS EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN DESDE EL FOLCLOR

Gran parte del propósito de la presente investigación se sustenta en la necesidad de socializar los resultados obtenidos tras la puesta en marcha de varias experiencias creativas desde el folclor, desarrolladas en el Programa de Danza de la Universidad del Atlántico en el marco de la asignatura de Investigación-Creación Colectiva. Sin embargo, se hace expedito indagar sobre las experiencias en investigación-creación desde diferentes artes y espacios universitarios del país,

para finalmente configurar una propuesta que sigue siendo objeto de estudio, pero que refleja la experiencia que ha significado llegar a emprender un proceso que conduzca a la creación de una obra o pieza coreográfica desde un programa de pregrado.

En Colombia hay una gran tradición en cuanto a la existencia de instituciones y maestros que han dedicado su vida al trabajo con la danza folclórica. Algunos se atribuyen la autoría de danzas como el seresésé, la puya, el sanjuanero, entre otras, y que han generado repertorios de piezas coreográficas que le han dado la vuelta al mundo, otros con montajes y composiciones de obras que escasamente logran cumplir más de tres funciones en el ámbito local, dado que la movilidad y gastos de producción resultan un obstáculo para su circulación. Sin embargo, el número de agrupaciones crecen, la oferta de profesionales dedicados al arte de la danza va en aumento y la sociedad empieza a reconocer el oficio del artista de la danza a pasos muy lentos pero significativos, sobre todo en tiempos donde el discurso de la economía naranja y las industrias culturales toman fuerza.

ESTADO DE LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN DANZA EN COLOMBIA

El proceso de generar una obra artística que haya sido resultado de un proceso de investigación-creación riguroso, es un camino que aun en nuestro país requiere ser emprendido de manera más protagónica, sobre todo desde las creaciones que toman como inspiración el hecho folclórico. En este aspecto el Plan Nacional de Danza, indica que Colombia Baila, el movimiento está presente en cada momento y cotidianidad y es parte fundamental de las principales manifestaciones del pueblo colombiano, por lo tanto la necesidad de fomentar la generación, circulación y procesos formativos, se convierten en una prioridad para las regiones. En este sentido el Ministerio de Cultura

identifica necesidades enfatizadas en los procesos formativos para entrega de insumos al sector, que le permitan desarrollar pensamiento crítico y creativo, que conduzcan a la generación de procesos en los diferentes lenguajes de la danza.

De esta manera aparecen en escena los estímulos y becas de creación, incentivos que buscan fortalecer y mejorar la presencia de los grupos de danza folclórica en las dinámicas de investigación-creación, de premios de coreografía, entre otros, de igual forma se proponen los programas de intercambio, las itinerancias que vigorizan, desde la circulación de las producciones en danza en todos los géneros. Esto sumado a la gestión que las secretarías municipales y distritales, más las Casas de Cultura y los Fondos Mixtos de Promoción realizan con miras a fortalecer los procesos en danzas.

En el contexto de la danza folclórica colombiana encontramos referentes de creación, en su mayoría llevados a cabo con adultos o en otros géneros de la danza, tales como clásica, contemporánea o moderna. Para referenciar a estos creadores y sus creaciones recordemos los aportes de los precursores, aquellos maestros de danza que iniciaron el proceso de creación de piezas inspiradas en la danza folclórica, los cuales se detallan a continuación:

JACINTO JARAMILLO Y EL POTRO AZUL

El maestro Jaramillo realizó múltiples aportes a la danza nacional revitalizando y escribiendo sobre varias danzas folclóricas que fueran investigadas por él mismo en diferentes puntos de la geografía colombiana. Gracias a sus conocimientos adquiridos fuera de Colombia y en otras modalidades de danza, pudo tener una visión diferente y de relevancia en relación con la puesta en escena de la danza folclórica, impregnándola de matices y estructuras estéticas que le permitieran ser llevadas a la escena, logrando transformar la danza folclórica en un

objeto artístico, dejando de esta manera, en términos de Raúl Parra (2014), los primeros vestigios de la creación en Colombia.

Sus creaciones fueron muchas, la más recordada es El potro azul, una pieza coreográfica de 27 minutos de duración, en la que se utilizan los pasos de la danza del Joropo para recrear un tema histórico ocurrido durante los años cincuenta en los Llanos Orientales. Al respecto Raúl Parra (2014) expresa:

Aunque hayan muchas semejanzas corporales entre la propuesta escénica de Jacinto y los bailarines tradicionales de la danza del joropo, podemos encontrar algunas diferencias, debidas no solo al contexto socio-cultural, sino a la preparación técnico-corporal de los intérpretes (...) En la danza del joropo, el paso base, las diferentes variaciones y figuras (zapatear a galope tendido, zapatear al trote y el botalón) que nos recuerdan el cabalgar y las diversas faenas de los jinetes en el llano, se suceden generalmente como una demostración del virtuosismo espontáneo de los bailadores; en el poro azul y como fruto de una investigación coreográfica, estos aparecen más bien para responder el desarrollo de la narración, de la historia que allí se cuenta. (p.185)

El potro azul fue estrenado el martes 27 de mayo de 1975 en el desaparecido Teatro Popular de Bogotá, la obra fue recibida con beneplácito por el público capitalino. Según el periódico *El Vespertino*, “seis danzas folclóricas del interior –El tres, el sanjuanito, las vueltas, la manta, la guabina y el bambuco– componían, junto al “ballet folclórico” El potro azul, el programa de esta temporada de estreno” (Parra Gaitán, 2014, p.123). De esta manera el maestro Jacinto Jaramillo se convierte en el precursor en este tipo de experiencias creativas, donde conjugó el arte con el folclor, impregnado además de un mensaje y una historia que soportó la propuesta escénica de la cual son pocas las evidencias dejadas tras su muerte.

DELIA ZAPATA OLIVELLA Y EL CABILDO EN CARNAVAL

Incansable folclorista de la danza colombiana procedente de Lórica (Córdoba), fue una abanderada dedicada a realzar la tradición popular, enseñó en múltiples centros universitarios del país y era especialista en dirección y montaje de coreografías folclóricas y a través de su grupo de danzas pudo llevar a escena variadas tradiciones de Colombia. Delia Zapata fue pionera en la investigación de las danzas folclóricas, sus anotaciones realizadas durante tres cuartos de siglo, son vestigio de ello. Dentro de los logros más importantes de la maestra en el campo de la investigación y la creación encontramos lo que se ha denominado una estampa folclórica que tiene por nombre Cabildo en carnaval. En su puesta en escena, representa danzas como Los Diablos Espejos, Las Gaiteras, Los Indios Farotos, Los Gallinazos, Los Macheteros, La Danza del Garabato, Danza del Congo, La Danza del fandango, cuyo propósito fue reflejar las raíces de los festejos y celebraciones del siglo XVI, tal y como lo reseña en el programa de mano de entonces; fue realizada por 32 bailarines, una actriz, y el acompañamiento musical del conjunto Instituto Folclórico Colombiano (Orozco, 2013).

Sin embargo, la maestra Delia Zapata también fue reconocida por ser la creadora de una de las danzas más populares del Caribe colombiano denominada El Mapalé Negro, el cual se popularizó en el país con el nombre de seresesé, que según sus investigaciones cuando lee el texto *La Marquesa de Yolombó* encontró la descripción de unas danzas ejecutadas en momentos de recreo de los jornaleros de oro, realizando observaciones y estudios de estos fenómenos obteniendo la coreografía de la danza y sus precisiones musicales. Tomás Carrasquilla (1928), de cuyo texto la maestra Delia se inspiró, lo describe de la siguiente manera:

Negrería menuda sale de toda casa, con haces de blandones;
galanes de Angola, todos de blanco, despechugados, remangados

de pierna y brazo y en cabeza, surgen aquí y allá negreando y albeando a un mismo tiempo. Las sayas rojas y las monteras abigarradas, de las beldades del Congo, las brota la tierra por dondequiera. El blanco y el colorado resaltan en aquel fondo, movable como una lagartijera pintada de betún. Aquello se inflama: en cada mano llamea un blandón; las candelas divagan de aquí para allá; el rebullicio se define en gurú-pos; las músicas le siguen. El baile rompe, en la parte plana de la plaza, frente a la portalada del alcalde. Es el Mapalé delicioso. Son doce; fórmense en filas, negros de un lado, negras del otro; alzan los blandones, a igual altura y a un solo golpe; se cruzan, se alternan, los brazos se entrelazan, se traban las llamas. Cara a cara, blanqueando los ojos, vibrantes las jetas, se magnetizan. Acentúan el compás con pie experto, ya hacia adelante, ya hacia atrás. Bordan y dibujan sin desligarse un ápice. Se alzan, se menean, se doblan, se agachan. Van a caerse. Mas, a un tiempo mismo, se desprenden en rueda, levantan las diestras y las acumulan en el centro en un solo foco, mientras las siniestras forman, junto al suelo, un círculo concéntrico. El molinete gira y gira, en vértigo de llamas. Rómpase de pronto y aquello sigue por parejas. Es el desvanecerse supremo. Remenean las caderas, en convulsivo zarandeo; tiemblan los senos, cual si fueran gelatina. Jadean aquellas bocas; serpean aquellos cuerpos, barnizados por el sudor; relumbran los ojos, los aros y las gargantillas. Se estrechan los cuerpos en un espasmo, tornan a inclinarse, tornan a erguirse; se afianzan en los remos, lanzan los bustos hacia atrás; arrojan las teas, y terminan. Es un brote de esa África lejana, que llevan en su sangre y que sus ojos nunca vieron; es un rito sagrado ante un Eros cruel y dolorido. (pp.141-142)

El apartado anterior, sirvió de inspiración a la Maestra Zapata y de allí generó unos movimientos, figuras coreográficas y una musicalización que ha quedado en la historia del repertorio folclórico nacional.

CARLOS FRANCO MEDINA Y SUS COMPOSICIONES

Uno de los principales exponentes de la cultura nacional por sus creaciones y proyección internacional fue Carlos Franco Medina, quien nació en uno de los más populosos barrios de la ciudad de Barranquilla, el Barrio Abajo. Franco realizó sus primeros trabajos de investigación con el apoyo y dirección de Gloria Triana y Totó la Momposina y fundó la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla, institución con la cual representó al país en diversos eventos culturales a nivel internacional, destacándose entre ellos, el acompañamiento a la ceremonia de entrega del premio Nobel de literatura a Gabriel García Márquez en Estocolmo en 1982. De esta manera su cercanía con las danzas tradicionales y su formación en otras técnicas dancarias, le permitió generar lo que él llamó composiciones, las cuales eran puestas en escena que reflejaban la cotidianidad y la cultura propia de ciertas subregiones del Caribe colombiano.



Imágen 5. Composición Palenque. Teatro Amira de la Rosa noviembre de 1989

Dentro de las obras más importantes del Maestro Carlos Franco, se encuentran:

- Composición Palenque: Es una propuesta escénica en la cual representa toda la cotidianidad, vivencia y labores del pueblo de San Basilio de Palenque (Bolívar). Esta, considerada una

obra adelantada a su época, fue un interesante ejercicio donde elementos folclóricos fueron puestos en escena con un alto sentido artístico. Movimientos cotidianos fueron convertidos en frases coreográficas que reflejaron cánones, contrastes, contrapunteos, el flujo, los espacios, el ritmo, las temporalidades. Sumado a la exquisitez musical, los cantos e instrumentos que con sus sonoridades generaban un complemento perfecto para el deleite de los espectadores.

- Composición Sinú: Cuenta la historia de María Varilla una mujer conocida por su destreza en el baile del porro y el fandango. Aquí el maestro Franco, apoyado en situaciones costumbristas como la pelea de gallos, la corraleja, las corridas de toros, combinadas con ritmos de porro, fandango y cantos de vaquería, fueron la novedad para una época acostumbrada a presentaciones folclóricas de bailes sueltos, sin unidad ni coherencia.
- Balsada: Composición coreográfica que incluyó las costumbres del hombre y la mujer del Pacífico colombiano. La recolección del oro, los arroyos, los cantos de boga y las celebraciones, se constituyeron en el motor inspirador en esta composición.
- Composición Carnaval: Es una evocación de los eventos y danzas más características de la ciudad. La figura de una reina, la simulación de un desfile como la Batalla de Flores en el escenario hasta la aparición de la muerte en la danza del garabato con la consecuente muerte de Joselito, se constituyeron en la propuesta que fue motivo de halago al poder sintetizar todo un evento festivo en una obra estacionaria de una hora.
- Composición Caimán: Fue su última creación coreográfica. Apoyado en los diseños precolombinos del reconocido artista plástico Antonio Grass, es una evocación de las leyendas del caimán existentes en el Caribe. En esta obra, se evidenciaron la toma de riesgos escénicos, como la combinación de lo folclórico con frases coreográficas construidas desde la danza

contemporánea, esquemas expresivos corporales que se pusieron al servicio de la historia en la que la fusión de todas las versiones de la leyenda del caimán fue el propósito fundamental.

Carlos Franco, fue además, pionero en la investigación de las danzas y manifestaciones del Carnaval de Barranquilla, publicó varios escritos donde recoge su experiencia investigativa con esta fiesta. También fue creador de la Escuela de Comparseros del Carnaval de Barranquilla, que agremió más de cuatrocientos comparseros e hizo propuestas coreográficas creativas con temáticas del interés general. Según Libardo Berdugo (2013), la creación de las escuelas de comparseros tuvo mucha importancia en la historia del carnaval, ello producto de la gran significación que adquirió el hecho de que un coreógrafo joven pudiera incursionar en la creación de una modalidad que hasta entonces era exclusiva de los clubes.

OSCAR VAHOS A PURO JUEGO

*Canchimalos en su propuesta lúdica
ha visto una de las maneras más eficaces,
deliciosas y amorosas de llegar a nuestros niños.*
Oscar Vahos (q.e.p.d)

El maestro Óscar Vahos un antioqueño de pura cepa, mostró desde siempre su interés por el trabajo con niños por más de 30 años. Fue cofundador de la Escuela Popular de Arte de Medellín y de la Corporación Cultural Canchimalos. Hizo posible entregar al país un gran número de juegos y danzas de varias regiones, incluyendo adivinanzas, retahílas, trabalenguas y cuentos que durante mucho hicieron parte de las herramientas de trabajo de bastantes maestros de danzas folclóricas en el territorio nacional, convirtiéndolo en el único material disponible para la creación con niños en Colombia.

Puro Juego es un mapa lúdico de Colombia del que Miriam Páez (2013) retoma lo que sus integrantes definen y lo complementa diciendo:

Este montaje lleva a la escena 30 juegos que reciben un tratamiento escenográfico musical de acuerdo con la región de donde fueron investigados. La importancia de la obra radica en la conjugación de movimientos, gracias, humor, expresión corporal y una dosis de alta creatividad que conquista a toda clase de públicos. (Páez, 2013, p.29)

Dentro de los aportes que el Maestro Vahos realiza al campo conceptual de la investigación-creación se encuentra el considerar que la metodología para abordar la creación dancística, "es la suma de estrategias que cada montaje va pidiendo y no una especie de recetario (métodos) como usualmente se cree" (Vahos, 1998, p.100). La estandarización metodológica no funciona, por lo menos para la propuesta que plantea el maestro en sus trabajos. Asegura que la creación colectiva es una herramienta que deviene del teatro y que encuentra pertinente en la creación en danza, dejando claro que debe ser adecuada a las condiciones y el contexto.

CÉSAR MONROY Y SU INDUSTRIA CULTURAL

César Monroy es considerado como un maestro inquieto por el estudio del folclor en un contexto contemporáneo desde el cual ha generado polémicas por los constantes cuestionamientos sobre la creación y recreación del folclor y la danza en general. A nivel nacional en sus foros que cumplen más de 20 años, se han planteado permanentes reflexiones frente a la pertinencia pedagógica de la danza en edad escolar, la contemporaneidad del folclor, el cuestionamiento del bailarín creador o repetidor, entre otras temáticas. De allí que haya implementado diversos festivales de baile en parejas en principio tratando de volver a la esencia del folclor desde la relación de las parejas sacadas de su contexto y comodidad grupal, pero en la actualidad se sigue cuestionando sobre la forma como los niños y niñas tienen su encuentro con el folclor, y abandera un proceso en el

que invita a los coreógrafos a no convertir a los niños en copias en miniatura de los adultos bailando.



Imágen 6. Maestro César Monroy en taller con los estudiantes de profesionalización en danza

Monroy es creador y director de las obras de danza-teatro; empleó la danza folclórica de la región andina, en especial del altiplano cundiboyacense, dentro de las que se destacan: Viaje de Torbellino y Juegos de mi pueblo, Gallada, Satanás, Deseus, Ensayos. Rodrigo Estrada (2013) resalta la obra Juegos de mi pueblo, haciendo referencia al copioso material recogido en colegios y con los abuelos, quienes rememoraron los saltos de lazo y juegos de pelotas para, a partir de allí, llevarlos a escena. En estas propuestas escénicas fue vital la participación de sus hijos como motor impulsor de las coreografías y creación de personajes.

WINSTON BERRÍO Y SUS PREMIOS NACIONALES

El maestro Winston Berrío es músico, bailarín y coreógrafo que ha erigido su trabajo en la ciudad de Bucaramanga a partir de procesos que él mismo ha implementado, combinando todos sus conocimientos en diferentes técnicas de danza, la música y la dramaturgia. Goza de gran reconocimiento por su labor artística en Colombia por lo que en

2007 recibió una mención de honor en el Congreso de la República junto a otros maestros por su destacada labor por la cultura nacional, lo cual es producto de los múltiples premios y menciones por sus novedosas propuestas creativas donde la danza folclórica se convierte en su principal inspiración. Dentro de sus montajes escénicos más destacados se encuentran:

Tierra Viva (1995) Premio Nacional de Danza. Ministerio de Cultura, Doce estudios para danza tradicional colombiana (1996), Yerma (1998) Premio Nacional de Coreografía. Ministerio de Cultura, Adaptación de la obra literaria del mismo nombre de Federico García Lorca cuya temática es la fertilidad y la crisis matrimonial, Temas de Amor (1999) Premio Nacional de Coreografía. Ministerio de Cultura Danzas de grupo y pareja de ritmos andinos como bambucos y pasillos y temáticas amorosas, Pueblo Chico Infierno Grande, Beca Nacional de Creación 2007. Ministerio de Cultura (RedDanza, 2018). Esta última se concibe como una comedia satírica, enmarcada en los principios del arte popular, primitivismo o surrealismo ingenuo. La caricatura, el *clown*, el manejo de muñecos, títeres, marionetas, técnicas de pantomima complementan los recursos para crear esta historia, que junto con nuestra particular forma de criticar y burlarnos de nosotros mismos, cocinarán un sancocho escénico que pretende hacer pensar mientras nos reímos de nuestra estupidez. Pueblo Arrecho: Cuadro pintoresco de tradiciones coreográficas santandereanas contadas a través de una truculenta historia de amor, desamor y celos que termina en un zafarrancho del cual no se salva “ni el público”.

Su rigurosidad con el trabajo folclórico, combinado con la dramaturgia, le ha hecho merecedor del mayor número de becas de creación coreográfica en el país, siendo modelo para otros procesos en diferentes países. La esencia de sus obras da cuenta de un cuidadoso uso de la música en relación con las frases de movimiento, donde

el movimiento cuenta y se constituye en el elemento narrativo más importante.



Imágen 7. Maestro Winston Berrío en el laboratorio de creación de la pieza "El tigre" con estudiantes de Programa de Danza - 2015



Imágen 8. Clausura del taller de dramaturgia de la danza con el maestro Winston Berrío

CARLOS VÁSQUEZ A RITMO DE TAMBORA

Hablar del Maestro Carlos Vásquez es hacer referencia a un académico dedicado a procesos sociales, culturales y artísticos en su región

Barrancabermeja, San Vicente de Chucurí. Ha liderado procesos en varias instituciones, entre ellas la Universidad de la Paz, las Casas de Cultura, proyectos sociales, entre otros. Sin embargo han sido muchas las agrupaciones que han tenido la oportunidad de hacer realidad sus propuestas creativas de la mano de este reconocido maestro, quien es conocido por obras como: Danzas del Magdalena Medio y en especial el Baile de la Tambora.



Imágen 9. El maestro Carlos Vásquez

El maestro define su obra de la siguiente forma: “Es producto de una riqueza cultural que ha viajado por las riberas del río en las gargantas y en los cuerpos de los habitantes de más de 30 municipios que conforman este mapa humano con sabor a piel, a sobreviviente y a resistencia ante la muerte” (Vásquez, 2013, p.25). Su proceso creativo se fundamenta en un intenso trabajo de campo que implica una

etnografía en la que involucra de igual forma a todos sus integrantes para así propiciar un productivo trabajo de creación colectiva.

LA NUEVA GENERACIÓN DE CREADORES DE LA DANZA FOLCLÓRICA PARA LA ESCENA EN COLOMBIA

Dentro de las agrupaciones que han mantenido un trabajo permanente y constante partiendo de la danza folclórica, con procesos que van de la mano de otros maestros, y que han generado nuevas propuestas escénicas, con una clara línea interpretativa y técnica, se encuentran:

Sankofa

Cuyo nombre significa “volver a la raíz”; pensamiento africano que propone reconocer el pasado como condición para comprender el presente y poder dimensionar el futuro. Este pensamiento ha guiado el camino de la Corporación Cultural Afro Colombiana Sankofa, fundada por Rafael Palacios en 1997 como espacio dedicado a la formación y creación en danza. Mediante diversos proyectos pedagógicos y de puesta en escena, la Corporación ha querido afianzar los lenguajes de la danza afro en la búsqueda de un sustrato ancestral para la creación de obras que se desarrollan en el marco de lo cotidiano, lo tradicional y lo contemporáneo. Sankofa ha presentado sus creaciones en diferentes escenarios en Colombia y en países como Francia, España, Burkina Faso, Jamaica, Brasil, Canadá; ha obtenido reconocimientos como el Premio Nacional de Danza 2008 al maestro Palacios por la obra San Pacho... Bendito! y Mención de las Naciones Unidas 2010 como Buena práctica de inclusión social afrodescendiente en Latinoamérica por el Proyecto Pasos en la Tierra, que se desarrolla en la región del Pacífico en convenio con el Programa Formación a Formadores del Ministerio de Cultura desde 2008. Recientemente, Sankofa ha participado en la inauguración de los Juegos Mundiales Cali 2013.

Los otros cien años, es fruto de una Beca de Creación otorgada por la Bienal de Danza de Cali, en ella se representa el mundo mítico que Gabriel García Márquez plasmó en su novela *Cien años de soledad*, que con sus presencias que son ausencias, es el eje central de esta pieza coreográfica. En el final de la novela, el último descendiente de la estirpe de los Buendía es devorado por las hormigas. La Imágen expresa la poderosa tensión entre una realidad hiperbólica y la fantasmagoría a la que esta conlleva; la tropa voraz de las hormigas se convierte en el símbolo que recoge la condición del olvido y el empuje de la vida y se constituye en el motivo coreográfico para la puesta en escena. (Sankofa, 2018). El montaje cuenta con la música original de Paul Dury recogida en la obra "Impresiones Sinfónicas", la cual también está inspirada en el libro del Premio Nobel de Literatura.

Atabaques

Agrupación dirigida por el maestro Wilfram Barrios; es una organización sin ánimo de lucro que centra sus esfuerzos corporativos, en el desarrollo de actividades dirigidas al estudio, investigación, proyección y dinamización de las danzas y músicas tradicionales afrocolombianas. Atabaques dirige a la comunidad procesos de empoderamiento juvenil, construcción de paz y tejido social, fortaleciendo en los y las jóvenes, autonomía, autovaloración, el respeto de todas las personas, fomenta y estimula la iniciativa y la creatividad, facilitando a estos la participación activa en escenarios de intervención social y cultural, proporcionándoles de este modo una experiencia única de aprendizaje intercultural para sus vidas (La Plataforma, 2018).

Cuando alguien muere, es un espectáculo de danza que recrea el ritual fúnebre del Lumbalú, presente en la cultura de San Basilio de Palenque. Desde la concepción coreográfica se retoman los elementos simbólicos del ritual como idea central de la identidad de la cultura palenquera con su particular forma de despedir a las personas que

mueren. La celebración fúnebre palenquera tiene un esquema propio y un significado profundo; en la pieza, las escenas son recreadas por los bailarines, quienes son acompañados con música en vivo. En el montaje, los músicos son fundamentales pues permiten que quienes escuchan y bailan en el ritual entren en "trance". La obra se realizó gracias a una Beca de Investigación Creación para compañías de danza dada por el Ministerio de Cultura, otorgada en 2011.

Estesis Danza

La agrupación Estesis, denominada así porque significa que es una condición de los seres vivos o más bien "la" condición de vida. "Vivir es Estesis". Fundado en el 2010, Estesis Danza es un laboratorio de investigación corporal, que responde a la necesidad de generar un espacio experimental coreográfico. Se dedica a la puesta en escena de montajes encaminados al desarrollo de temáticas cotidianas con diseños fundamentados sobre contextos específicos. Sus creaciones implican la participación activa de sus integrantes, donde se mezcla la imaginación, la creación colectiva, la interdisciplinariedad de las artes y la transversalidad de los géneros dancísticos.

La compañía pretende tener un impacto en la sociedad como actor y transformador del arte, permitiendo generar espacios en donde la danza sea el principal protagonista y el trabajo de sus agremiados abra campos al reconocimiento del quehacer del ser danzante. Inicia su proceso artístico como laboratorio de formación e interacción de conocimientos corporales en danza en el año 2010 en la localidad de Fontibón, como necesidad de sus integrantes por abordar profundamente este arte. De allí la iniciativa por la formación con diferentes maestros y en distintos géneros de la danza. Estesis Danza hace parte de los procesos de formación artística y cultural del municipio de Sibate en el año 2010, tomando diferentes talleres como ballet, danza contemporánea y danza tradicional colombiana.

Por la necesidad de sus bailarines de poner en la escena toda la formación corporal que recibió durante dos años, Estesis Danza, en el año 2012, monta su obra *Argentina Lucha*, que durante el año fue modificada hasta resultar en la obra *Encuñetadas*, cuadro de danza tradicional argentina que utiliza elementos compositivos de la contemporaneidad, y con la cual se presentó en diversos escenarios como la Celebración del Día Internacional de la Danza ASAB 2012, y la conmemoración a la folclorista Delia Zapata Olivella, en el mismo año.

Abilanté, e'cha los vivos e'cha a baila, la obra con la que en el 2014 se hicieron con un Premio de Tradición y Proyección Folclórica Colombiana del Portafolio de Idartes, es una puesta en escena que busca recordar la diversidad de la zona costera de nuestro país; una pieza coreográfica que se planea, además, resaltar la labor de la mujer y el hombre del Caribe en la que se resignifican elementos y símbolos de la tradición y la cultura costeñas.

Orkeseos

Conocida por su obra *Testamento paisa*, el colectivo Orkeseos agrupó en su puesta en escena las costumbres y el contexto típico de los campos antioqueños en una novedosa propuesta coreográfica que toma las danzas folclóricas de la cultura paisa. Julián Albarracín en entrevista con Rodrigo Estrada (2013) manifiesta que la dinámica de la agrupación había estado centrada en la presentación clásica de las danzas de la región, sin embargo en cada uno de sus viajes y compartires con las poblaciones pudieron darse cuenta de las nuevas versiones que al respecto de las danzas tradicionales se estaban configurando. A partir de allí encontraron notorias diferencias entre las corporalidades de unas y otras veredas y regiones, formas de trabajar, la figura del arriero, de los labradores, sus formas de comportarse en la vida cotidiana. Todo esto sirvió de insumo para configurar la

obra, que requirió estipular unos roles dentro de la misma agrupación, conformando un equipo que pudiera contribuir al proceso creativo desde la participación.

Corporación Cultural Barranquilla

Constituida en una entidad sin ánimo de lucro desde 1994, la Corporación a través de su compañía de danzas desarrolla una dinámica de creación colectiva en la cual intervienen no solo sus directores Robinson Liñán en la parte musical y Mónica Lindo en la artística, sino sus bailarines y músicos que en conjunto logran la generación de importantes propuestas escénicas, entre ellas:

Delirio, pasión y muerte de un gozón: Primer laboratorio de creación que emprende la institución de la mano de varios maestros especialistas en su área, son ellos Darío Moreu en la parte teatral, Héctor Bonilla en el libreto, Robinson Liñán en la musicalización y Mónica Lindo en la propuesta coreográfica que buscó recrear la vida del personaje icónico del carnaval como lo es Joselito, que también mostró su dimensión humana. La obra tuvo dos líneas narrativas donde se combinó el diálogo o lenguaje oral con el movimiento para reflejar las situaciones cotidianas de un hombre fiestero que muere en los brazos de la mujer que lo trajo al mundo.

Composición carnaval: Es una estampa con las danzas y eventos más representativos del carnaval. Esta obra ha sido la que mayor circulación nacional e internacional ha tenido y que ha sido objeto de múltiples adaptaciones sin que pierda la esencia de lo que finalmente quiere representar y es la riqueza cultural de la fiesta declarada como obra patrimonial de la humanidad.



Imágen 10. Baile negro en Composición Carnaval

Tiempos de danza (beca de creación Mincultura 2002): Esta obra reunió todas las expresiones folclóricas de Colombia en un lenguaje desprovisto de la parafernalia y vestuario propio de la danza folclórica. Partiendo de elementos sugerentes y con movimientos en los que se combinó la técnica folclórica con la contemporánea, se pudo contar la historia de dos familias que peleaban por una propiedad, lo que dio como resultado la muerte de un bebé, el heredero real de las tierras por las que transitaban múltiples personajes y ocurrieron situaciones que no distan de la realidad por la cual atravesaba el país en ese momento.



Imágenes 11 y 12. Escenas del presagio en la obra *A Ritmo de Macondo*

A Ritmo de Macondo: Es la puesta en escena de una obra de creación colectiva más reciente una creación de danza y música que se inspira en los acontecimientos más importantes reflejados en la obra *Cien años de Soledad*, del Nobel Gabriel García Márquez, en una narrativa que toma los elementos de la danza tradicional como instrumento para contar. Las letras de las canciones son el complemento a través del cual es posible comprender cada escena. La puesta en escena inicia con la historia de Mauricio Babilonia y las mariposas amarillas, la

llegada de los gitanos, la presencia de José Arcadio y su esposa Úrsula Iguarán, esta última es testigo de los acontecimientos que se suscitan en Macondo, como la peste del insomnio, la llegada del tren y los inventos, las luchas del coronel Aureliano, los amores de Remedios la bella, hasta que finalmente muere. Se escenifica el fin de Macondo, el cual comienza con el romance de Amaranta Úrsula y su sobrino Aureliano Babilonia, el último de los Buendía, quienes tienen un hijo que nace con la consabida cola de cerdo que luego muere devorado por las hormigas concluyendo así la historia en *Cien años de soledad*. La idea original es de Mónica Lindo y cuenta con la producción musical de Robinson Liñán.

Danzarte Caribe

La coreógrafa y educadora de la danza barranquillera, Rosalía Polo, es la directora de Danzarte Caribe; egresada de la Escuela de la Danza de Barranquilla de Carlos Franco, graduada en Danza en el Instituto Popular de Cultura de Cali y Licenciada en Administración Pedagógica de la Universidad San Buenaventura de Cali. Creadora de la compañía de danza Danzarte Caribe, la comparsa El Rey del Río, y la obra de danza y música Canto Cimarrón. Beca de Danza Mincultura 2003 plantea en una secuencia narrativa la historia de los africanos del Caribe huidos a los Palenques de cimarrones. Los Palenques se constituyeron en el reservorio del ancestro africano en la más pura versión esencial, y de esto trata la obra, basando su puesta en escena en las tradiciones del Palenque de San Basilio, en las sabanas de Bolívar de la región Caribe colombiana. El contenido poético de la obra es una recreación por parte de Yamil Cure M. de algunos de los apartes de la obra *Changó*, *el Gran Putas* de Manuel Zapata Olivella. Todos los temas son letras del folclore del Caribe colombiano, excepto el Tema Lo Negro, cuya autoría es de Yamil Cure Molinares.

Finalmente en este recorrido por las instituciones y maestros dedicados a trabajos con el folclor, es importante mencionar otras experiencias creativas, por ejemplo a nivel nacional,

- Gustavo Rodríguez dedicado al montaje creativo con expresiones folclóricas de los Llanos Orientales,
- Fernando Urbina y su ballet Tierra Colombiana con el cual ha generado propuestas escénicas combinando las técnicas del ballet y el folclor,
- Mónica Mercado con sus propuestas centradas en el folclor nacional
- Gary Julio Escudero cultor de composiciones escénicas en las que ha tomado como motor inspirador el folclor de La Guajira.

Así mismo a nivel local se destacan las realizadas por la Maestra Julie Henríquez de Donado con obras con contenido folclórico como De cara al río, Gloria Peña con su montaje El esplendor del Carnaval, María del Carmen Meléndez con propuestas relacionadas con el posconflicto, entre otras.

INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN DANZA FOLCLÓRICA DESDE EL PROGRAMA DE DANZA DE LA UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO



Imagen 13. Momento de la pieza “Valiente” de la egresada del Programa de Danza Lauren Bossio

El término metodología ha sido muy usado desde el ámbito de las ciencias naturales para indicar el conjunto de procedimientos de comprobación y control en posesión de una determinada disciplina que tiene como finalidad garantizar a las disciplinas en cuestión,

el uso cada vez más eficaz de las técnicas y procedimientos de las cuales dispone (Abbagnano, 2012). Sin embargo, para efectos de la presente investigación, la metodología no se concibe en el marco de la rigidez y la invariabilidad, es más bien un proceso dinámico, en el que aun teniendo un propósito previamente definido, la manera de llegar a él estará determinada por múltiples factores. Estos factores se vislumbran en cada uno de los momentos, fases o etapas que delinean el decurso fáctico de la creación, por lo que surgen de la misma dinámica creativa donde los integrantes pueden proponer diversos caminos para el cumplimiento del propósito. Para el caso del trabajo con la danza folclórica se hace necesario emplear algunas técnicas como las que aportan los estudios etnográficos, ya que es desde allí como se puede generar un acercamiento de índole cultural a los fenómenos artísticos y estéticos de la cultura.

En todo proceso de investigación-creación la metodología, de igual forma, estará determinada por la intencionalidad de la investigación, es decir, no es lo mismo investigar sobre el arte de la danza, que investigar desde el arte de la danza, ya que la primera de ellas se hace desde otras disciplinas y la segunda, desde la experiencia del creador o del que se encuentra inmerso en el proceso. Para el caso que nos atañe, se iniciará la investigación-creación desde el arte de la danza, tomando en consideración que existen a partir de allí también dos formas de abordarla de acuerdo a su fin. La primera de ellas tiene la finalidad formativa, es decir, como experiencia que permitirá que un estudiante de un programa de formación en el arte de la danza pueda vivir el proceso creativo de la mano de sus docentes, adentrándose en el desarrollo de la metodología, fases y momentos. Y la segunda como un proceso que se emprende para optar a un título de graduación, lo cual implica una mayor profundidad, rigurosidad y una argumentación profunda de qué y para qué se ha emprendido la idea creativa.

EXPERIENCIA DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN CON FINES FORMATIVOS

Desde el punto de vista formativo y de la investigación desde la danza, es necesario reconocer las características de un proceso creativo, saber cómo tomar una idea inicial y convertirla finalmente en una realidad. Es necesario estimular la escritura, fomentar la lectura, identificar referentes, analizar lo propuesto por el equipo de trabajo, reflexionar en torno a las ideas, a fin de generar un equilibrio entre lo que corporalmente se propone y lo que escrituralmente se plantea. Deben generarse cuestionamientos permanentes centrados en por qué y para qué de la propuesta, en qué consistirá, la descripción, la intención, el mensaje, el desarrollo y sus secuencialidades.

Estos aspectos han sido tenidos en cuenta por los estudiantes del Programa de Danza de la Facultad de Bellas Artes al momento de adentrarse en lo que se ha denominado el laboratorio de investigación-creación, el cual cuenta con el liderazgo de uno o dos docentes que dominan el área y pueden propiciar el acercamiento a la experiencia desde los referentes ya construidos. Es así como se presentan a continuación los ejercicios formativos que derivaron en obras creativas por parte de los estudiantes de V semestre en los años 2015 al 2017, y ya en el Capítulo V se podrán encontrar los resultados de una experiencia creativa convertida en trabajo de grado.

CHAMBACÚ, CORRAL DE NEGROS

La primera experiencia en el proceso de investigación-creación desde el folclor en el Programa de Danza de la Universidad del Atlántico, se dio a partir de un texto inspirador que originó el nombre de la obra, escrito por Manuel Zapata Olivella (1990). *Chambacú, corral de negros* narra la historia de una familia afrodescendiente liderada por una matrona de la época, cuyas relaciones con los demás personajes dan cuenta de las situaciones de desigualdad social, represión,

injusticia y pobreza absoluta en la que se sumen los descendientes de los esclavos que habitan un sector de Cartagena de Indias.

Para estos efectos, el grupo de estudiantes pudo construir y experimentar a lo largo de cuatro meses lo que se constituyó en una puesta en escena.



Imágen 14. Estudiante Angie Barros en su rol como "Cotena", la matrona en *Chambacú, corral de negros*



Imágen 15. Escena "Las Inges" en *Chambacú, corral de negros*

Como parte del proceso, los estudiantes concluyeron:

Teniendo en cuenta que el propósito principal de la obra fue materializar un proyecto escénico en colectivo relacionado con una obra literaria, en este caso *Chambacú, corral de negros* del autor Manuel Zapata Olivella, por referenciar en su narrativa al Caribe colombiano y en particular a una población que por tradición configuró la identidad regional como lo es la etnia afrodescendiente, se presenta a continuación el informe relacionado con el proceso mismo para llevar a cabo la puesta en escena.

La necesidad primordial del colectivo se centró en varios tópicos, el principal era poder lograr que a partir de los referentes corporales y conceptuales que cada uno de los integrantes poseyera, se configurara una obra en pequeño formato donde con la utilización del lenguaje corporal y musical de las danzas tradicionales del Caribe colombiano pudieran lograrse narrar aspectos que fueron privilegiados a partir de la lectura del texto. En este sentido se planteó una gran pregunta problema: ¿Qué privilegiar al llevar a escena una obra literaria utilizando como herramienta corporal los códigos de movimiento devenidos de la danza tradicional del Caribe colombiano?

Para lograr el cumplimiento del propósito principal y por ende, dar respuesta a la pregunta problema, el colectivo de investigadores, se organizó teniendo en cuenta cuatro aspectos:

A. La definición de la idea y escogencia del texto que sirviera como soporte e inspiración al proceso creativo. B. Establecimiento de los roles y responsabilidades que asumirían cada uno de los integrantes del colectivo. C. La configuración de unas estrategias y momentos a través de los que pudieran generarse las pautas de movimientos, los esquemas y la secuencialidad de las escenas. D.

Puesta en escena de la obra y socialización del informe final. En este sentido, el presente se construye a partir del desarrollo de los ítems anteriormente mencionados¹.

La experiencia creativa de los estudiantes se concretó en unas etapas, las cuales se detallan a continuación:

Primera etapa

Una vez se tomó la decisión de trabajar a partir del texto literario, se generaron procesos de entrenamiento en las danzas del Caribe colombiano, así mismo muchos espacios de improvisación de movimientos, que en un principio estuvieron basados en lo que cada uno de los estudiantes había privilegiado en la lectura desde el punto de vista emocional. Es así como emergieron lo que se consideraron categorías de análisis: a) Sensualidad, b) Miseria, c) Territorio, d) Resistencia, e) Matriarcado. A partir de allí, se crearon grupos de trabajo por cada categoría priorizando la sensibilidad individual en el momento de leer la obra por primera vez y fueron surgiendo las primeras frases de movimientos donde se relacionó la emoción con los movimientos propios de algunas danzas como el sexteto, el baile negro, el mapalé, la tambora, el seresesé, entre otras.

Segunda etapa

Cada grupo de trabajo desarrolló una propuesta coreográfica, en función de su primera sensación sobre la obra, direccionada en una categoría específica. En esta etapa, se definió la utilización del acervo corporal de la danza tradicional en el Caribe colombiano, por lo que se replanteó cada una de las coreografías, a partir de esta premisa. Es decir, se llevó el movimiento devenido de la necesidad al movimiento

1. Relato del estudiante de V semestre Josué Carreño.

consciente y fue estudiado para traducirlo en el lenguaje corporal de las danzas populares del Caribe colombiano.

Tercera etapa

En cada una de las etapas anteriores también se consolidó el trabajo escritural a través de bitácoras o diarios que reflejaban las inquietudes, avances, preocupaciones, así como las ideas relacionadas con vestuarios, elementos de utilería que pudieran apoyar el desarrollo coreográfico. Es, en este momento, donde los estudiantes empiezan a identificarse con algunos de los personajes de la novela, es allí donde se concretaron los roles o personajes de acuerdo al perfil de algunos estudiantes², considerando sus características físicas, su acercamiento con la emoción y el carácter de los personajes. A partir de ello, se logró desarrollar la primera escena, cuyo propósito es la presentación de los personajes figurantes en la obra. Como personajes principales, priorizamos: Cotena: la matrona; José Raquel: hijo mayor de Cotena, militar; Máximo: hijo menor de Cotena, revolucionario; Inge: extranjera, esposa de José Raquel. Así mismo, se crearon otros personajes que facilitaron la narrativa de la obra, fueron estos: Los gallos: que permitieron contextualizar el pueblo de Chambacú en un escenario de violencia, son interpretados por dos estudiantes masculinos; el jefe de los policías: para denotar la jerarquía, la autoridad y el poder, interpretado por un estudiante masculino; Rudesinda: prostituta con quien José Raquel engaña a Inge.

2. Los estudiantes participantes en el proceso fueron: Angie Barros Orrego (Cotena) - María Lucía Acosta Romero (Inge) - Josué G. Carreño Del Valle (José Raquel y Gallo) - Cristian Hernández Maestre (Máximo) - Rosisela Suárez (Rudesinda, -coros: Máximos, Inges, Cárcel, Fiesta) - Octavio Fontalvo Rojas (General Sardinilla, -coros: Cárcel, Fiesta) - Karla Fernández (Lavandera, -coros: Máximos, Miseria, Inges, Cárcel, Fiesta) - Greisy Palencia (Lavandera, -coros: Policía, Miseria, Inges, Cárcel, Fiesta) - Diana Niebles (Lavandera, -coros: Policía, Miseria, Inges, Cárcel, Fiesta) - Bellemarie Viadero (Lavandera, -coros: Máximos, Cárcel) - Julissa Palma (Lavandera, -coros: Máximos, Miseria, Inges, Cárcel, Fiesta) - Lauren Bossio (Lavandera, -coros: Máximos, Miseria, Inges, Cárcel, Fiesta) - Juan Camilo Pérez (Gallo, Policía, Miseria, Cárcel, Fiesta) - Joan Yépez (Máximos, Miseria, Cárcel, Fiesta).

Cuarta etapa

Sin perder la permanente socialización de las propuestas de movimiento, se logra decantar los aspectos que se desean privilegiar para el inicio, en este caso es el contexto de Chambacú, para lo que se propone en la escena mostrar unas lavanderas, boxeadores, peleas de gallo y prostitutas. Quedando como importante las lavanderas, ya que demuestran la fuerza de las mujeres en Chambacú; la pelea de gallos, por ser sugerente de violencia; y además, el tema de la familia en la presentación de Cotena, quien se convierte en la matrona al parir dos hijos. Esta Imágen se elige como la apertura de la obra.

Quinta etapa

Se definió de manera conjunta la estructura organizativa para la obra, en donde cada participante asumió su cargo, rol y responsabilidad, en función del trabajo colectivo. Finalmente se decantan las escenas finales así: La cotidianidad (donde se presenta el contexto del pueblo de Chambacú, a través del matriarcado, las lavanderas y los gallos); la miseria (representando el olor, la plaga, las prostitutas, en general, las condiciones infrahumanas en las que se sobrevive dentro de Chambacú); la relación de Inge y Cotena (el encuentro y diálogo entre la matrona del pueblo y la extranjera blanca), entre otras.

Sexta etapa

Se consolidó la secuencialidad de la obra, y paralelamente se decantaron las necesidades en términos de utilerías, vestuarios, guion de iluminación, masterización musical, entre otros aspectos.

A continuación se refleja la manera cómo los estudiantes elaboraron el guion de uso de utilería:

Tabla 1. Guion de Utería Chambacú. Responsables: Josué Carreño y Octavio Fontalvo

| ESCENA | DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA | ELEMENTOS DE UTILERÍA |
|-------------------------------|---|--|
| OPENING | Cotena se presenta ante el público como matrona de Chambacú, y vive sus dolores de parto hasta dar a luz a sus dos hijos, quienes se presentan también ante los expectantes. | Silla de madera Bolillo de madera Hojas de papel |
| LAVANDERAS | Cotena lava su ropa en el río junto a las demás mujeres habitantes de Chambacú. | Silla de madera |
| GALLOS | Cotena junto a las lavanderas presencian una pelea de gallos. | Silla de madera |
| MÁXIMOS | Máximo se encuentra disfrutando de sus libros y es sorprendido por Cotena, quien molesta destruye lo que está leyendo, pero Máximo logra proteger algunos de sus escritos y busca la ayuda de sus amistades quienes quitan la venda de sus ojos y lo apoyan en su movimiento de liberación, al ser sorprendidos por la policía sus amigos huyen y Máximo es apresado. | Hojas de papel Bolillos de madera |
| ROMANCE DE INGE Y JOSÉ RAQUEL | Inge se encuentra disfrutando de su tranquilidad, cuando es conquistada por José Raquel, quien la invita a Chambacú y esta por negarse es llevada a la fuerza. | Flor |
| FIESTA | En medio de un baile a ritmo de tambora es entregado el legado de Matrona a Inge quien toma la silla de Cotena y asume su nueva vida junto a su marido José Raquel y el apoyo de la familia. | Sombreros de paja, peinetas de flores, silla de madera, hojas de papel |

Teniendo en cuenta el sentido y mensaje de cada una de las escenas, así fue seleccionada la música a emplear, de tal manera que fuera coherente con el tipo de propuesta, dado que no se trató de una muestra folclórica sino de una recreación de los movimientos de las danzas folclóricas. La música seleccionada, de igual forma acusa intervención de otros instrumentos que enriquecieron la sonoridad, más acorde al sentimiento de cada escena, entre ellas temas de la reconocida cantante Totó la Momposina, Cabas, Ale kumá, Arlington Pardo, Antonio Arnedo, entre otros, que inspiraron con los efectos musicales los movimientos y momentos coreográficos construidos a partir de danzas como sextetos, tamboras, baile negro, mapalé, seresesé, gaita y cumbia.

Séptima etapa

Habiendo definido todos los aspectos desde lo artístico, lo técnico y lo administrativo, se procedió a realizar un ensayo público con la

presencia de maestros expertos en diferentes modalidades dancarias, teatrales y musicales a fin de que pudieran dar sus apreciaciones antes del estreno, así hubo sugerencias en cuanto al vestuario ya que este debe estar más acorde con el personaje sin tener que llegar al estreno de la caracterización teatral, ya que la pieza es más bien de corte sugerente en cuanto a los elementos y vestuarios a utilizar.

Octava etapa

El estreno de la obra se realizó en el marco de la gala de cierre del año 2015 en el teatro de Bellas Artes. Tras los positivos comentarios, pudo ser presentada en otros escenarios, entre ellos el Encuentro de Programas de Danza que tuvo lugar en la ciudad de Bogotá, donde hubo aceptación por cuanto se observó un trabajo consolidado y con identidad Caribe.

VELORIO DEL BOGA ADOLESCENTE

Es el nombre de otras de las experiencias creativas suscitadas al interior del Programa de Danza, esta vez inspiradas en uno de los poemas de Jorge Artel (2010). El poema relata el destino trágico de un joven pescador que es atrapado por las misteriosas aguas del mar, el llanto de las mujeres evoca la nostalgia por la ausencia del sonido del tambor, de los cantos de bullerengue y las décimas en medio de las fiestas a las que acostumbraba asistir el joven enamorado. Una de los fragmentos del poema dice:

Desde esta noche a las siete están prendidas las espermas:
cuatro estrellas temblorosas que alumbran su sonrisa muerta.

Ya le lavaron la cara, le pusieron la franela y el pañuelo de
cuatro pintas que llevaba los días de fiesta. Hace recordar un
domingo lleno de tambores y décimas. O una tarde de gallos,
o una noche de plazuela. Hace pensar en los sábados trémulos
de ron y de juerga, en que tiraba su grito como una atarraya
abierta.

Jorge Artel



Imágen 16. Escena de la muerte del boga adolescente



Imágen 17. Escena del velorio del boga adolescente

Como parte del proceso inicial, los estudiantes argumentaron el inicio del proceso creativo a partir del siguiente escrito:

El escritor cartagenero Jorge Artel se destacó por ser el máximo representante de la poesía negra en Colombia, por lo tanto vemos claramente que el método usado por Artel era la expresión escrita, por medio de la cual hace un llamado a la libertad y la identidad como caribeños. Sin duda alguna, la forma de escribir y los temas que toca, este escritor cartagenero, resultan muy interesantes, al punto de querer narrarlos a través del cuerpo. La danza es el medio por el cual un tema, una idea y un sentimiento son transmitidos a través del cuerpo. Las danzas folclóricas son las encargadas de no dejar que mueran las historias que identifican a los pueblos, ya que muchas narran sucesos y anécdotas vividas por nuestros antepasados. Hoy día el mundo cada vez está evolucionando, y todo lo concerniente a la danza no es la excepción, vemos que hay métodos de entrenamientos nuevos, nuevas técnicas de danza y hasta nuevas formas de bailar. En muchos sectores, la danza se planea y se ejecuta bajo una labor de mercadeo que necesita crear y vender un show, que está más enfocado en la forma, y no en transmitir un mensaje, el cual se caracteriza por ser uno de los objetivos primordiales de la danza. Con nuestro montaje coreográfico buscamos resaltar la importancia de las danzas tradicionales de la Costa norte de Colombia, ya que por su origen multicultural, podemos encontrar gran variedad de ritmos y matices, que resultarían útiles al momento de realizar una obra de danza que busque transmitir un tema específico. Cuando analizamos los distintos poemas de Jorge Artel, pudimos sentir que sus letras sintetizan miles de historias, vivencias, sentimientos y experiencias de todo un pueblo. Por la temática de sus poemas, vemos claramente que al momento de narrarlos a través de la danza, las más cercanas a ellos, son las danzas tradicionales de la Costa norte, ya que muchas de estas también cuentan historias de sucesos, costumbres y personajes de descendencia afro. Partiendo de todo lo anterior, nuestro montaje dancístico buscará resaltar la importancia

de la danza, al momento de querer transmitir un sentimiento o un mensaje, ya que a través de nuestro cuerpo queremos emitir la misma intencionalidad que Artel mandaba en sus poemas. Llevar a la escena un poema de Jorge Artel, resulta interesante, porque sus temáticas resaltan la identidad afrodescendientes de la región Caribe. En aras de rescatar y demostrar la utilidad de las danzas tradicionales, queremos utilizar varias de estas danzas, como el canal para traducir el lenguaje escrito, de los poemas, a un lenguaje corporal. Considero que la utilización de las danzas tradicionales para la narración del poema de Artel, son las adecuadas, ya que ambos se ubican en el mismo contexto geográfico³.

A partir de esta argumentación, los estudiantes procedieron a emprender el proceso investigativo-creativo que derivó en una puesta en escena donde los ritmos folclóricos escogidos estuvieron centralizados en aires folclóricos de la depresión momposina como tamboras, chandés y son corrido, así como bullerengue y sextetos. La pieza tuvo una duración aproximada de 20 minutos y participaron los estudiantes Valentina Cásseres, Mariana Díaz, Sigrid Florián, Kelly Gómez, Michelle Gómez, Alexander Gutiérrez, Edgar Medina, Yuleidy Meza y Jennifer Sarmiento.

MALAVITA

Dando un giro a lo que venían siendo las ideas iniciales, el grupo de estudiantes del año 2016 se motivó en una puesta en escena donde pudieran combinar diferentes ritmos de toda Colombia, pero en especial del Pacífico. La escogencia de la temática no fue fácil por cuanto cada estudiante tenía una idea motivadora diferente, sin embargo el punto que permitió tomar la decisión definitiva se centró en la argumentación por parte de cada uno de ellos de su

3. Relato de los estudiantes de V semestre Edgar Medina y Sigrid Florián en 2016-2.

idea escogiendo finalmente la que mejor sustentación tuvo, es decir la obra literaria *La Divina Comedia*, pero que para efectos de la puesta en escena decidieron llamar "Malavita".



Imágen 18. Escena "La lujuria" de la propuesta escénica "Malavita"

La motivación de los estudiantes se refleja en el siguiente apartado:

Malavita es una obra que tiene como propósito crear una puesta escénica que esté basada en el libro *La Divina Comedia* a partir de la danza tradicional colombiana. Inicialmente esta obra tenía como título *La Divina Comedia* al igual que el libro pensando en que queríamos plantear los tres mundos que se viven en este poema, ya que *La Divina Comedia* es un poema donde se muestra la vida real con lo sobrenatural, y también se muestra una lucha entre tres mundos o tres reinos en los que se reflejan tres modos de ser de la humanidad. Inicialmente queríamos mostrarle al espectador ese viaje que realiza Dante, que es el protagonista del libro, y todo lo que se vive en un infierno, un paraíso y un purgatorio, pero luego de buscar y explorar cómo hacer esta propuesta escénica, decidimos tener como propósito crear una obra coreográfica que sea basada en *La Divina Comedia*, pero que no necesariamente contará la historia que se refleja en el libro de *La Divina Comedia*; utilizando para ello la danza tradicional colombiana en este caso las

danzas del Pacífico. Por ello se llega a la conclusión y se lleva a cabo representar una obra escénica para dar reflejo de las condiciones humanas, y solo se escogieron dos de los lugares que visita Dante que son: el purgatorio y el infierno, ya que estos son para nosotros los más fuertes escénicamente y los que posiblemente tendrían un impacto en el espectador. Queremos también hacer un aporte al repertorio del Programa profesional en Danza y que sea una experiencia corporal distinta para nosotros y que ha sido explorada mediante la danza tradicional algo que también es nuevo y es un gran reto. También porque queremos descubrir la danza tradicional y sus posibles deconstrucciones de expandirse; así como también llevar al espectador a un grado de sensibilidad en el que pueda descubrir que aun en la vida cotidiana todos hemos pasado por un infierno y un purgatorio en algún momento. Inicialmente la obra se debe hacer como resultado de todo el proceso de investigación, exploración y construcción realizado durante el semestre en la asignatura de Laboratorio de Investigación-Creación. Pero más allá de eso, por esta obra basarse en un pilar de la literatura universal, quedarás maravillado, debido a las visiones viscerales, palpables, sublimes e inolvidables, por las descripciones tan vívidas y por todo el trasfondo que contiene. Además, descubrirás gran cantidad de elementos simbólicos y artísticos, como algunos que inspiraron a mentes creativas a pesar de los siglos, como en el caso de Borges, Marx, Balzac, Milton, entre otros. Así mismo te transportará a recuerdos y/o sucesos vividos, por ende lograrás conectarte con la obra. Es importante la obra porque en la historia Alighieri nos relata detalladamente cómo son las tres partes de su viaje: el infierno, el purgatorio y el paraíso. Él vuelca en opiniones personales, como por ejemplo, al colocar en el infierno a papas y a cardenales lo cual es algo revolucionario, tal cual como será nuestro montaje. Una razón más para realizar la obra y no perdérsela. A diferencia de las otras artes, ya sea la literatura, la pintura o la escultura; la danza marcha en un breve plazo de tiempo y espacio, más allá del

cual las imágenes significativas del movimiento desaparecen del ojo del espectador. Lo que no haya podido captarse en esa fugaz relación, solo podrá sustitivamente incorporarse a la sensibilidad del observador (punto importante y en el cual queremos enfatizar y tocar con la obra, de esa manera le llegaremos al público más rápido, le haremos sentir lo que sentimos).

Cabe resaltar que el resultado fue una puesta en escena que tuvo una duración de 15 minutos aproximadamente y se desarrollaron las siguientes escenas: *Opening* a ritmo de currulao, con la canción de "Muchachito" de la agrupación Comadre Araña donde se hace énfasis en la lujuria y todo lo que comúnmente la caracteriza. La segunda escena corresponde al infierno, la cual se desarrolla a ritmo de abozao con la canción "Canoeros de guerra" de En la Masa, en esta se muestra cómo se castiga la lujuria y la llegada de Dante al infierno y a su vez cómo las almas lo atormentan hasta el punto de agredir. La tercera escena es el purgatorio, este es a ritmo de bunde con la canción "Lamento de tierra" del grupo Macoya, aquí se ilustra la forma cómo es limpiada la lujuria y Dante termina con una plegaria a los cielos. La pieza contó con la participación de seis estudiantes bailarines que interpretan las almas y sus castigos y uno adicional que hace la parte del personaje principal de Dante.

BODAS DE SANGRE



Imagen 19. Escena de "La Luna" en la pieza "Bodas de sangre"

El proceso en el Programa de Danza fue consolidándose cada vez más hasta el punto que la experimentación con otras danzas se fue haciendo fuerte, incorporando de igual modo las fortalezas en cuanto a formación corporal de cada uno de los estudiantes, dando resultados interesantes por cuanto tener estudiantes con formación en danza clásica, contemporánea, bailes urbanos, ofrece una gran gama de posibilidades de movimientos que fueran de igual manera al servicio de la narración general y los momentos coreográficos. En esta ocasión el grupo de V semestre del periodo 2017-1 tomó como idea motivadora la obra literaria de Federico García Lorca, *Bodas de Sangre* (2017). Para lo cual efectuaron, al igual que en las demás experiencias, un estado del arte amplio encontrando que esta obra ha sido inspiración para montajes escénicos desde la danza contemporánea, el teatro y el cine, por lo que incursionar en la generación de una pieza con una identidad folclórica se constituyó en todo un reto.

Como parte de la producción intelectual que sustenta el proceso creativo, se relaciona a continuación el escrito que refleja la argumentación de los estudiantes frente a esta experiencia:

La presente investigación-creación proyecta a través de la danza la obra literaria *Bodas de Sangre* del autor Federico García Lorca, es una obra creada colectivamente por los estudiantes de quinto semestre del Programa de Danza de la Universidad del Atlántico, con el fin de resaltar los valores morales en nuestra sociedad, mostrando un punto de vista distinto, donde la mujer cumple su rol femenino pero su actuar no es bien visto por la sociedad, esta obra narra la historia de una pareja que se casará, pero por las tentaciones, deseos y placeres de la vida, termina en una tragedia que lastima corazones y afecta como tal la vida de una mujer que también es madre, es difícil precisar la dimensión de este sentimiento con el hecho de ver a su hijo muerto. La investigación se plantea como pregunta orientadora: ¿cómo llevar a escena una obra literaria

utilizando la danza tradicional y sus recursos de movimiento?, de cuya pregunta se desprenden otros interrogantes, entre ellos: ¿Cuáles serán los aspectos más importantes de la obra literaria que se privilegiarán para llevar a escena? ¿Qué expresiones danzadas del Caribe colombiano se emplearán en el desarrollo de la puesta en escena?, ¿A partir de qué piezas musicales se realizarán las propuestas coreográficas que sustentan la creación de las mismas? ¿Qué relación en términos de momento histórico actual y presente se tendrán en cuenta al momento de generar la estética de la puesta en escena? ¿Cómo incide el referente de formación en danza de los intérpretes en relación con el ejercicio creativo? ¿Qué impacto se pretende generar en los espectadores con la puesta en escena? La metodología que orienta esta investigación está centrada en la creación colectiva tomando como base la escritura de bitácoras y registros de las experiencias que se desarrollan en cada uno de los momentos, que para efectos de esta investigación se denominarán fases. Estas fases, dan cuenta de la forma cómo se originó y desarrolló la obra hasta la socialización de la misma en un ejercicio con público desde el cual se obtendrán informaciones relevantes que tributarán al enriquecimiento de la puesta en escena. La experiencia creativa está apoyada en los referentes que cada uno de sus intérpretes posee, constituyéndose en insumo para consolidar la propuesta, ya que la heterogeneidad en términos de formación de sus integrantes permite imprimir de variedad cada una de las escenas. El proceso creativo implicó la participación de tres docentes, cada uno de ellos desde su especialidad brindó herramientas motivadoras que pudieran despertar entre sus intérpretes permanentes interrogantes que pudieran resolverse de manera colectiva, sin interferir en las decisiones y sin decidir sobre el decurso fáctico que la propuesta misma debía tener. Al momento de justificar la presente investigación se tendrán en cuenta varios frentes, el primero de ellos tiene que ver con la responsabilidad social del estudiante del Programa de Danza frente

a su proceso formativo, el segundo se asocia a la importancia de la obra que se constituye en el motor inspirador para la propuesta escénica y el tercero implica los referentes históricos y artísticos que fundamentan el proceso creativo como tal. Llevar a escena una obra de creación colectiva se constituye en un reto importante en el proceso de formación que un futuro egresado del Programa de Danza emprende para ser un verdadero profesional; de esta manera se parte de entender que la dinámica de los artistas por lo general conlleva a un trabajo subjetivo e individual, donde los momentos de consensos se constituyen en el principal obstáculo para poder avanzar. En este sentido generar una experiencia de estas características permitirá que el estudiante intérprete-creador, desarrolle competencias relacionadas con la argumentación verbal y corporal de sus experiencias coreográficas, que pueda trabajar en equipo respetando las diferencias y proponiendo en aras de tributar a la consecución de los propósitos comunes no individualistas. Así mismo, la realización de una creación colectiva en danza, brinda la oportunidad de obtener las herramientas que a futuro serán empleadas para trabajos de creación individual, resaltando que llevar a escena una obra implica un trabajo permanente, riguroso, sometido al ensayo y al error para encontrar el mejor camino antes de su socialización definitiva ante un público. Así mismo, genera la conciencia alrededor de la lectura, del encuentro del componente poético en las obras y de la escritura crítica de su hacer. En relación con la obra que se toma como punto inspirador, se puede justificar su utilización por cuanto posee elementos cargados de un gran contenido reflexivo relacionado con situaciones que tras años de su escritura, siguen siendo pertinentes en el momento actual, donde la figura de la mujer sigue siendo importante y es el foco de una historia que aún sigue vigente en muchas sociedades. Federico García Lorca en su libro *Bodas de Sangre* hace del amor una tragedia convirtiéndola en muerte, mostrando una sociedad de doble moral,

ya que considera culpables a los que rompen las convenciones y parámetros sociales. Desde este concepto moral se han desarrollado a lo largo de la historia grandes debates sociales sobre lo bueno y lo malo de las acciones humanas, es precisamente lo que discutimos en esta obra, y todo el desenlace que con esto conlleva, ilusión, alegría, muerte, dolor, odio, llevando a un quebranto en las relaciones humanas. Federico García Lorca, al incidir en el aspecto atávico del amor, resalta la intensidad de la pasión primaria por encima de las normas, que son llevadas a juicios éticos y morales, por reglas ya establecidas desde conceptos religiosos, lo cual condiciona la libertad en las acciones dentro de estos contextos sociales. Para la sociedad la muerte es el justo castigo que merecen los amantes y todo aquel que vaya en contra de las acciones que se consideren buenas, sin embargo, para los amantes es la inclusión en la eternidad. Además, el hecho de que la novia no muera proporciona a la obra una dimensión más social, más cercana a lo real e introduce el tema de la venganza, el odio, la honra y la tragedia. La obra encierra un complejo mundo temático, que va desde la presencia de la tierra y el mundo rural hasta el significado trascendente y simbólico, entre estos dos polos encontramos también el tema de la venganza y la honra, el destino, la vinculación del hombre con la tierra y el papel de la mujer, desde una visión social y mítica. Durante nuestro proceso solíamos hacer mesas redondas, donde leíamos escena por escena de la obra, se abría un espacio para imaginar, y seguidamente escribir para que luego cada quien expusiera cómo veía la escena, cabe decir que esto lo hacíamos cada vez que íbamos a trabajar, en otras palabras, crear.

El grupo construyó sus propuestas coreográficas a partir de movimientos propios de la Tambora, el Bullerengue, la Cumbia, la Gaita, el Porro, así mismo elaboró un cuadro en el cual se consigna el resumen de toda la propuesta escénica.

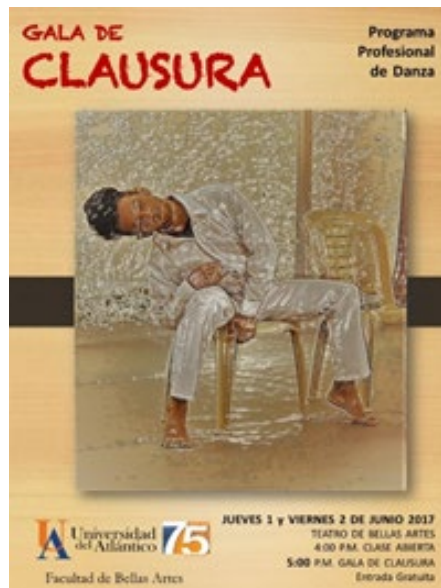
Tabla 2. Bodas de Sangre - Resumen de la propuesta escénica

| CUADROS | ACCIONES | IDEAS-MOTORAS - EXPRESIVAS | ELEMENTOS DE UTILERÍA | NOTAS PARA TENER EN CUENTA |
|-------------------|--|---|--|---|
| Presagio | Sueño de la madre tragedia que va a ocurrir | Entrada del novio, presencia de la luna, imágenes de muerte, imágenes de macheteros, madre dormida. | Mecedora, canastica de flores, machete, lámpara, sábanas blancas. | Trabajar luces con tonos azul oscuro, azul claro maceta, cámara de humo, luz en flash. |
| La madre | Solo de Katty, unísono, saludos del hijo a su madre, regaño y piedad | Madre en sus quehaceres del hogar, unísono de (mujeres), entrada de Javier, saludo a la madre, regaño, entrega de machete, Imágen de la piedad, hijo se va. | Lámpara, mecedora, escoba, banquillos, chales, sombrero Javier, machete. | Luces amarillas, cálidas, amanecer el coro de mujeres realizan su unísono mientras la madre hace un solo luz maceta. |
| Laboreo del novio | Solo de Javier, entran hombres, laboreos, unísono de hombres | Trabajo de laboreos con machete, encuentro y ejecución de esquema. Preparación de la tierra a cosechar, hombres en el campo. | Machete, sombrero, pantalones blancos, camisa blanca, sacos. | Luces, ámbar, amarilla, ambiente cálido, cuando comienza la gaita se toman más fuertes. |
| Los amantes | Solo de Lizet y Rubén momentos de goce y placer, disfrute. Imágen de la esposa e hija de Rubén | Esquemas coreográficos de Lizet y Rubén, amor, pasión, entrada de Marcela e hijo se van con Rubén. | Sillón, mesita florero, muñeco de bebé. | Luz va bajando, sonido del caballo (zapateo), luego en el encuentro luz amarilla, anaranjado como cobre u ocre, al final amarillo cayendo la tarde, se utilizan las luces de las calles para simular un ocaso fuerte. |
| La luna | Imágen de Lizet y Javier, entrada de la luna | Javier está sentado con el machete en sus manos, Lizet entra, él le cede la silla, se quedan en una foto mientras mate hace su solo. | Silla, machete, vestido, acompañado luna. | Luz azul, blanco, cámara de humo por el suelo. |
| Los hilos | Entra la novia, tejiendo | Entra Lizet de una esquina, mientras teje se desenvuelve un carruzo de hilo, en el fondo salen mujeres tejiendo con los hilos de la novia. | Hilos, carruzos, baticas blancas. | Luz blanca transparente, azul cristal, luz diagonal abierta al final. |
| La novia | Imposición del velo solo de Lizet | Solo de Lizet bullarengue, entra la suegra le coloca el velo, sigue el solo, se quita el velo, entra la luna y le impone el velo y entrega las flores. | velo, flores | Luz cenital, simulando que va llegando la noche. |

| CUADROS | ACCIONES | IDEAS-MOTORAS - EXPRESIVAS | ELEMENTOS DE UTILERÍA | NOTAS PARA TENER EN CUENTA |
|---------|--|---|-----------------------|--|
| La boda | Festejo de la boda, encuentro de amantes | Novios en escena, madre da la bendición, y bailan el vals, cambiamos de pareja, Lizet queda con Rubén y se van, bailamos porro, el novio se da cuenta comienza a buscarlos. | bancos | Ambiente de noche. |
| Muertos | Enfrentamiento de Leonardo y el novio | Se enfrentan Leonardo y el novio, mueren ambos, madre lloran al hijo, esposa a Leonardo, Lizet se va en diagonal, pasa la luna y se ríe. | machetes | La luz se va bajando en el llanto, la risa va a oscuras. |

CUENTOS DE INVIERNO

A diferencia de los procesos anteriores, esta vez el grupo de estudiantes recibió invitación para hacer parte de una producción artística que contaría con la participación de estudiantes del Programa de Música, Arte Dramático, Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes, en aras de estimular la creación interdisciplinaria de obras.



Imágen 20. Publicidad de la gala en la que se realizó el estreno de "Cuentos de invierno"



Imagen 21. Escena de “Cuentos de invierno” con estudiantes del Programa de Danza

Tal iniciativa estuvo liderada por la docente pasante Sabina Pringle, quien construyó un proyecto con una visión de circulación binacional al residir en Estados Unidos y ser beneficiaria de la Beca Fullbright. En este sentido escribe en un su proyecto inicial:

Este proyecto social une a Colombia con los Estados Unidos. Todos los ingredientes naturales de El Cuento de Invierno se encuentran en Barranquilla y en Miami, ciudad que refleja el otro lado de Barranquilla, su ‘sueño americano’ siempre inspiradora, repleto de ilusión y a veces, de desilusión. Ambas orillas de las aguas Caribeño-Atlánticas sirven como espejos para contrastar y conectar las realidades sociales que unen y dividen las Américas norte y sur. Por lo tanto, esta producción de El Cuento de Invierno traza y celebra fusiones de las artes en los dos hemisferios americanos. Dirige la mirada hacia la naturaleza, la belleza y el peligro de las relaciones estadounidense-colombianas desde perspectivas sociales,

históricas, políticas y económicas. El Cuento de Invierno encausa temas contemporáneos de exilio, destierro, desplazamiento, desaparición, reparación, reunión, justicia y reparación. Otro elemento en esta obra que forma parte de importantes discursos actuales es la violencia machista. Según vayamos trabajando saldrán muchísimos más elementos pertinentes a nuestras situaciones y lugares actuales, porque siempre que trabajamos con Shakespeare, nuevos elementos surgen, se transforman y nos hablan, ya que Shakespeare, como dijo Ben Johnson, "...no era de una época, sino de todos los tiempos". El Cuento de Invierno mueve desde el caos a una precaria estabilidad y se cierra con la promesa de un futuro de estabilidad y abundancia que armoniza con nuestro optimismo para post-conflicto Colombia. Así, esta producción viene celebrando los históricos procesos de paz en los cuales se encuentra inmerso el país. El estreno será dos meses después de la fecha prevista para la firma del acuerdo de paz entre el Gobierno de Colombia y las FARC, el 23 de marzo de 2016, y el estreno marcará también el 400° aniversario de las muertes de Shakespeare y Cervantes el 23 de abril de 2016. Así, celebramos la justicia, la paz, la concordancia internacional, y la transcendencia temporal.

El proyecto, considerado por la autora como un "proyecto social", por la integración que genera entre diversos estudiantes de varios programas, presenta un guion con personajes claramente determinados, con un contenido teatral fuerte con parlamentos adaptados al contexto geográfico en el cual se circunscribe la historia.



Imagen 22. Afiche promocional del proyecto consolidado y realizado con estudiantes de todos los programas de la Facultad de Bellas Artes

ALBORES. PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN CON NIÑOS Y NIÑAS

Jairo Atencia Escorcía¹



Imagen 23. La protagonista de la propuesta "Albores", Antonella Frieri

En la estructura organizativa del Programa profesional de Danza de la Universidad del Atlántico se establece como requisito para optar el título respectivo, la realización del trabajo de grado de acuerdo a lo planteado en las normatividades internas. Estas expresan entre otros aspectos, las siguientes modalidades de trabajo de grado a las que los estudiantes pueden acceder para optar a su título profesional: El Proyecto Artístico Comunitario, la Monografía y el Proyecto de Creación Artística. Esta última modalidad, es decir el Proyecto de creación, se define como el conjunto de reflexiones teóricas y prácticas artísticas

1. Egresado del Programa de Danza.

que se desarrollan y articulan a través de un proceso de construcción de una obra de arte, el cual incluye fases secuenciales de indagación, exploración, búsqueda, visualización, interpretación, proyección, realización, experimentación, performance². Así mismo los trabajos de grado deben estar articulados a las líneas de investigación del Programa de Danza, las cuales se constituyen en el horizonte que da sentido a los procesos investigativos de los estudiantes próximos a egresar, estas líneas son: Creación artística, Pedagogía de la danza, Investigación académica de la corporeidad y las manifestaciones artísticas y culturales, y Agenciamiento cultural.

El capítulo anterior referencia los trabajos de investigación-creación implementados con los estudiantes de V semestre del Programa de Danza en diferentes periodos académicos, cuyos resultados fueron producto de un proceso formativo guiado, direccionado y acompañado por los docentes de la cátedra que de manera conjunta con los discentes, sistematizan colectivamente los frutos de tal vivencia. Esta experiencia se convierte en el punto de partida y el referente metodológico para quienes emprenden tal proceso en un nivel que permita cumplir con los requisitos de graduación. En este sentido, en el presente capítulo se constituye la socialización de los aspectos más relevantes relacionados con la realización del trabajo de grado basado en una investigación-creación desde la danza folclórica que cuenta con la particularidad de una población que involucró en el proceso creativo, a niños y niñas desde los 3 años de edad, convirtiéndose además en una experiencia pedagógica.

PROCESO METODOLÓGICO

Al emprender la presente experiencia investigativa, creativa y pedagógica, se tuvieron, en cuenta en primera instancia, las líneas

2. Proyecto Académico del Programa de Danza 2013.

de investigación del Programa de Danza, encontrándose que una de ellas tiene que ver con la creación, siendo esta la de mayor peso en el direccionamiento del proceso. Sin embargo, se han empleado elementos que desde la pedagogía han alimentado el componente creativo, lo cual es pertinente con el perfil y el énfasis de formación escogido por el autor de la presente investigación que es el folclor.

En principio cabe anotar que el proceso metodológico se inició con un interés particular de llegar a la construcción de una puesta en escena centrada en una historia que pudiera ser contada con el lenguaje corporal propio de la danza tradicional colombiana y que sus intérpretes fueran niños y niñas de 3 a 13 años de edad. Considerando las características y el desarrollo evolutivo de los niños participantes, el cual se asocia con su espontaneidad, la pureza, la candidez, la sinceridad que le es propia a los seres humanos en sus primeros años de vida, se indaga por un nombre que reuniera tales cualidades a fin de denominar la puesta en escena por lo que se escoge el término "Albores" como el más acertado y próximo a la intencionalidad de lo que representan los niños en la obra. En relación con el desarrollo del montaje, se establecieron unos momentos o etapas generales que a su vez contienen las acciones que garantizaron la concreción de la puesta escénica, con el consecuente rigor de una investigación de estas características. Estos momentos se agrupan en lo que se ha denominado: Etapa de preproducción, Etapa de producción y Etapa de posproducción, las cuales contienen en sí mismas, y de manera sistemática, las acciones propias del proceso creativo expuesto en capítulos anteriores articuladas entre sí.

En primera instancia se explican en el cuadro siguiente y de manera sintetizada las acciones propias del proceso creativo y más adelante su agrupamiento en las etapas anteriormente mencionadas.

Tabla 3. Desarrollo de las acciones implícitas en el proceso creativo

| Acciones | Desarrollo |
|----------------|---|
| LA IDEA | <p>El primer paso para la creación de esta obra fue la fecundación de la misma, es decir, la generación de la idea, la cual, surgió como respuesta a la necesidad de construir un montaje con el lenguaje de la danza folclórica que se sustentará en un argumento con una narrativa clara. Así mismo donde los intérpretes fueran niños y niñas, realizando una búsqueda particular de manejar el lenguaje y el ritmo artístico y darle coherencia al trabajo. Permitiendo llegar a códigos escénicos, técnicos y estéticos comprensibles a los intérpretes y a los espectadores.</p> |
| EL ARGUMENTO | <p>Como toda obra creativa debe tener sentido y significancia, con el objetivo de llegar al público de manera coherente, es entonces cuando se emprende la tarea de argumentar la obra, contemplando que este argumento cumpliera con ciertas características que permitan la fácil comprensión de los niños a la historia a contar, que sientan gusto y se identifiquen con esta, logrando una apropiación de la obra y facilitando el desarrollo del trabajo, haciéndolo mucho más eficiente.</p> <p>En aras de esto se planteó el uso de historias comunes entre los niños y de su dominio, navegando por varias historias y seleccionando El Velo Robado, que ellos la conocen como el Lago de los Cisnes, de esta historia tomamos lo esencial y lo contextualizamos al costumbrismo nuestro, llevándola a las rieras del río Magdalena y a la fauna de este afluente, manteniendo a su vez los personajes de la historia original, pero renombrándolos, para lo cual utilizamos nombres, con un estilo muy macondiano extraídos de los escritos del Nobel de literatura. A sí mismo "Albores" es una obra presentada en cuatro escenas (como la historia original), y se desarrolla en las estribaciones del Río Grande de la Magdalena, así:</p> <p>Escena 1: fiesta en la plaza Escena 2: el idilio Escena 3: el festejo y la desilusión Escena 4: el desenlace</p> |
| LA DRAMATURGIA | <p>Para que el argumento propuesto cobrara sentido fue necesario implementar una apropiada dramaturgia. En este sentido, el proceso dramaturgico de "Albores" estuvo dado por la armonización de técnicas corporales para lograr equilibrar los lenguajes de la escena y ponerlos al servicio de la obra. Con la construcción del argumento de la obra se inició el proceso dramaturgico, la escogencia de las danzas a interpretar en la puesta en escena, acción que condujo a la elección de diversos temas musicales teniendo en cuenta sonoridades y fusiones entre lo tradicional y lo moderno.</p> <p>De igual manera se realizó observación de los artistas en formación, para asignar roles dentro de la obra, además de seleccionar quiénes asumirán roles protagónicos, teniendo en cuenta que los personajes estarán inmersos en un macondiano y costumbrista país, entonces se asignan de la siguiente manera:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mago Melquiádes 2. Rebeca 3. Ana 4. Úrsula 5. Príncipe José 6. Aureliano 7. garzas 8. pueblo 9. pájaros y guatines 10. pueblo. <p>Posteriormente se estableció un grupo de trabajo interdisciplinar para concretar acciones específicas que contribuirán con el montaje de la puesta en escena, es en este momento que nos apoyamos en una persona que diseñará los vestuarios para la obra, con la cual se realizan encuentros para explicar el contenido de la historia y las características y patrones básicos del vestuario de cada una de las danzas a interpretar y la intencionalidad de cada personaje, paralelamente se trabajó con un músico, que apoya el proceso de decantar temas musicales y realizar mezclas y efectos sonoros para la obra; tanto el vestuario como la música se articularon a la danza para fortalecer su dramaturgia.</p> <p>A fin de fortalecer este componente se incorpora al equipo un maestro de teatro, quien apoya la creación de cada uno de los personajes de la obra, los comportamientos, gestos y acciones en general de cada uno de ellos.</p> <p>Todas estas acciones se ejecutan de manera equivalente y paralela con la danza para encontrar en el movimiento los códigos apropiados para poder transmitir los mensajes que se requieren sin caer en la pantomima.</p> |

| Acciones | Desarrollo |
|----------------------|--|
| EL GUIÓN | <p>En el proceso de creación se hace necesario el establecimiento de esquemas que contengan las rutas a seguir dentro del montaje, siendo apoyo constante para el cumplimiento de los objetivos de cada jornada de trabajo, minimizando y optimizando el tiempo de trabajo; así mismo estos guiones se convierten en el fundamento para lograr el desarrollo de los procesos dramaturgicos y el interés que la obra despierte en el espectador.</p> <p>Se diseñan entonces los siguientes guiones:</p> <p>GUIÓN GENERAL: Se dan las pautas generales de la historia. Este contiene las características dramaturgicas de la obra.</p> <p>GUIÓN DE MÚSICA: Diseñado, con el músico que apoya el proceso. En este se establecen los temas musicales, autores, tiempos de ejecución y escenas en las cuales hacen presencia.</p> <p>GUIÓN COREOGRÁFICO: Se realiza a partir de la estructuración de la música, teniendo en cuenta las intencionalidades de la escena y los patrones básicos de interpretación de las danzas tradicionales, previo a la realización de estos diseños, se realizan laboratorios de exploración corporal y de creación con los sujetos participantes de la obra.</p> <p>GUIÓN DE PERSONAJES: En este se describen los personajes, sus características y escenas en las que intervienen a lo largo de la obra.</p> <p>GUIÓN DE LUCES: Con el apoyo de un profesional de la luminotecnica, se diseña este guion, con la intención de ser apoyo constante en la puesta en escena. Dándole relevancia a la escena y destacando momentos relevantes de la historia.</p> <p>El diseño de los guiones se trabajó de manera cíclica, pues se realizaban diseños y se modificaban de acuerdo a lo funcional o no que resultaran al ponerlos en práctica durante los ensayos.</p> |
| EL PROYECTO ESCÉNICO | <p>“Albores” es una obra de creación pensada para niños y dirigida a todo público. En ella se aprecia el esplendor de los primeros años de vida de los niños y su apertura hacia sentimientos nuevos, que pueden conducirlos por caminos desconocidos y con desenlaces inciertos.</p> <p>Es una obra de Proyección de Danza Folclórica en la que se fusionan el lenguaje de la danza y la música folclórica colombiana, las cuales sirven como plataforma para demostrar a las nuevas generaciones que el folclor también es entretenido, admirable y divertido, así como la mejor manera de mantener y preservar nuestros rasgos culturales.</p> <p>En ella participan 120 artistas en formación de la Fundación Centro Artístico Mónica Lindo, bajo la dirección de Jairo Atencia Escorcia, y con el apoyo de profesionales en diferentes áreas.</p> <p>“Albores” es una obra enmarcada en el costumbrismo colombiano con personajes recreados a partir de la obra <i> cien años de soledad </i> y protagonizada por niños y niñas que estudian danza folclórica.</p> |

ETAPAS DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN ALBORES

Considerando las acciones explicadas en el cuadro anterior, se detallan seguidamente cada una de las etapas en las que se enmarcaron. Estas son:

Preproducción: Implica el planteamiento del proyecto a partir de la idea creativa, la construcción del estado del arte, la elaboración de los referentes, prospecta la metodología a emplear, la planeación de los laboratorios y el cronograma. Así mismo, la conformación del equipo creativo que intervendrá en el proceso.

Producción: Incluye el desarrollo y puesta en marcha de los laboratorios creativos, el entrenamiento corporal. Como parte importante en el desarrollo de estas prácticas corporales, se encuentran los registros de las experiencias a partir de las bitácoras, así como de los registros de observación de cada uno de los encuentros. El montaje y estreno de la obra (teniendo en cuenta componentes técnicos, artísticos y de difusión). Es la etapa más importante por cuanto incluye toda la construcción de las frases de movimiento, rutinas coreográficas, acople musical, diseño de iluminación, vestuarios, utilerías, así como la coherencia de la obra a partir de los referentes que devienen de la misma danza folclórica, como de los elementos narrativos y dramáticos. Es realmente la prueba de fuego para identificar el nivel de comprensión del público, su conexión con él y la verificación del cumplimiento o no del propósito inicial.

Posproducción: Incluye la afinación definitiva de la obra, donde se han tenido en cuenta las observaciones iniciales de los ensayos públicos, de igual forma se propicia su proyección y se mantiene en constante retroalimentación.

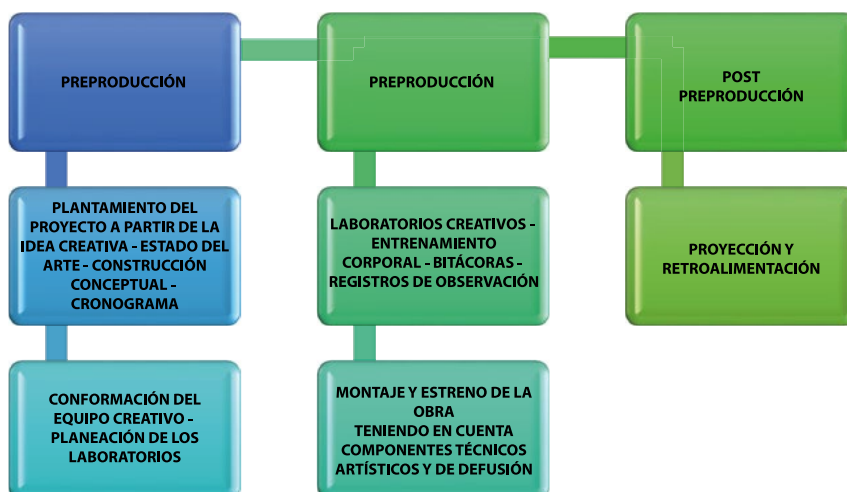


Gráfico 1. Etapas del proceso para la puesta en escena

ETAPA DE PREPRODUCCIÓN

Tomando en consideración que la producción de una obra inicia desde el momento que surge la idea de la misma, se procede entonces a considerar lo planteado en la table 3 para concretizar la puesta en escena.

Durante el proceso se realizó una socialización del argumento con la población convertida en el equipo creativo, lo cual incluyó a los niños, sus padres y docentes. La idea se transmitió de tal forma que los niños pudieran acceder fácilmente al tema central de la historia, así mismo mostraron su gusto e identificación con esta con el objetivo de hacer más eficiente su interpretación hacia lo que se quiere contar.

El acercamiento a la historia parte de identificar la leyenda del Velo Robado³, por ellos conocida como el Lago de los Cisnes. De esta historia se tomó lo esencial y se contextualizó al costumbrismo de la región Caribe, llevándolos por la experiencia geográfica de la región. En ese viaje se transitó por las riberas del río Magdalena y su fauna hasta el mar que baña toda la geografía Caribe. En el proceso de socialización los niños empezaron a develar la existencia de unos personajes cuyos nombres originales propusieron cambiar utilizando otros con un estilo muy macondiano, ya que para esta época las lecturas colegiales privilegiaron al autor Gabriel García Márquez por cumplirse un aniversario más de su muerte y esto se mantenía en la memoria de algunos de ellos. Entre los nombres empleados están: Melquíades (el mago), Rebeca, Ana, Úrsula, José y Aureliano.

En este sentido no solo se amplió la idea inicial sino que se alimentó con sus sugerencias y aportes para seguir siendo una historia fácil de

3. Es el argumento original del Lago de los Cisnes, tomado como una de las ideas inspiradoras de algunos momentos coreográficos.

entender para los niños, muy cercana a sus fantasías y que les permitirá convertirse en agentes activos dentro de la creación.

En esta fase, otro aspecto importante tiene que ver con la escogencia de las danzas a interpretar, por eso se realiza una recopilación de las más representativas manifestaciones de tres regiones del país (Caribe, Andina y Pacífica), las cuales se exploran con los niños por grupo escogiendo ellos las danzas que más les llamara la atención. Paralelamente se ponen en evidencia los vacíos frente al conocimiento de estas expresiones, por lo cual se generan charlas que apuntaran al reconocimiento de las manifestaciones propias del folclor nacional y de esta manera, contribuir a brindarle referentes para que puedan emprender sus propias propuestas de movimiento a la par que les permite pensar en estas danzas como parte de su identidad cultural.

Cada uno de los encuentros, de los cuales se hablará ampliamente más adelante, estuvo acompañado de un registro escritural alimentado de observaciones y de la misma búsqueda creativa de posibilidades corporales de los niños y niñas. De igual forma, por conversaciones con los agentes que participarían del proceso, lecturas de apoyo sobre creación, desarrollo motor en niños según edades y algunas bases teóricas concernientes al trabajo específico con niños de danzas folclóricas. Para facilitar el desarrollo de la puesta en escena, a su vez se estableció un cronograma que nos apoyara durante todo el proceso, teniendo en cuenta que algunas fechas se modificaron por diferentes razones.

Adicionalmente, se compilaron una serie de temas musicales de acuerdo a las danzas a interpretar, se copiaron temas de la tradición y temas con sonidos modernos, pero guardando las bases rítmicas de las danzas folclóricas que se interpretarán en la obra, teniendo en cuenta que sean del gusto sonoro de los artistas que intervendrán dentro de la puesta en escena.

Considerando que las coreografías parten de las ideas motivadoras de los niños y que luego son reforzadas por el equipo de profesores encabezado por este autor, también se generan insumos que permiten al resto de profesores organizar pequeños esquemas desde sus clases con los niñas y niños donde ellos de manera participativa, disfrutando lo que hacen y evitando que imiten movimientos de adultos serán los que alimenten posteriormente las puestas en escena. Es importante estimular la creatividad con niños que no dejen de ser niños, que se mantenga esa inocencia y candor propio de ellos, pero que no por eso los bailes se vean tontos, y es allí donde entra en juego el aporte creativo también de sus docentes.

Los niños estuvieron organizados de acuerdo a sus edades y conforme a sus capacidades corpóreas y motrices en cuatro grupos:

- Grupo 1. Sus edades oscilan entre los 3 y 6 años
- Grupo 2. Niños y niñas de 7 años hasta los 10
- Grupo 3. Reúne las niñas y niños de 11 a 13 años.
- Grupo 4. Los artistas de este grupo están entre los 14 y 16 años

Una vez conocidos los horarios de los artistas se les explica a las maestras que se realizará una serie de observaciones de los grupos con el único objetivo de diagnosticar en los niños y niñas cuál es su estado motriz, su desenvolvimiento en clase, el desarrollo de sus cualidades y capacidades físicas, debido a que todos estos factores se deben tener en cuenta al momento de ir construyendo los montajes coreográficos con niños.

Las observaciones inician el 19 de mayo del año 2016 y se extienden hasta el día del pre-estreno. A continuación, se relacionan los hallazgos en las observaciones:



Imagen 24. Escena "El desenlace"

Grupo 1

En este nivel encontramos niños y niñas entre los 3 y 6 años, se debe resaltar que incluye niños con síndrome de Down y autismo. Los días de semana es poca la asistencia, en cambio los días sábado asisten en su totalidad, se observa cómo los niños se divierten en su clase y la disposición que tienen para el trabajo, obedecen a la maestra y comparten las indicaciones, lo cual es necesario para el trabajo a realizar. Así mismo se evidencia que los niños no tienen el mismo nivel en su desarrollo motriz. Aunque la maestra encamina el trabajo hacia el afianzamiento de sus habilidades motrices, no todos los niños llevan el mismo ritmo de trabajo, pudiéndose observar que algunos no han desarrollado aún su tono muscular y hay que trabajar mucho sobre la escucha, pues el ritmo que siguen es aún el de cada uno, no siguen un ritmo grupal, lo que a esta edad es importante ir definiendo. No obstante, también se observa que ya siguen secuencias y patrones de movimientos cortos, pero complejos, pues implican coordinaciones estructuradas para la edad.

Grupo 2

En este grupo las niñas oscilan entre los 7 a 10 años, además encontramos niñas con condiciones excepcionales como autismo,

hipertonía, síndrome de Down, estas requieren de un trabajo especial y de mucha constancia. Se pudo observar que las niñas a pesar de estar en un rango de edades parecidas, no tienen el mismo nivel, ni desarrollo corporal, por ejemplo, hay algunas con poca coordinación, con mala postura, distraídas (poca atención), que no guardan la métrica entre la música y el movimiento. La asistencia es bastante regular en la semana, esto debido a la salida de sus actividades escolares, caso contrario ocurre los días sábado donde la asistencia es mucho más alta y son muy pocas las que faltan a clase. El trabajo que vienen realizando tiene énfasis en el fortalecimiento de las cualidades físicas de los niños asistentes a clases, así mismo, inician el trabajo de danzas tradicionales como cumbia, mapalé, algunos ejercicios con danzas como el bambuco, y les realizan ejercicios coreográficos con música popular.

Grupo 3

Este grupo está integrado por niñas y niños con edades entre los 11 y 13, corporalmente es muy parejo, todos poseen habilidades para interpretar diferentes ritmos, aunque tienden a confundir la interpretación de currulao y tambora, por ejemplo. Poseen óptimas condiciones para el trabajo corporal, no muestran limitaciones físicas que entorpezcan su desarrollo motriz al momento de interpretar cualquier danza folclórica o popular, a este nivel asisten tres niños varones, lo cual es de resaltar y valorar.

Grupo 4

Está integrado por niñas y niños cuyas edades parten de los 14 hasta los 16 años, corporalmente los asistentes a esta clase están en óptimas condiciones físicas para la interpretación de cualquier danza folclórica o ritmo popular, muestran dificultad en la ejecución del 3/4, se salen de la métrica de la música muy seguido.

La población masculina en este ciclo está representada por tres varones.

Al terminar las observaciones se reunió nuevamente a las maestras a fin de comunicarles las apreciaciones de lo observado en las clases y lo que las niñas y niños deben desarrollar de acuerdo a su nivel y a su edad de ellos, finalmente se acordó que en próximos días habrá intervención en sus clases para explorar ritmos y luego decidir qué se interpretará.

Partiendo de lo observado, las danzas que se pretenden montar se depuran de acuerdo a la calidad del trabajo realizado por los niños a fin de no obligarlos a interpretar un ritmo que no se les facilita corporalmente.

De acuerdo a esto se mantiene la propuesta para escoger danzas para la puesta en escena y se inicia un barrido de las siguientes danzas:

- Chandé
- Son Corrido
- Tambora
- Bullerengue
- Garabato
- Currulao
- Contradanza
- Son Sureño
- Pasillo
- Vals
- Sanjuanero
- Joropo
- Porro Paisa
- Shiottis
- Polka – Calipso

- Mapalé
- Torbellino
- Juga
- Danza de los Pájaros
- Cumbia
- Parranda Paisa

ETAPA DE PRODUCCIÓN

Para el montaje de la obra fue necesario generar una exploración, la cual se realizó por grupos según su edad, con el objetivo de distribuir sus integrantes según el desarrollo motriz requerido para la interpretación de tal o cual danza, las características de las danzas, así como la madurez psicomotriz de los niños.

Teniendo en cuenta lo anterior y de acuerdo a las características de las danzas, se hacen pequeños grupos para explorarlas en los niños, generándose dos grupos de los cuales el grupo 1 integrará los grupos 1 y 2, y el grupo 2, los grupos 3 y 4.

Tabla 4. Danzas a explorar por grupos

| GRUPO 1 | GRUPO 2 |
|-------------------------|--------------------|
| 1. Chandé | 1. Tambora |
| 2. Son Corrido | 2. Bullerengue |
| 3. Contradanza | 3. Currulao |
| 4. Porro Paisa | 4. Son Sureño |
| 5. Parranda Paisa | 5. Pasillo |
| 6. Danza de los Pájaros | 6. Vals |
| 7. Shiottis | 7. Sanjuanero |
| 8. Mapalé | 8. Polka – Calipso |
| 9. Joropo | 9. Torbellino |
| | 10. Juga |
| | 11. Mapalé |
| | 12. Cumbia |

Basado en estas tablas, se inicia la exploración de las danzas en los diferentes niveles, realizando intervenciones en las clases de cada ciclo y ejecutando ejercicios coreográficos en los que se tiene en cuenta la facilidad para seguir la métrica de la música, la coordinación requerida en la interpretación de las danzas, la necesidad de utilizar elementos de utilería, pero sobre todo la calidad de movimiento y el disfrute que los bailarines muestran por la danza, así mismo la afinidad con la música y la estructura y el tipo de danza a ejecutar.

Terminadas estas exploraciones se asignan las danzas de la siguiente manera:

Tabla 5. Danzas a interpretar por grupo

| Grupo 1 |
|---|
| <p>El grupo 1 se explora en el ciclo 1 proponiendo que interpreten las siguientes danzas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Danza de los Pájaros - Parranda Paisa – el Guatín <p>Se escogen estas danzas animalescas por la libertad que le representa a los niños al momento de la ejecución, partiendo de la imitación de animales conocidos por ellos, como son el conejo y los pájaros.</p> |
| Grupo 2 |
| <p>El grupo 1 se explora en el ciclo 2 proponiendo que interpreten las siguientes danzas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Chandé - Shiottis <p>Continuando con la línea de la interpretación basada en la imitación, pero ya un poco más compleja, pues no parte de un animal, sino que siguen la secuencia de las cacofonías musicales, repiten sonidos de la música o realizan acciones ordenadas por el cantante (caso de los bailes cantaos). Permitiendo la combinación de los pasos de rutinas de las danzas y las órdenes de la música.</p> |
| Grupo 3 |
| <p>En este grupo exploramos con las danzas del grupo 2 y finalmente se propone que interpreten las siguientes danzas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Currulao - Bullerengue <p>Estas danzas corresponden a la secuencia de ritmos que las niñas deben interpretar en este ciclo dentro del proceso, además que se les facilitó durante la exploración su ejecución y por el uso de las faldas a lo largo de la interpretación se puede asemejar al movimiento de las alas de las aves, que hacen parte de la historia.</p> |
| Grupo 4 |
| <p>Este grupo interpretará:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tambora - Vals <p>Teniendo en cuenta que son dos danzas que se interpretan bajo la misma métrica de la música, lo cual les facilitará el trabajo interpretativo a los bailarines en formación.</p> |
| Además |
| <p>Durante el desarrollo de la obra, se hace necesaria la interpretación de otros ritmos folclóricos colombianos, tales como:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pasillo - Seresesé - Cumbia - Chalupa |



Imágen 25. Escena Fiesta en la Plaza – “Albores”

En el proceso de observación de los artistas se hace también un diagnóstico de los posibles intérpretes de los roles protagónicos de la obra teniendo en cuenta el buen desempeño artístico de los bailarines, quedando el reparto del elenco así:

- Mago Melquíades: Moisés Liñán
- Rebeca: Shadya Londoño
- Ana: Antonella Frieri
- Úrsula: María Camila Cifuentes
- Príncipe José A: Maikel Torres
- Aureliano: José Madariaga
- Grupo 3 - Garzas
- Grupo 2 - Pueblo
- Grupo 1 - Pájaros y Guatí
- Grupo 4 - Pueblo



Imagen 26. Escena Fiesta en la Plaza – “Albores”

DISEÑO Y ESCOGENCIA DE VESTUARIO

Para los vestuarios se solicitó la colaboración del maestro Yanko Carmona, artista plástico de la ciudad de Barranquilla. Con él se realizó una reunión y se le dio a conocer la obra, le mostramos imágenes de cómo son los vestidos tradicionalmente y él procedió a realizar bocetos de los vestuarios para cada danza, de igual manera, se le pidió que fuese un vestuario práctico para utilizarlo en las dos danzas. Para el caso del ciclo 1 el diseño debe ser una trusa que pueda convertirse con ciertos accesorios en un conejo y en un pájaro, todo esto en aras de la practicidad y de la economía para los padres de familia.

En posterior encuentro con el maestro hubo revisión de los bocetos y se le hicieron correcciones y en la misma reunión se definieron los colores de los vestuarios, concretando:

- Grupo uno: blanco combinado con colores pastel
- Grupo dos: rosado – fucsia
- Grupo tres: blancos
- Grupo cuatro: amarillo – blanco y estampado.

Este mismo día se solicitó a la modista su sugerencia en cuanto a las texturas de las telas. En aras de que el vestuario sea vistoso y no se incrementen los gastos, se da vía libre a la modista para que confeccione una muestra de cada cual para hacerle correcciones y dejar listo el vestuario de cada baile. Entregadas las muestras se realizan sugerencias y se establecen los primeros atuendos, que son ciclo 1, 2 y 3, los de ciclo 4 se definen después, pues se hacen sugerencias en cuanto al estampado a utilizar. Pasadas tres reuniones finalmente quedan las muestras y se les da valor a los vestuarios, se solicita a la modista posteriormente amplíe un poco las faldas del ciclo 3 para mayor comodidad de las niñas al bailar.

El paso a seguir fue la definición de diseños de los personajes principales. Nos encontramos con el dibujante y la modista para establecerlos, teniendo en cuenta las características, temperamentos y el papel que juega dentro de la obra cada uno, por ejemplo:

- Mago Melquíades: tonos café y negro con capa que lo haga ver enigmático, oscuro y misterioso
- Rebeca: vestido negro, para hacerla ver maliciosa
- Ana: blanco con tonos azules, como símbolo de pureza y tranquilidad
- Úrsula: vestido verde, para hacerla notar frente a las demás personajes y participantes de la obra.
- José A: camisa azul y pantalón blanco, como una manera de asociarlo con los príncipes azules de los cuentos de hadas y de princesas
- Aureliano: camisa amarilla y pantalón blanco.

Los vestuarios y los valores se muestran en reunión a los padres de familia, donde además se exponen los detalles de la obra, incluyendo los roles de los artistas.

Antes de entrar en detalles sobre lo que fue el proceso de montaje coreográfico se hacen algunas apreciaciones y conclusiones después del arduo pero satisfactorio proceso.

Durante el montaje de una propuesta escénica con pequeños artistas en formación, es importante tener en cuenta diferentes aspectos, no solo de las danzas a interpretar, sino del desarrollo motriz propio de los niños artistas, de sus expectativas, gustos y emocionalidades, al fin y al cabo ellos son el eje central de la propuesta; estarán inmersos en un trabajo del cual el público apreciará aproximadamente 3 minutos, pero, ellos tendrán, horas de incansable trabajo para obtener un producto del agrado del espectador, pero sobre todo que debe ser de su satisfacción como artistas.

La ejecución de este proyecto inicia con la selección de los temas musicales a partir de las danzas a interpretar, algunos se tomaron de la tradición pues no se encontraron versiones un poco más modernas, es el caso de los pájaros, el shiottis, la parranda paisa, los demás temas musicales se obtuvieron gracias a una búsqueda de sonidos modernos fusionados con los tradicionales, al seleccionar cada tema musical se tuvo en cuenta que fuesen de fácil interpretación para los niños y que al escucharlos se identifiquen con ellos, de igual manera que se pueda mantener un ritmo agradable al oído del espectador para no hacer el montaje rutinario sonoramente y que cada canción vaya acorde con la escena que se está interpretando y lo que se quiere montar. Los temas a interpretar son:

Tabla 6. Temas musicales a utilizar

| | TEMA MUSICAL | RITMO | UBICACIÓN EN LA OBRA |
|---|----------------------|---------|----------------------|
| 1 | Pájaro de la montaña | Gaita | Introducción |
| 2 | Ronda en chalupa | Chalupa | Fiesta en la plaza |
| 3 | Suena la tambora | Tambora | Fiesta en la plaza |
| 4 | Los suecos | Chandé | Fiesta en la plaza |

| TEMA MUSICAL | | RITMO | UBICACIÓN EN LA OBRA |
|--------------|--------------------|-------------|--------------------------------------|
| 5 | Los pájaros | Puya | Cacería – el idilio |
| 6 | La bolita de trapo | Bullerengue | Cacería |
| 7 | Popurrí de cumbias | Cumbia | El idilio |
| 8 | La caña brava | Vals | Fiesta en el palacio – desenlace |
| 9 | El shiottis | Shiottis | Fiesta en el palacio – desenlace |
| 10 | Pasillo | Pasillo | Fiesta en el palacio – la desilusión |
| 11 | El guatín | Porro paisa | Fiesta en el palacio – desenlace |
| 12 | El piloto | Currulao | Fiesta en el palacio – desenlace |
| 13 | Mañana me voy | Currulao | Fiesta en el palacio – desenlace |

Seguidamente a cada tema musical se le realiza un análisis y se hace una estructuración con el objetivo de facilitar el montaje de las coreografías y de esta manera dinamizarlas de acuerdo a las variaciones en los sonidos.

Una vez realizadas estas estructuras se inicia el proceso de montaje de coreografías individuales, trabajo que se desarrolló los días sábados básicamente, pues es el día de mayor asistencia en la escuela, con excepción del ciclo 4 que solo viene en semana.

El proceso de coreografiar las danzas se ejecutó desde dos metodologías, una para los más pequeños y otra para los más grandecitos. Inicialmente con los pequeños artistas (Grupo 1) trabajaron desde la observación y desde la imitación, explorando desde su propio conocimiento y desde su propia corporeidad. Realizando ejercicios que partieran desde lo natural como, por ejemplo: Preguntar a los niños cómo veían a los pajarillos, a lo cual contestan “que volando” y luego pedirles que vuelen por todo el espacio tal cual lo hacían los animalitos.

Seguidamente preguntarles dónde vivían los pajaritos, y ellos dijeron “que en sus casas”, refutarles que cómo eran esas casas y ellos comentaron “que eran nido redondo”, entonces sugerirles se que organizaran en un nido.

De esta manera se obtienen dos figuras en la coreografía: una asimetría y un círculo, de un modo práctico, sencillo en el cual los pequeñines hacen parte de la creación y además se divierten mucho durante la estructuración de las coreografías, lo cual nos garantizará que su interpretación será natural, espontánea y regida por los parámetros coreográficos construidos por las dos partes, con la otra danza aplicamos la misma metodología, bailar a partir de la imitación de los movimientos de un animal.

Con los bailarines del grupo 2, se trabajó la imitación, pero desde otra óptica, pues a ellos se les enseñaron las canciones y se les solicitó hacer cacofonía de sus sonoridades, igualmente se hacen juegos coreográficos durante los encuentros que permiten contextualizar a los niños en las danzas a interpretar, para el caso de este nivel las danzas que se interpretarán son danzas campestres, dentro de los juegos realizados hay rondas, juegos de contacto, de mano, de persecución, seguidamente estas figuras se utilizan para la coreografía.

En los grupos más grandes la metodología cambia, con ellos el trabajo se dirigió desde laboratorios de creación, empezando con el estudio de las danzas, se realiza una contextualización, acorde a sus edades, explicándoles no solo el hecho folclórico como tal, sino la funcionalidad que tiene en nuestra sociedad, conducida a través de preguntas como: ¿la ven?, ¿dónde la ven?, ¿como la ven?, ¿en qué época del año la ven?, ¿qué significa para ellos?; así mismo, dentro de este transcurso los niños observan videos de los bailes en cuestión, seguidamente realizaron la descripción de lo observado en el video, con el objetivo de entrar a comparar lo que ellos hacen con lo que otros interpretan, pues, esto les permite establecer un paralelo y hablar de las cualidades de ambos trabajos y de esta manera trabajar en la autoexigencia.

Posteriormente, se adentraron en el trabajo coreográfico como tal, constituido por los insumos corporales entregados en cada danza, esto está determinado por los pasos básicos y patrones generales de las danzas, estos insumos los niños los tomarán y los de-construyen bajo la orientación del maestro, seguidamente los re-crean dando como resultado propuestas coreográficas nuevas e interesantes, que posteriormente serán utilizadas en la puesta en escena final, de este modo obtenemos una propuesta escénica, agradable al público, entendible, interesante y sobre todo en la que los intérpretes, que son unos artistas en proceso de formación, se divierten y la ejecutan con agrado y satisfacción, con un lenguaje propio de ellos, pues se convirtieron en agentes activos no solo de la interpretación sino de la creación de la obra.

Terminado el montaje de coreografías se inicia el ensamble por escena agrupándolas y determinando los momentos en los que todos intervienen y la manera cómo entran y salen del escenario. Este paso se establece por escena, cada ciclo interviene una vez en cada escena, una vez realizados los ensambles, se realizan los ensayos generales en los que se pulen coreografías y se ultiman detalles coreográficos, en este momento del proceso se realizan algunos cambios en el orden de las danzas, por tanto se hace una corrección del guion, este cambio tiene como objetivo dinamizar la obra. Además es incluido en el equipo de trabajo un maestro en arte dramático, quien apoyará en la parte interpretativa, gestual y dramática de la obra, realizando talleres teatrales con los grupos y de manera independiente con los protagonistas de la historia.

Paralelo al trabajo realizado con los grupos se desarrolló un gran trabajo con los personajes principales, sus ensayos se ampliaban, pues participaban alternamente del trabajo colectivo y del individual con cada personaje.

Finalmente, los últimos ensayos se desarrollaron en otro espacio, con el objetivo de contextualizar a los bailarines con espacios muy parecidos al escenario real en el que bailarán.

En términos generales el proceso fue satisfactorio, se aprendió mucho de los niños, se convirtió en un reto el montaje de una obra con ellos y mucho más la participación de niños con capacidades excepcionales, no obstante, hubo situaciones que superar es el caso de la constante inasistencia a ensayo del artista, también como los cambios climáticos, agentes externos que hacen que el proceso se vuelva lento y parsimonioso.

En este punto del montaje se establece el diseño del guion de luces, se realiza en este momento por estar terminadas las coreografías y articuladas las escenas, aunque a medida que se realizaba el montaje se hicieron apuntes de algunas necesidades con las luces, pero es en este momento que se recopilan y se desarrolla un guion de luces que atiende a las expectativas y requerimientos de la obra.

Tabla 7. Estrategias metodológicas

| Grupo | Danza | Metodología | Ubicación en la obra |
|-----------------------|---------------------------------------|---|--|
| Grupo 1 3 a 5 años | - PÁJAROS - GUATÍ (PARRANDA PAISA) | Las danzas de este nivel se estructuraron desde la imitación que los niños pueden hacer de los animalitos a los que hacen referencia las canciones y las danzas. Es importante la imitación en este punto en que los niños se inician en la danza, pues su desarrollo motriz es poco y ellos inician imitando acciones y movimientos impartidos por el maestro o maestra. | - PÁJAROS: PRIMERA ESCENA - GUATÍ (PARRANDA PAISA): CUARTA ESCENA 4 |
| Grupo 2 6 a 9 años | - CHANDÉ - SHOTIS | En este ciclo de formación se trabajó partiendo del tema musical a interpretar. Los pequeños artistas se aprendieron inicialmente la canción y luego procedimos a la imitación de las acciones mencionadas en la misma. Una vez aprendidas e imitadas las acciones, se realizaron bocetos de la coreografía teniendo en cuenta el desarrollo motriz de los niños, hasta obtener una coreografía agradable y presta al disfrute de los pequeños. | - CHANDÉ: PRIMERA ESCENA - SHOTIS: TERCERA ESCENA |

| Grupo | Danza | Metodología | Ubicación en la obra |
|--|--|---|---|
| Grupo 3 10 a 13 años | - BULLERENGUE - CURRULAO - SERESECE - CUMBIA - PASILLO | La artista de este ciclo tiene una formación corporal que nos permite realizar los primeros laboratorios con ella, les enseñó las rutinas de movimiento de la danza a interpretar, las contextualizamos en aspectos generales de la danza como elementos que se utilizan, vestuario, ubicación geográfica, temática de la danza y qué representa la danza dentro de la obra. De esta manera las niñas proceden a proponer secuencias coreográficas y movimientos, de los cuales seleccionamos los que más se ajusten a las necesidades de la obra | - BULLERENGUE: SEGUNDA ESCENA - CURRULAO: CUARTA ESCENA - SERESECE: TERCERA ESCENA - CUMBIA: SEGUNDA ESCENA - PASILLO: TERCERA ESCENA |
| Grupo 4 14 a 16 años | - TAMBORA - VALS | A los bailarines se les entregó en un ejercicio de clase pasos básicos y rutinas de movimientos de la danza específica, luego se les dio un espacio para que ellos generaran frases y secuencias corporales de acuerdo a la danza en cuestión, además se contextualizó en aspectos referentes a la ubicación geográfica, vestuario y condiciones en las cuales se interpreta y ejecuta la danza o baile. | - TAMBORA: PRIMERA ESCENA - VALS: TERCERA ESCENA |
| <p>Además, se tuvieron en cuenta algunas estrategias para dinamizar el trabajo con los niños: dentro de estas estrategias encontramos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Bailar según el ritmo personal, conciencia del propio ritmo. (Sin música). - Hacer exploración rítmica produciendo sonidos con las partes del cuerpo y la voz. - Usar diferentes músicas y descubrir diferentes movimientos que produce el cuerpo, según las sensaciones que producen los diferentes ritmos. - Hacer ejercicios de marcar corporalmente el acento, duración y pausa de una música que se puede producir por medio de un instrumento. Ejemplo, tambor. - Realizar movimientos corporales para cada cualidad de movimiento, inicialmente sin sonido o acompañamiento musical. Posteriormente, asignar una música adecuada a cada movimiento. - Frases de movimientos que combinen las diferentes cualidades. - ejemplificar las diferentes relaciones que pueden generarse entre las cualidades del movimiento. | | | |

Esta última fase del proceso se da el día 4 de diciembre de 2016, fecha en la que se cita a los bailarines en el teatro de la Facultad de Bellas Artes a las 3 de la tarde para marcar espacio y ensayar, el trabajo se distribuyó en cuatro momentos.

Momento 1

Inicialmente se realiza un calentamiento disponiendo los cuerpos para una marcación de espacio sin música a fin de ubicar los intérpretes en el espacio, centro-entradas-salidas, se desarrolla con pausas para lograr el objetivo de establecerle a los intérpretes puntos de referencia espacial.

Momento 2

Pasada con música de toda la obra, aun haciendo correcciones de entradas, salidas y ubicación espacial.



Imágen 27. Escena "El guatín", de la obra "Albores"

Momento 3

Ensayo general con música, luces y elementos de vestuario y utilería.

Momento 4

Presentación de la obra "Albores" al público en general.

ETAPA DE POSPRODUCCIÓN

Aunque este ha sido un término empleado desde el ámbito del cine, en cuanto a un montaje escénico tiene que ver con la reflexión en torno al producto final es decir la obra. Se tiene en cuenta que se ha utilizado un material o registro fotográfico y fílmico que debe organizarse y evaluarse para continuar haciendo los ajustes a la obra y presentar un material apropiado para la organización de portafolios o futuras presentaciones, apoyado de igual forma con la elaboración de boletines de prensa que den cuenta de la realización de la obra, y su respectiva circulación en redes sociales.

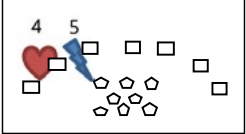
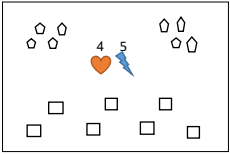
Terminada la obra se recogen percepciones, opiniones y puntos de vista que serán útiles para su evolución y el crecimiento personal y profesional del creador.

Información complementaria: Finalmente y como parte de los adjuntos a lo que fue todo el proceso creativo se encontrarán algunos planos de los recursos técnicos utilizados durante la obra, como:

- Guion general
- Guion de Luces
- Utilería empleada por escena
- Guion de música
- Programa de mano de la obra
- Planos de coreografía

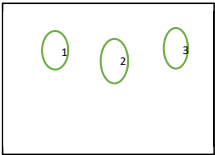
Tabla 8. Guion general “Albores”

| | |
|---|--|
| <p>INTRO TIEMPO: 1 Minuto 30 segundos</p> | <p>En medio de la tiniebla se escuchan los sonidos de la gaita que suavemente va aumentando la intensidad del sonido y así mismo aumenta la intensidad de la luz, aumento que va permitiendo ver dentro de la penumbra tres personajes (montados en un cajón negro cada uno),</p> <div data-bbox="619 857 877 1002" style="text-align: center;"> </div> <p>Cada personaje ejecuta 1 compás de 8 tiempos movimientos que lo identificará, seguidamente el personaje 1 se acerca al 2 y se hinca para proponer matrimonio, en presencia del personaje 3 (que solo observa y gesticula, no interviene), 2 lo rechaza y el personaje 1 la hechiza convirtiéndola en cisne.</p> <p>Reparto: 3 niños que cada uno representará un personaje de la obra: 1 – Melquiades el mago: Moisés Liñán 2 – Ana: Antonella Frieri 3 – Rebeca: Shadya Londoño</p> <p>Música: La Gaita interpretará el tema musical Sendero indio, acompañada de un tambor alegre, estos dos instrumentos acompañarán constantemente la escena aumentado y bajando la intensidad de acuerdo a la acción.</p> <p>Escenografía y utilería: Ciclorama negro, tres cajones de 50 x 50 en tono negro.</p> <p>Coreografía: Al ir apareciendo la luz se verán los personajes, primero 1 y 3, cada uno subido en su cajón y posando hacia el público como en una foto, luego el personaje 2 de espalda a los otros dos personajes (de perfil al público) con cabeza gacha y actitud de tristeza.</p> <p>Personaje 2 se baja del cajón y se sienta en él, personaje 1 camina hacia 2 se hinca y le toma la mano, ella lo rechaza liberando su mano, él le da vuelta abriendo una gran capa y transformándola en una Garza. El personaje 3 está de pie observando lo que sucede. Los personajes 1 y 3 huyen del escenario el personaje 2 ya transformado queda solo en el escenario hace dos octavos de coreografía y huye.</p> |
|---|--|

| | |
|--------------------------|---|
| <p>ESCENA TIEMPO</p> | <p>Sobre la huida del personaje 2 aparecen dos nuevos personajes, 4 y 5 agarrados de la mano y conversando entre ellos, la música cambia al ingresar estos. Seguidamente el personaje número 5 sale del escenario corriendo y entran un grupo de personas, niñas grandes y pequeñas, representando la llegada a una fiesta, el personaje 4 los recibe y los acomoda, seguidamente sale a buscar al personaje 5, quien vuelven a ingresar al escenario y se realiza un corto baile entre 4 y 5, los invitados observan. El personaje 5 se sienta con gesto de aburrimiento y las niñas más pequeñas bailan solas (las grandes hacen palma e interactúan entre ellas), inmediatamente se termina la chandé irrumpen las intérpretes más grandes, las cuales ejecutarán una tambora.</p> <p>Reparto: grupo 2 y 3 personajes 4 y personaje 5.</p> <p>Música: - Son corrido – sin voz - Chandé los suecos - Tambora: suena la tambora - Sonidos de clarinete.</p> <p>Escenografía y utilería: Los 2 cajones continúan en escena, adicionalmente.</p> <p>Coreografía: El personaje 4 disfruta de la fiesta, mientras el 5 está siempre inquieto y aburrido, no quiere estar en la fiesta. El coro de bailarines canta acompañándose con palmas y algunos movimientos suaves del tema musical, turnándose para demostrar destrezas coreográficas en el centro del escenario, formándose un semicírculo y algunos grupos de frente al público.</p> <p>Plano coreográfico:</p> <p>Plano 1:</p>  <p>Plano 2:</p>  <p>Al ritmo del goce de la tambora va quedando vacío el escenario, el personaje 5 queda acompañado de un nuevo personaje, el número 6, estos se saludan y se van corriendo del escenario. Con el sonido del clarinete.</p> |
| <p>ESCENA 2</p> | <p>Del lado opuesto del escenario por donde salen los personaje 5 y 6 ingresan una bandada de pájaros que revolotean por todo el escenario, inmediatamente reingresan los personajes 5 y 6 quienes intentan en varias ocasiones cazar los pájaros, con intentos fallidos, finalmente logran cazar uno que al agarrarlo el personaje 5 se le escapa y les toca coretearlo en esa persecución se encuentra con un grupo de aves diferentes, ciclo 3, que con sus movimientos sutiles encantan al personaje 5, quien observa detenidamente un grupo de bailarinas y se concentra en uno (personaje 2), que notoriamente es diferente, el personaje 5 irrumpe en la interpretación del grupo y baila con el personaje 2, se enamoran y disfrutan de su idilio, pero en medio del idílico baile desaparece en la penumbra huyendo del personaje 1 que se deja ver entre la penumbra.</p> <p>Reparto: ciclo 3. Personajes 2, 5 y 6 (este último desaparece en mitad de la escena), personaje 1.</p> <p>Música: - Danza de los pájaros - De la Tradición - Bullerengue (la bolita de trapo de Andrés Cayas) - Cumbia (mix de temas propios del folclor)</p> <p>Coreografía: Inicialmente la bandada de pájaros realiza un esquema coreográfico sencillo compuesto por figuras geométricas como círculos y dobles círculos, líneas y damero básicamente, alternando estas figuras con asimetrías por el escenario imitando el vuelo libre de las aves. Que se repite en tres ocasiones, siendo la última en la cual reaparecen personajes 5 y 6 a la cacería, situación en la cual se da la caza de una de las aves y esta alcanza a deprenderse generando a su vez, otra asimetría con el vuelo de la pequeña ave, hasta que los cazadores reciben su recompensa que es la caza de esta y en medio de la faena van apareciendo en el escenario las bellas aves blancas (unas garzas), que, con menudos, etéreos y bellos movimientos van interpretando un Bullerengue, danza que llama la atención del personaje 5 y se va introduciendo en ella, motivado por la presencia de una garza, que se ve diferente a las demás (lleva una pequeña corona en su cabello y un hermoso collar en su cuello), el personaje 5 galante durante el baile al personaje 2, la música del Bullerengue se va transformado en una cumbia y los dos personajes la interpretan. Con un redoble de tambor y una penumbra generada por las luces y algo de humo aparece el personaje 1 que separa a los bailarines, el personaje 2 corre y los personajes 1 y 5 quedan en actitud de reto.</p> |

| | |
|----------------------------|--|
| <p>ESCENA 3 TIEMPO</p> | <p>En esa misma actitud de reto de los personaje 2 y 5, salen de escena e inmediatamente suena un pasillo de salón, entra el personaje 4 acompañada de un grupo de personas y se genera una gran fiesta, fiesta en la que se interpretará vals, shottis, porro paisa y al personaje 5 le presentan 6 doncellas para que escoja una. Cada grupo de manera individual interpreta la danza correspondiente con el acompañamiento de otros grupos. Aparece en la fiesta el personaje 2, que se pasea entre la multitud y el personaje 5 la invita a bailar, en medio del baile aparece el personaje 3, quien intenta intervenir, pero no puede, bailan los tres, pero finalmente aparece el personaje 1 que toma de la mano al 3 y se lo intenta llevar, 5 lo intenta detener, pero 2 no se lo permite, generándose una disputa entre 1 y 5.</p> <p>Reparto: - Grupo 1, 2, 3, 4 - Personajes 1-2-3-4-5-6 - Doncellas 6.</p> <p>Música: - La caña brava (vals) - Pasillo (de la tradición) - Guatín (porro paisa) - Shottis (de la tradición)</p> <p>Escenografía: Telón de fondo negro, aparecen nuevamente los cajones</p> |
| <p>ESCENA 4</p> | <p><i>Black out</i> Se escucha el sonido de la marimba de chonta y luego se escucha la voz de la cantadora y entra el coro de bailarinas e interpretan un currulao, en medio de las garzas reaparece José A. quien busca desesperado a Ana, en medio de su búsqueda se encuentra con el malvado mago y sostienen un enfrentamiento en el cual el príncipe José es hechizado por el mago hasta morir, aparece entonces Ana quien al ver que su amado yace muerto se entristece y realiza una coreografía de currulao, con la cual muestra su tristeza y agonía y finalmente fallece de amor. Entra Úrsula quien encuentra a su hijo inerte y sufre por la muerte de este. Seguidamente aparecen en escenas los malvados Melquiades y su hija Rebeca quienes se ven muy complacidos por la muerte de los jóvenes.</p> <p>Reparto: - Grupo 3 - Ana - José A. - Úrsula - Melquiades - Rebeca</p> <p>Música: - El piloto (currulao) - Currulao</p> |

Tabla 9. Pautas de iluminación “Albores”

| ESCENA | CUE | TIEMPO | DESCRIPCIÓN DE CUE | DESCRIPCIÓN DE LUZ |
|---|-----|-----------------|---|--|
| INTRO En medio de la tiniebla se escuchan los sonidos de la GAITA, TEMA MUSICAL EL SENDERO INDIO, que suavemente va aumentando la intensidad del sonido y así mismo aumenta la intensidad de la luz, aumento que va permitiendo ver dentro de la penumbra tres personajes (montados en un cajón negro cada uno), Cada personaje ejecuta 1 compás de 8 tiempos movimientos que lo identificará, seguidamente los personaje descienden del pedestal y comienzan a interactuar: el personaje 1 se acerca al 2 y se hinca para proponer matrimonio, en presencia del personaje 3 (que solo observa y gesticula, no interviene), 2 lo rechaza y el personaje 1 la hechiza convirtiéndola en cisne. | 1 | 0 a 40 segundos | En el segundo 40 inicia apertura de telón, tres personajes en escena sin movimiento.  | Black out. |
| | 2 | Segundo 50 | El personaje 1 inicia sus movimientos, dando paso al personaje 2 | Luz para personaje |
| | 3 | 1,09 min | Al 1,09, seguidamente al personaje 3 | Luz para personaje |
| | 4 | 1,10 min | Personaje 3 inicia sus movimientos. | Luz para personaje |
| | 5 | 1,17 | El personaje 2 (vestido de blanco) se baja del pedestal primero y camina al centro ubicándose y llegando a ella los personajes 1 y 3 a su lado | Generar ambiente de rosa y rojo, y cenital central hace <i>FADE IN</i> para los tres personajes. Se hace énfasis en los rostros ayudados desde elipsoidal de la primera barra. |
| | 6 | 1,31 | Inician interacción entre los personaje cuando el número 1 besa la mano del personaje 2 (vestido de blanco), este rechaza el beso e intenta huir, el personaje 1 hechiza al 2 y este huye finalmente, el personaje 3 es un simple observador. | <i>FADE OUT</i> del cenital central, se mantiene el ambiente de rosa con rojo. Seguidor para el personaje 2. |
| | 7 | 2,04 | Aparecen dos nuevos personajes del lado izquierdo del escenario, primero entra una dama y luego un niño. | Ambiente ámbar y luz de seguidor para la nueva pareja en escena |

| ESCENA | CUE | TIEMPO | DESCRIPCIÓN DE CUE | DESCRIPCIÓN DE LUZ |
|--|-----|--------|--|---|
| <p>ESCENA 2 EL IDILIO</p> <p>Los personajes 5 y 6 se saludan e intercambian unas caucheras u hondas, inmediatamente del lado opuesto del escenario ingresa una bandada de pájaros que revolotean por todo el escenario, inmediatamente reingresan los personajes 5 y 6 quienes intentan en varias ocasiones cazar los pájaros, con intentos fallidos, finalmente logran cazar uno que al agarrarlo el personaje 5 se le escapa y les toca corretearlo, en esa persecución se encuentra con un grupo de aves diferentes, ciclo 3, que con sus movimientos sutiles encantan al personaje 5, quien observa detenidamente el grupo de bailarinas y se concentra en uno (personaje 2), que notoriamente es diferente, el personaje 5 irrumpe accidentalmente en la interpretación tropezándose con el personaje 2. Baila con el personaje 2, se genera un idilio a ritmo de la cumbia, hasta que aparece el personaje 1, que interviene alejándolos y llevándose el personaje 2</p> | 10 | 8,50 | Cambio de música, suena la danza de los pájaros, en el escenario hay dos personajes, en actitud de búsqueda. Entran a escena los pájaros, que interpretan su danza. | FEDE IN del cenital central, para los personajes, luego se va generando un ambiente de amanecer nuevamente, en tonos ámbar y naranja. |
| | 11 | 12,18 | Salen los pájaros pequeños y entran a escena las garzas, bailarinas vestidas de blanco. | Ambientación en tonos azules. |
| | 12 | 13,46 | En el centro del escenario está una garza, vestida de blanco y con un tocado de flores azules. | FADE IN , cenital central se enciende para ella. |
| | 13 | 14,47 | Se desarma el círculo central de niñas | FADE OUT , del cenital central, continúa el tono azul que se va diluyendo a unos tonos ámbar y rosa. |
| | 14 | 14,54 | Se organiza una media luna y se da un juego entre los dos personajes 2 y 5, llegando al centro de la media luna e interpretando una cumbia. | Ambiente rosa y cenital central para la interpretación de la cumbia. |
| | 15 | 16,50 | La música cambia a una percusión de seresesé, los pájaros vuelan asustados y aparece en escena el personaje número 1, se genera un enfrentamiento entre los personajes 1 y 5. El personaje 5 rapta a personaje 1 quedando el 5 solo en el escenario. | Ambiente de penumbra y peligro en tono rojo, durante el enfrentamiento hasta la huida, cuando queda el personaje 5 solo se vuelve a encender el cenital para él. Y finalmente se apaga con el cambio de música. Generándose un BLACK OUT |
| | 16 | 17,40 | CANCIÓN PÁJARO DE LA MONTAÑA | BLACK OUT |
| <p>FIESTA EN PALACIO ESCENA</p> | 17 | 17,50 | Inicia la fiesta con el Shottis, seguidamente se interpreta el vals. En medio de la interpretación del vals aparece el personaje 1 y presenta al personaje 4 posible pretendiente para el personaje 1. | Ambiente ámbar y rosa. |

| ESCENA | CUE | TIEMPO | DESCRIPCIÓN DE CUE | DESCRIPCIÓN DE LUZ | | |
|--|-----|--------|---|--|---|---|
| <p>FIESTA EN PALACIO ESCENA 3</p> <p>Suena un Shottis y se genera una gran fiesta, fiesta en la que se interpretará vals, Shottis y pasillo, al personaje 5 le presentan 6 doncellas para que escoja una. Cada grupo de manera individual interpreta la danza correspondiente con el acompañamiento de otros grupos. Aparece en la fiesta el personaje 3, que baila con el personaje 5, mientras estos bailan reaparece en escena el 2 y al verlos bailando se decepciona y huye entre la multitud siendo perseguida por el personaje 5.</p> | 18 | 23,29 | Cambio de música y aparición de Rebeca | Se mantiene el ambiente en tonos ámbar y rosa, se acentúa con un tono rojo. | | |
| | 19 | 23,41 | Rebeca baila con el personaje 5 | Se desaparece el tono rojo de la escena y queda nuevamente en tono ámbar y rosa. Cenital central para el enfrentamiento de los personajes y la huida del personaje 2 (cisne blanco). El cenital permanece hasta el fin de la escena. | | |
| | 20 | 24,49 | Cambio de música, suena la canción Pájaro de la montaña | BLACK OUT | | |
| ESCENA | CUE | TIEMPO | DESCRIPCIÓN DE CUE | DESCRIPCIÓN DE LUZ | | |
| <p>EL DESENLACE ESCENA 4</p> <p>Inicia esta escena en un campo de conejos (guatines), mientras estos bailan atraviesa la escena el personaje 5 quien busca al 2. Seguidamente se escucha la voz de la cantadora y entra el coro de bailarinas e interpretan el currulao. El personaje 5 continúa su búsqueda en medio de estas y se tropieza con el personaje 1 con quien mantiene un enfrentamiento y es vencido hasta morir. El personaje 3 reaparece al final y hace un solo de currulao donde agoniza y muere de ver a su amado muerto. Aparece entonces el personaje 4 que al llegar encuentra su amado hijo muerto, se le acerca y hace un fragmento de baile llorando la muerte de su pequeño. Se va cerrando el telón poco a poco.</p> | 21 | 25,15 | Cambio de música y entrada de los conejos | Ambiente de amanecer | | |
| | | | 22 | 28,11 | Cambio de música y reaparición de las garzas (coro de niñas vestidas de blanco) | Ambiente en tono azul |
| | | | 23 | 29,55 | Aparición del personaje 1 y enfrentamiento con personaje 5 | Dos ambientes en la parte de proscenio rojo y en el fondo permanece el tono azul. |
| | | | | | | |

| ESCENA | CUE | TIEMPO | DESCRIPCIÓN DE CUE | DESCRIPCIÓN DE LUZ |
|--------|-----|--------|--|--|
| | 24 | 30,00 | Muerte del personaje 5 | Se bajan las luces azules y queda el fondo del escenario oscuro, permanece la luz de proscenio en tono rojo. |
| | 25 | 30,10 | Cambio de música aparición de Ana | Luz azul vuelve a encenderse |
| | 26 | 32,00 | Muerte del Ana | La luz azul se convierte en ámbar y en proscenio continúa de color rojo |
| | 27 | 32,11 | Aparición de la madre, personaje 4 | El escenario se torna en un ambiente triste casi oscuro, en color rosa. |
| | 28 | 33,04 | Llegada del personaje 4 a proscenio y agacha la cabeza | BLACK OUT |
| | 29 | 33,30 | Escenario vacío | LUZ PLENA |

Tabla 10. Utería empleada por escena "Albores"

| ESCENA | ELEMENTO | CANTIDAD |
|-------------------------------|-------------------|----------|
| 1. FIESTA EN LA PLAZA | Cajones negros | 3 |
| | Sombreros | 4 |
| | Tocados de flores | 17 |
| 2. EL IDILIO | Sombreros | 3 |
| | Tocados de flores | 1 |
| 3. EL FESTEJO Y LA DESILUSIÓN | Cajones negros | 3 |
| | Sombreros | 4 |
| | Tocados de flores | 17 |
| 4. EL DESENLACE | Sombreros | 3 |
| | Tocados de flores | 1 |
| | Resorteras | 2 |

Tabla No 11. Guion de música "Albores"

| | TEMA MUSICAL | RITMO | AUTOR | INTÉRPRETE |
|----|----------------------|----------------|-----------------|-------------------------|
| 1 | Pájaro de la Montaña | Gaita | D.R.A. | Gaiteros de San Jacinto |
| 2 | Ronda en Chalupa | Chalupa | Curupira | Curupira |
| 3 | Suena La Tambora | Tambora | De La Tradición | |
| 4 | Los Succos | Chandé | Martina Camargo | Martina Camargo |
| 5 | Los Pájaros | Puya | De La Tradición | |
| 6 | La Bolita de Trapo | Bullerengue | Enrique Bunbury | Andrés Cabas |
| 7 | Popurri De Cumbias | Cumbia | De La Tradición | Los Chamanes |
| 8 | La Cañabrava | Vals | De La Tradición | GIFUT |
| 9 | El Shiottis | Shiottis | De La Tradición | D.R.A. Discos Dorado |
| 10 | Pasillo | Pasillo | De la tradición | D.R.A. Discos Dorado |
| 11 | El Guatín | Parranda Paisa | León Gallo | Grupo Los Guatines |
| 12 | El Piloto | Currulao | Del folclor | |
| 13 | Mañana Me Voy | Currulao | Liliana Montes | Liliana Montes |



Albores

Basada en la leyenda germánica "el velo robado" que da lugar al clásico de la danza universal "el lago de los cisnes", la nuestra es una adaptación al oosumbriano oolombiano que se desarrolla en las riberas del río Magdalena y cuenta la historia de la resistencia de una bella joven a las presiones de un gran mago por poseerla y al rehazo de la donoella, a sta la convierte en un ave, el más bello de su especie, que al caer el día recupera su forma humana; un día cualquiera un joven la distingue en medio de otras aves de su especie y se enamora perdidamente de ella, este amor se ve obstaculizado por el malvado mago y su hija quienes hacen lo posible por separarlos, suplantando a nuestra donoella, obteniendo el amor del joven y llevando a nuestros protagonistas a la muerte, viendonos envueltos en la eterna lucha de la vida y la muerte.

PROGRAMA

1. INTRO: píera de la montaña - Galera de San Jaasio
2. FIESTA EN LA PLAZA: Ronda en chupe - Chupe (Interpreta: Cuupri) - Suena la tambora - Tambora De la tradición - Los suecos - Chande (Interpreta: Mariana Carrago)
3. EL QUILBO: Los píera - (De la tradición) - La bola de trapo - Bulerango - (Annie Ossa) - Cumbra De la tradición - Gope de Sereasa - De la tradición
4. FIESTA EN EL PALACIO: El Sirena - De la tradición - La Cefirena - Yaa (De la tradición) - Paila - De la tradición
5. EL DESENLACE: El Guatín - Ferenda pesa - El plato - Cumbra - Mariana me voy - Cumbra - Ulana - Morias -

Mago Melquiades: Moisés Liñán
Rebeca: Shadya Londoño
Ana: Antonella Frieri
Úrsula: María Camila Cifuentes.
Príncipe José A: Maikel Torres
Aureliano: Jose Madariaga
Cuerpo de bailarines en formación del Centro Artístico: Monica Lirio.

Director creador: Jairo Atencio Borda
Estudiante del programa Danza de la Universidad del Atlántico

TEATRO DE BELLAS ARTES
Diciembre 4 de 2016

Agradecimientos: Asesoría Teatral: Johan Vilas
Vestuario: Ana Useche, Yanko Camora
Luces: Juan Camilo Sagura
Colegio Nuestra Señora de Lourdes - Corporación Cultural Barranquilla

Imágen 28. Programa de Mano

CONCLUSIONES DE LA EXPERIENCIA CREATIVA DE ALBORES

El trabajo de investigación-creación Albores, comenzó como una obra de carácter estético en la cual se pretendía mostrar cómo adaptar un clásico de la danza universal, "El Lago de los Cisnes", al contexto de la danza folclórica colombiana. Sin embargo, durante el proceso se fueron dando situaciones que generaron un cambio en el sentido que tenía el trabajo y se concibieron nuevas propuestas articuladas a la identificación de los niños con las expresiones y manifestaciones propias de su cultura y su realidad, quedando el clásico de la danza como parte argumentativa de la obra.

Estas situaciones se evidenciaron en el interés que se despertó en los niños por las danzas colombianas y su contextualización a situaciones específicas relacionadas con su temática, su ubicación geográfica y la manera de vestirlas; es así como se inicia la estructuración de una obra con un carácter pedagógico encaminada hacia la confirmación de la identidad cultural de los niños.

En el curso de la creación se realizaron cambios en aras de beneficiar la obra, quizá el más relevante fue la exploración con algunos ritmos de la obra original, que al ser mostrada por primera vez y recibir retro-alimentación de maestro y espectadores del común, se encontró que la música de Tchaikovski distorsionaba la realidad de la obra, ubicándolos en el imaginario que cada uno tenía de la historia original. Es entonces cuando se emprende la reestructuración de la música de la obra y se

reemplaza esta música por la canción Pájaro de la Montaña de los Gaiteros de San Jacinto.

Posteriormente se presenta la obra con el cambio realizado encontrando mejores resultados y una armonía musical pertinente que conllevó a la aceptación de la obra por parte del espectador.

Como producto del trabajo realizado se obtuvo una obra de danzas folclóricas nacionales interpretada por niños; estimulando en ellos su práctica y la oportunidad de que se identifiquen con las manifestaciones propias de nuestra cultura, a fin de contribuir con su proceso identitario con las expresiones culturales de Colombia. La obra se ha presentado en cuatro ocasiones en escenarios y públicos de diferentes edades con el objetivo de ampliar el campo de acción y contribuir también con la formación del público.

Durante el proceso, los artistas en formación recibieron clases de entrenamientos y adiestramientos con diferentes danzas folclóricas de Colombia; se llevaron a cabo procesos de concientización con respecto a la importancia de las danzas folclóricas y las características de cada una de ellas y se contextualizó con la geografía de las danzas y la manera como estas se visten.

En el curso del montaje de la obra se logró a su vez generar conciencia en los padres de familia sobre la importancia que tiene la danza folclórica dentro de la formación de sus hijos y su impacto positivo sobre el fortalecimiento de la identidad de los niños como colombianos, esto es evidenciado no solo en el acompañamiento permanente de los padres a los artistas y el apoyo al proceso, sino en la preocupación de los adultos por conocer más sobre el trabajo que los pequeños artistas realizaron y la intención de continuar con este acompañamiento y apoyo incondicional.

Terminada esta fase se propone seguir con este tipo de procesos, ya que son de gran importancia en el desarrollo de los niños y generan unas dinámicas dentro de la danza folclórica que contribuyen al fortalecimiento del género, pues forman a los pequeños en las tradiciones y van garantizando que estas van a continuar en el contexto de nuestra sociedad y en el imaginario de los individuos, y por tanto, en los colectivos en los que se desenvuelven cotidianamente.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, N. (2012). *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Archer, B. (1995). "The nature of research". Co-design. interdisciplinary. *Journal of Design*, 6-13.
- Artel, J. (2010). *Tambores en la Noche*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Berdugo, L. (2013). Carlos Franco, Política y Carnaval. En Ministerio de Cultura, *Programa de Mano* (pp.189-193). Barranquilla, Colombia: Alambique.
- Bisquerra Alzina, R. (2014). *Metodología de la Investigación Educativa*. Madrid, España: La Muralla.
- Carpio, C. (2007). Acta Colombiana de Psicología. En *Inteligencia, Creatividad y Desarrollo Psicológico* (pp.41-50). México: UNAM.
- Carrasquilla, T. (1928). *La Marquesa de Yolombó*. Medellín, Colombia: A.J. Cano.
- Daza Cuartas, S. L. (2009). Investigación-creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizonte Pedagógico*, 11(1), 87-92.
- De Bono, E. (2004). *El pensamiento creativo. El poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas*. México: Paidós.
- De Carvalho Neto, P. (1955). *Concepto de Folklore*. Montevideo, Uruguay: Ivrraria Monteiro Lobato.
- De la Maza, L. M. (2005). Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer. *Teología y Vida*, 46(1-2), 122-138.

- De Naverán, I. & Ėcija, A. (2013). *Sobre Danza y Coreografía*. Castilla-La Mancha: Artea.
- Estrada, R. (2013). Entrevista con Julián Albarracín. En Ministerio de Cultura, *Programa de Mano* (pp.37-41). Bogotá, Colombia: Alambique.
- Estrada, R. (2013). Los Jugos de César Monroy. En Ministerio de Cultura, *Programa de Mano* (p.91). Bogotá, Colombia: Alambique.
- Ferreiro, H. (1999). La abstracta subjetividad de la inteligencia. *Escritos de la Filosofía*, (35-36).
- Flórez, M. C. (2011). *Descartes, René*. Madrid, España: Gredos.
- Foucault, M. (1977). *DLts et Ecris, Entrevista a Michel Foucault*. París: Gallimard.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Lorca, F. (2017). *Bodas de Sangre*. Madrid, España: Elibros.
- García, D. (2013). *La iluminación en las artes escénicas*. Andalucía: www.myspace.com/dieogarciaalves
- Gil, J. & Laignelet, V. (6 de diciembre de 2013). *El arte como productor de conocimiento*. Obtenido de <https://docplayer.es/147935-El-arte-como-productor-de-conocimiento-documento-academico.html>
- Gramsci, A. (1974). *Antología*. México: Siglo XXI.
- Kant, I. (18 de diciembre de 2003). *Critica de la razón pura*. Del cardo. Obtenido de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89799.pdf>
- La Plataforma (30 de abril de 2018). *La Plataforma.net*. Obtenido de http://laplataforma.net/?parent_sec=225&pag=2869

-
- Lara, C. (1977). *Contribuciones del folklore al estudio de la historia*. Guatemala: Universitaria.
- Lindo, M. (2010). *La danza, conceptos y reflexiones*. Barranquilla, Colombia: Javeriana.
- Martínez Furé, R. (1997). *Diálogos imaginarios*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Martínez, M. (2009). *Ciencia y Arte en la Metodología Cualitativa. Métodos Hermenéuticos. Métodos Fenomenológicos. Métodos Etnográficos*. México: Trillas.
- Marx, K. (1968). *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. Buenos Aires, Argentina: Del Cardo.
- Mora-Calvo, H. M. (1995). El hombre en Santo Tomás de Aquino. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XXXIII(80), 87-94.
- Morales, P. & Moreno, A. (2012). *Investigación en Artes, una caracterización general a partir del análisis de creación de Eugenio Barba y el Odin Teatret*. Bogotá, Colombia: Unitec.
- Orozco, N. (2013). La memoria, una misión imposible. En Ministerio de Cultura, *Programa de Mano* (pp.22-23). Bogotá, Colombia: Alambique.
- Páez, M. (2013). Canchimalos, opción de vida en el arte. En Ministerio de Cultura, *Programa de Mano* (p.29). Bogotá, Colombia: Alambique.
- Parra Gaitán, R. (2013). El Potro Azul. En Ministerio de Cultura, *Programa de Mano* (pp.185-187). Bogotá, Colombia: Alambique.
- Parra Gaitán, R. (2014). *El Potro Azul vestigios de una insurrección coreográfica*. Bogotá, Colombia: Imprenta Nacional de Colombia.
- RedDanza (30 de abril de 2018). *Red Danza*. Obtenido de <http://www.redanza.org/blog/26-la-danza-narrativa-en-manos-de-winston-berrio-conquista-mexico.html>

- Sankofa (30 de abril de 2018). *Sankofa*. Obtenido de <http://sankofadanzafro.com/site/#>
- Simons, H. (2011). *El estudio de caso: teoría y práctica*. Madrid: Morata.
- Torres Soler, L. C. (2012). *Creatividad, estímulos para su desarrollo*. Bogotá, Colombia: La U.
- Vahos, O. (1998). *Danza, ensayos*. Medellín, Colombia: Infinito Ltda.
- Vásquez, C. (2013). El baile de la Tambora. En Ministerio de Cultura, *Programa de Mano* (pp.25-26). Bogotá, Colombia: Alambique.
- Villalobos, J., Márceles, V. & Ayala, T. (2014). Epistemología y ciencia: la hermenéutica filosófica como crítica al método científico. *REDHECS*, 16, 105-120. Año 9, octubre 2013, marzo 2014.
- Zapata Olivella, M. (1990). *Chambacú, Corral de Negros*. Bogotá, Colombia: Educar Editores.

ACERCA DE LOS AUTORES

Mónica Patricia Lindo De las Salas

Doctoranda en Ciencias de la Educación. Magíster en Administración Educativa. Licenciada en Educación Física, Recreación y Deportes. Fue alumna, bailarina y asistente del Maestro Carlos Franco Medina en la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla. Apoyó la creación de la Escuela de Bailes Latinos en el Centro Cultural Tiempo Iberoamericano en Fukuoka (Japón). Es cofundadora y dirige artísticamente la Corporación Cultural Barranquilla y la Fundación que lleva su nombre. Se ha desempeñado como directora artística de eventos como coronaciones de reinas del carnaval, fiestas del mar, festival vallenato, ceremonia inaugural de los Juegos Bolivarianos en Santa Marta, ceremonia de clausura de Juegos Centroamericanos en Veracruz (México), entre otros. De igual forma ha sido Coordinadora Académica de los programas de Licenciatura en Educación Física de la Facultad de Educación y del Programa profesional en Danza de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico. Es directora del Grupo de Investigación CEDINEP.

Jairo Atencia Escorcía

Es profesional en Danza de la Universidad del Atlántico; Técnico en Instrucción de Danzas. Su formación en el área de danza ha estado de la mano de maestros como: Ray Silva, Mónica Lindo, Rosalía Polo. Se ha desempeñado como bailarín y ha representado al país en diversas giras nacionales e internacionales. Es profesor de danza en diversas instituciones educativas de la ciudad de Barranquilla y coreógrafo

del Country Club, así como de la Fundación Centro Artístico Mónica Lindo; es asistente de dirección artística de la Corporación Cultural Barranquilla. Ha sido ganador de las convocatorias para el montaje de los espectáculos del Carnaval de los Niños. Dirige la comparsa Carnaval y más Ná. Ha tomado talleres y cursos de folclor con los maestros César Monroy, Winston Berrío, Carlos Vásquez, Gustavo Rodríguez, Edinson Franco y Julie de Donado. Actualmente es docente de la Universidad del Atlántico.

La investigación-creación en el campo de la danza folclórica se documenta como una experiencia ligada a los procesos formativos adelantados en los programas de Educación Superior relacionados con esta área. Así mismo es el producto de la reflexión sistemática sobre la pertinencia de los tradicionales enfoques en investigación en el campo del arte, reconociendo la necesidad del establecimiento de un camino hacia la construcción propia de métodos que faciliten el desarrollo de competencias investigativas en el campo artístico. Se constituye en el camino expedito para contribuir a la consolidación de un discurso desde y para el arte de la danza, y sobre todo para aquellas experiencias artísticas que requieren de una participación colectiva para poder concretizar una idea. El libro se estructura en cinco capítulos en cada uno de los cuales se da cuenta de un proceso fundamentado en la forma cómo desde la danza folclórica se llevan a cabo las puestas en escena con una metodología que cada día recobra mucha más fuerza como lo es la investigación-creación.

Escanee el código QR para conocer más títulos publicados por el Sello Editorial Universidad del Atlántico

