LABORATORIO CREATIVO PARA LA PUESTA EN ESCENA DE LA DANZA TRADICIONAL COLOMBIANA DEL PROYECTO CURRICULAR ARTE DANZARIO

Modalidad de grado

Monografía

Estudiante

Yandy Masiel Caro González

Cod. 20192102029

Tutora

Martha Esperanza Ospina Espitia PhD.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes ASAB

Proyecto Curricular Arte Danzario

Profundización Danza Tradicional Colombiana

Bogotá 2025

Papá Goyo
Por ti soy hoy.
¡Te amo en la cercana distancia
de tu omnipresencia!

Agradecimientos

Gracias a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en especial a su Facultad de Artes ASAB, por acogerme en el Proyecto Curricular Arte Danzario, trampolín hacia un fantástico universo que, desde la rigurosidad y el arte, me permitió transitar la vida real con otra mirada: más crítica, más sensible, más propia.

A quienes participaron de ¡BASTA YA!: maestros y compañeros de escena, cómplices de profundas reflexiones y búsquedas compartidas. Gracias por caminar a mi lado en esta experiencia formativa, donde el arte fue espejo y vínculo. Aprendimos a florar juntos, con fragilidad y fuerza, como lo hacen quienes se entregan desde el cuerpo y el alma.

A mi maestra, tutora y guía de vida desde el primer semestre, Martha Ospina, por su sabiduría, sensibilidad y orientación constante. Gracias por abrirme las puertas del semillero MUZIMA, un espacio que sembró en mí el espíritu curioso y me brindó refugio en tiempos de transformación personal. Su presencia ha sido faro y sostén a lo largo de este recorrido.

A mis maestros de vida, Jenny Rojas y Juan Manuel Cristancho, por regalarme, desde mis once años, la confianza para creer y la pasión para crear. Gracias por enseñarme que la escena también puede ser un lugar sagrado para despedirse con amor.

A mi amor, Miguel Ángel Cortés, y a su familia, por su cariño incondicional. Mi gratitud más profunda a mi familia, especialmente a mi madre, quien, con su firmeza y amor, forjó a sus cuatro “pollitos” en la disciplina del esfuerzo diario. Y a mis tres luces, mis fuentes de inspiración cada día, mis hermanos del alma: Naren, Kevin y Santiago.

Resumen

Esta investigación analiza el proceso desarrollado en el primer *Laboratorio de Investigación–Creación en Danza Tradicional Colombiana*, asignatura de la profundización en Danza Tradicional Colombiana del Proyecto Curricular Arte Danzario de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, dirigida por la maestra Martha Ospina y apoyado por el Diego Lozano durante el periodo 2023-1.

Como resultado de este proceso se creó *¡BASTA YA!*, obra inspirada en la historia de las mujeres obreras de Antioquia en la década de 1920. La presente monografía estudia las experimentaciones teatrales que intervinieron en su construcción, poniendo énfasis en los puntos de diálogo entre la danza y el teatro, y en la manera en que estos lenguajes se entrelazan para develar las narrativas de la tradición desde una perspectiva crítica y contemporánea.

Palabras clave: Laboratorio de creación - Danza Tradicional Colombiana - Cuerpo cultural escénico - Experimentación teatral.

Abstract

This research analyzes the process developed in the first Research–Creation Laboratory in Colombian Traditional Dance, a subject within the specialization in Colombian Traditional Dance of the Dance Arts Curriculum Project at Universidad Distrital Francisco José de Caldas, directed by professors Martha Ospina and Diego Lozano during the 2023-1 academic term.

As a result of this process, the piece *¡BASTA YA!* was created, inspired by the history of women workers in Antioquia during the 1920s. This monograph examines the theatrical experimentations that contributed to its construction, with an emphasis on the points of dialogue between dance and theater, and on the ways in which these languages intertwine to reveal the narratives of tradition from a critical and contemporary perspective.

Keywords: Creation Laboratory - Colombian Traditional Dance - Scenic Cultural Body - Theatrical Experimentation.

TABLA DE CONTENIDO

1. **El telar perdido:** *(Ámbito problémico)*..... *9 pág*

1.1. Hebras de mi tejido *(Antecedentes personales)*

1.2. El nudo. *(Problema)*

1.3. ¿La puntada?. *(Pregunta de investigación)*

2. **Enhebrando el presente**. *(Objetivos)*..... *15 pág*

2.1. Puntada transversal. *(Objetivo general)*.

2.2. Puntadas de cruce. *(Objetivo específico)*

3. **Nuevas telas**. *(Marco teórico)* ..... *16 pág*

4. **Tejidos de otras manos** *(Estado del arte)* ..... *22 pág*

5. **¿Por qué zurcir esta trama?** *(Justificación)*..... *29 pág*

6. Pasadas de aguja *(Marco metodológico)*..... *31 pág*

6.1. Mi aguja en el telar *(Declaratoria)*.

6.2. El hilo guía. *(Método)*

6.3. El camino de la puntada. *(Metodología)*

6.4. Las herramientas del telar. *(Instrumentos)*

7. Trama en movimiento ***(*****CAPÍTULO DE ANÁLISIS*****)***..... *40 pág*

7.1. EL TEJIDO VIVO. *(Objeto)*

7.1.1 ¿Quiénes dan vida a esta creación? Voces, roles y tejidos colaborativos

(Créditos de creación: dirección, intérpretes, colaboradores, etc.)

7.1.2 ¿Qué historia nos atraviesa? Contexto y sentido de la obra
(Contextualización histórica, social y simbólica del universo temático de la obra)

7.1.3 *¡BASTA YA*! Una sinopsis que late desde la resistencia
(Resumen argumental de la obra y su línea narrativa principal)

7.1.4 ¿Cómo se revela la obra en escena? Un recorrido por sus momentos clave
(Despliegue por escenas con énfasis en su pertinencia investigativo-creativa)

7.2. CUERPO QUE ZURCE, CUERPO QUE ENLAZA. (*Proceso)* ..... *65 pág*

7.2.1 PRE-PRODUCCIÓN:
7.2.1.1 ¿Cómo se configura un laboratorio de investigación-creación en danza tradicional?
(Descripción de sesiones, metodología y algunas nociones generales del laboratorio)

7.2.1.2 ¿Qué detonó la creación? Introducción al laboratorio y sus motivaciones
(Contexto y propósito del proceso investigativo-creativo)

7.2.1.3 ¿Cómo nace una idea compositiva en colectivo? Voces y cuerpos en diálogo
(Emergencia de ideas desde los estudiantes, trabajo colaborativo)

7.2.1.4 De la intuición a la decisión: ¿Cómo se elige y estructura una obra?
(Participación de la dirección en la dramaturgia y decisiones clave)

7.2.1.5 Del tiempo al sonido: ¿Cómo se compone un paisaje musical con memoria?
(Estudio de época y selección musical como parte de la ambientación sonora)

7.2.1.6 Vestir el recuerdo: ¿Cómo se diseña el lenguaje de época y resistencia desde las prendas?
(Investigación y conceptualización del vestuario como relato histórico y político)

7.2.1.7 El cuerpo del espacio: Poéticas escenográficas para narrar un territorio
(Diseño escenográfico desde lo simbólico, poético y territorial)

7.2.2 ***PRODUCCIÓN:***
7.2.2.1 Dar vida al gesto: ¿Cómo emergen los personajes desde la corporalidad?
(Creación de los personajes)
7.2.2.1.1 La personalidad del actor/bailarín: sensibilidad y singularidad como motor creativo.
7.2.2.1.2 La tradición y el contexto: un cuerpo cultural en diálogo con la historia.

7.2.2.1.3 La técnica extra cotidiana: reconfigurar el cuerpo desde lo físico y lo energético.

7.2.2.2 La acción danzada: donde el movimiento se vuelve palabra.
(La relación danza y teatro)

7.2.2.3 Encuentros sensibles: sonoridades, cuerpos vestidos y espacios que narran.
(Dramaturgias entre sonido, vestuario y escenografía)

7.3. POÉTICAS QUE QUEDAN HILANDO *(CONTEXTO)..... 102 pág*

7.3.1 Cuerpo que cuestiona: danza tradicional, creación interdisciplinar y memoria activa
(*El rol del artista danzario de la tradición en el campo de las arte danzario de Bogotá)*

7.3.2 Entre ensayo y sinergia: funciones que construyen presencia escénica
(Funciones asociadas)

7.3.3 Traer el pasado al presente: mujeres obreras, ayer y hoy
(Pertinencia de esta temática para los creadores y públicos contemporáneos)

7.3.4 Lo que el público vio y sintió: voces que emergen desde la butaca
(Antes: Algunos comentarios de los asistentes)

7.4. Cuando el hilo se tensa

(Aprendizajes desde la dificultad escénica)

8. Entre la aguja y la escena: una mirada íntima a las tensiones del hacer ***(*CAPÍTULO DE REFLEXIONES PERSONALES*)*** *..... 108 pág*

9. Lo que queda entre las fibras *(Conclusiones)..... 109 pág*

10. Hilos prestados *(Bibliografía) ..... 111 pág*

1. Ámbito problémico:

1.1. Hebras de mi tejido *(Antecedentes personales)*

Esta investigación surge de un profundo interés personal por el estudio interdisciplinar entre la danza y el teatro, centrada en la exploración interpretativa danzaría, lo que hace relevante la búsqueda de aquellos aspectos que convergen entre ambas disciplinas y que confluyen en la noción del bailarín/actor (Cardona, 2000), lo que enriquece la puesta en escena inspirada en las prácticas culturales de la danza tradicional en Colombia. A través de esta perspectiva, el cuerpo se convierte en un vehículo expresivo capaz de transmitir poéticamente la simbología cultural de los territorios y el legado de sus gentes.

El interés por la mixtura corporal entre estas dos disciplinas surge de mi experiencia desde el año 2011 en el grupo institucional de danza y teatro 'Okima Danza y Territorio Teatral' del colegio I.E.D. Juan Evangelista Gómez de Bogotá, bajo la dirección de los maestros Jenny Rojas y Juan Manuel Cristancho. Allí, a través de un riguroso entrenamiento técnico en danza folclórica, basado en las enseñanzas de la maestra Delia Zapata, y un enfoque actoral inspirado en métodos de Stanislavski, Eugenio Barba, Lee Strasberg, Tadashi Suzuki entre otros; se proyecta una visión integral del artista: el bailarín que actúa, el actor que baila; el bailarín que da vida a los textos con su voz y el actor que puede hacerse de pasos o movimientos coreografiados en un compás de tiempo determinado.

Este espacio creativo dio lugar a obras escénicas de carácter interdisciplinar, destacándose por su naturaleza memorística, poética, vibrante, única y, sobre todo, honesta para el estudiante, lo que facilita una conexión profunda con su ser interior, direccionando a encontrar sentidos propios a su práctica escénica. Entre las piezas más destacadas se encuentra “Voces anónimas”, que a lo largo de ocho escenas aborda temas como la familia, los viajes, el manifiesto de vida, y en particular la escena número cinco, “Lazos Paternales”, que explora diferentes relaciones entre padre e hija, incluida la mía. Esto impulsó a movilizarme en la co-creación de esa escena, buscando en mi memoria personal y biografía

respuestas y sentidos al movimiento coreográfico que nutría el guión, planteado previamente desde la dirección. (Cardona, 2000).

Un año después, y durante los siguientes cuatro años, me integré a la compañía Danza Kapital bajo la dirección de la maestra Angélica Nieves, gracias a la recomendación de mi maestra Jenny. En la categoría infantil, ejecuté repertorios inspirados en las regiones colombianas Andina, Caribe y Pacífica, así como del Perú, siendo este mi primer contacto con un grupo propiamente de folclore. Sin embargo, en 2019, las exigencias académicas del Proyecto Curricular de Arte Danzario al cual había ingresado para profesionalizar mi gusto por la danza, demandaban total atención, lo que me llevó a priorizar mi formación y retirarme de las dinámicas de los grupos de danza.

Tiempo después, impulsada por las necesidades académicas que sugieren aplicar en la práctica lo aprendido en el aula, me vinculé de manera parcial a otros grupos de folclore. Pero, fue en este momento cuando experimenté una crisis formativa, interpretativa y discursiva, resultado de mi proceso como artista danzaria de la tradición. Pues, me enfrenté a un ejercicio "militar" danzado que revelaba una gran desconexión entre el movimiento físico y el sentido interpretativo del bailarín de folclore escénico, debido a su arduo entrenamiento técnico que conduce el prepararse desde el ballet u otros géneros de la danza contemporánea, los cuales se vuelven en cierto modo incompatibles con las necesidades expresivas que guardan las narrativas de la cultura. Observaba una situación netamente danzaria, estructurada, lineal, homogénea e incluso con una sensación escénica casi ficticia y aislada: por un lado, el cuerpo y por otro el alma.

Esto me llevó a cuestionar mi rol como estudiante universitaria de danza, que analiza el proceso de distanciamiento entre las diversas artes escénicas en dichos grupos, lo cual ponía en tensión mi experiencia inicial. Identificando que ahora el "gesto-forma" de la cultura se convertía en una acción estereotipada encaminada a satisfacer la mirada del afuera, centrada en lo espectacular, lo veloz y lo virtuoso, convirtiéndose en un ejercicio coreográfico carente de profundidad poética, de conexión humana, de pluralidad interpretativa, de diversidad de calidades y cualidades de movimiento, de convergencias de otros formatos de creación como el formato narrativo y esquemático que propone una obra teatral o danzaria.

Así mismo, en el año 2020-1 en el Semillero Muzima de Danza Tradicional Colombiana, de la profundización en DTC, bajo la dirección general de la maestra Martha Ospina. Encontré un acogedor espacio que prioriza el encuentro ameno, la gratitud por la presencia del otro y, sobre todo, el respeto libre pero responsable hacia la diversidad de pensamiento, lo que 1) Promueve la reflexión y el aprendizaje tanto práctico como teórico de temáticas situadas en la profundización y 2) Fomenta la construcción crítica del discurso del artista danzario en formación, abriendo sus posibilidades crítico-creativas.

Durante mi ingresó al Semillero emprendo el famoso, pero positivo “Aprender haciendo”, involucrándome en el que se convertiría en uno de los antecedentes clave para la presente investigación: el proyecto “Evaluación y diagnóstico de la Profundización en Danza Tradicional Colombiana del Proyecto Curricular Arte Danzario, mediante un ejercicio de investigación formativa". Donde, como estudiantes llevamos a cabo cierto distanciamiento a la normal y respetuosa relación estudiante - docente, para analizar y reflexionar alrededor de las dinámicas tanto positivas como negativas que responden los encuestados (insumo principal de dicho proyecto) a sus experiencias formativas y personales dentro las clases correspondientes a la profundización de Danza Tradicional Colombiana, clases a las que también estudiantes del semillero asistíamos en paralelo.

Además, en un inicio decidí tomar asignaturas pertenecientes a las profundizaciones de Danza-Teatro y Dirección Coreográfica, con el interés de habitar espacios académicos diversos dentro de la misma carrera. Esta decisión me permitió ampliar mi mirada sobre la creación escénica desde otros lenguajes.

Asignaturas como Dramaturgia de la Imagen I, con la maestra Diana León, y especialmente Principios del Entrenamiento Actoral, con la maestra Leidy Rendón, marcaron profundamente mi proceso desde los primeros semestres. Esta última fue, sin duda, un detonante clave en mi comprensión de la presencia escénica, la organicidad y la afectación como herramientas teatrales fundamentales para la creación danzaria. También fueron significativos los aportes de la maestra Diana Carolina Ramírez, quien, desde su enfoque teatral y su forma particular de apreciar y construir desde la danza, desde la dirección del Ensamble perteneciente a Arte Danzario.

En la línea de la Dirección, asignaturas como Seminario de Historia y Teoría de la Dirección Coreográfica, Taller de Dirección Coreográfica I y Producción, Gestión y Difusión Danzaria, ampliaron mi panorama sobre cómo la danza puede integrarse a un lenguaje escénico sinérgico y complementario, tanto desde el rol de intérprete como desde la mirada de una intérprete-creadora.

Es por ello, que estos espacios dieron lugar a una serie de cuestionamientos fundamentales que constituyen los antecedentes de este proyecto, entre ellos: ¿Cómo afecta la desconexión entre el bailarín y la interpretación escénica teatral, a la construcción de la danza como una forma poética artística y simbólica de la cultura?

A partir de ello, retomo tres grandes formas de abordar dicho planteamiento:

a) Perspectiva formativa: ¿Cómo debería formarse un artista danzario para la danza tradicional colombiana escénica?, ¿Con qué propósito formar artistas danzarios interdisciplinares?, ¿La danza tradicional colombiana usa elementos teatrales en su puesta en escena?, ¿Qué elementos del teatro podrían converger dentro del estudio danzario? y ¿Cómo mejorar la interpretación de un artista danzario que escenifica personajes o roles del pueblo?

b) El entrenamiento corporal que conduce a *la interpretación del artista danzario*: ¿Qué habilidades debe desarrollar el artista para la interpretación escénica de la danza tradicional colombiana?, ¿Cuál debería ser su técnica?, ¿La técnica debería ser una prisión corporal del sí mismo del intérprete?, ¿Cuál es el diálogo entre la técnica y la interpretación? y ¿Cómo usar la técnica a favor de la expresión humana de la cultura?

c) A nivel discursivo: ¿Qué narrativas explorar en la danza tradicional colombiana para escenificar?, ¿Por qué es importante exponer y defender con un argumento sólido la investigación de las puestas en escena?, ¿Cuál es la pertinencia de explorar y potenciar diversos formatos de creación escénica? y ¿Qué moviliza esencialmente el campo investigativo creativo de la danza, el desarrollar bailarines reproductores de danzas típicas estudiadas mucho tiempo atrás, o encaminar artistas danzarios reflexivos, analíticos, poéticos y creativos de las prácticas culturales que responden a dichas danzas para construir propuestas escénicas que den cuenta de la contemporaneidad de la cultura?

Preguntas que entrelazan el tejido de mi historia personal con los hilos del campo académico y artístico que me habita, revelando una necesidad profunda: resignificar la interpretación

escénica del bailarín de danza tradicional colombiana a través de la integración de experiencias teatrales. La fragmentación disciplinar ha dejado costuras sueltas en la formación del artista danzario, hilos que exigen ser recogidos, entretejidos y sentidos desde una corporalidad que no solo ejecuta, sino que también interpreta, cuestiona y poetiza el arte danzario.

Esta tensión abre una trama de inquietudes que van más allá del virtuosismo corporal, invitando a un encuentro más honesto, simbólico y sensible entre cuerpo, cultura y escena. La pregunta que guía esta investigación no surge sólo de una necesidad académica, sino de una urgencia vital: la de restaurar el alma en el cuerpo del danzante, de zurcir las grietas que ha dejado la especialización rígida y de bordar nuevas formas de investigar danza desde la hibridez metodológica, la memoria territorial y la poética del encuentro disciplinar para la escena contemporánea.

Sin embargo, esta urdimbre personal se teje también en relación con un entramado mayor. Así, este hilo biográfico que aquí se presenta no está aislado, sino que forma parte de un contexto más amplio donde otras agujas, otras puntadas y otros cuerpos han venido hilando sus propias tensiones y búsquedas en torno a la escenificación de la danza tradicional colombiana. Por ello, en el siguiente apartado, se explorará el campo histórico y académico que sostiene, influye y desafía estos antecedentes personales, para reconocer el devenir de dicho problema, y sus múltiples significados en este este mapa colectivo de prácticas, saberes y preguntas compartidas en el campo artístico que acontece.

1.3. El nudo. *(Problema)*

En 2023 se desarrolló por primera vez el Laboratorio de Investigación–Creación en Danza Tradicional Colombiana, asignatura de profundización del Proyecto Curricular Arte Danzario de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, dirigida por la maestra Martha Ospina y acompañada en la propuesta musical por el maestro Diego Lozano. Sin antecedentes previos, este espacio dio origen a la obra ¡BASTA YA!, inspirada en la historia de las mujeres obreras de Antioquia en la década de 1920. El laboratorio se consolidó como un escenario pedagógico y creativo para el estudio, análisis y experimentación de las prácticas danzarias tradicionales desde una perspectiva crítica y contemporánea.

La presente investigación se nutre de mi experiencia artística, construida como estudiante de danza con un recorrido previo en el ámbito teatral, y del descubrimiento —durante el tránsito por la asignatura de laboratorio— de que la danza y el teatro no son territorios necesariamente separados. Durante el proceso creativo se evidenció que el cuerpo y el intérprete no solo ejecutan repertorios, sino que también construyen dramaturgias capaces de entrelazar lenguajes, generando una influencia recíproca entre ambas disciplinas.

La Danza Tradicional Colombiana (DTC), más allá de la precisión técnica, demanda la capacidad de interpretar, investigar y escenificar problemáticas sociales y culturales. Esto exige un intérprete con la habilidad de comprender universos simbólicos y ponerlos al servicio de la creación escénica, es decir, un actor-bailarín capaz de integrar lo técnico, lo expresivo y lo simbólico (Cardona, 2000).

A partir de la experiencia interpretativa en la obra ¡BASTA YA!, surge la necesidad de articular la técnica danzaria con la interpretación teatral en los procesos de creación dentro de la DTC.

En este sentido, la investigación se centra en el objeto, proceso y contexto de lo vivido en el laboratorio, con el propósito de analizar la relación entre la danza y el teatro en la construcción de la obra ¡BASTA YA!. Particularmente, se busca comprender cómo las

prácticas de la DTC incorporan (o no) elementos teatrales y de qué manera estas exploraciones inciden en la formación del artista danzario especializado en investigación–creación desde el ámbito de la Danza Tradicional Colombiana.

1.4. ¿La puntada? *(Pregunta de investigación)*

¿Cómo se comportan las exploraciones teatrales en el primer *Laboratorio de investigación - creación* para la puesta en escena de danza tradicional colombiana en la obra ¡*BASTA YA!*?

2. Enhebrando el presente. *(Objetivos)*

2.1. Puntada transversal. *(Objetivo general).*

Analizar el comportamiento de exploraciones teatrales desarrolladas en el Laboratorio de investigación-creación para la puesta en escena de la danza tradicional colombiana en la obra ¡BASTA YA!, con el fin de comprender su incidencia en los procesos interpretativos escénicos del artista danzario de la Danza Tradicional Colombiana.

2.2. Puntadas de cruce *(Objetivos específicos)*

1. Sistematizar el proceso creativo desarrollado en la obra *¡BASTA YA!* dentro del Laboratorio de investigación-creación en Danza Tradicional Colombiana.

2. Identificar y analizar las herramientas teatrales aportadas durante el laboratorio, examinando su relación con las necesidades dramatúrgicas de un cuerpo cultural escénico individual y colectivo.

3. **Nuevas telas**. *(Marco teórico)*

3.1 Laboratorio de creación artística:

Un laboratorio es un entorno dispuesto con los recursos necesarios para desarrollar procesos de exploración, prueba y aplicación práctica, diseñado para estimular la investigación, el análisis y la experimentación en distintos campos del conocimiento. Trasladado al ámbito artístico, adquiere un carácter experimental y pedagógico que potencia la creación a partir de la experiencia viva del cuerpo y del cruce de lenguajes.

El laboratorio de creación se configura como un espacio donde confluyen variables y constantes que impulsan la búsqueda artística y subjetiva. En él, la experimentación no es un recurso accesorio, sino el eje central desde el cual se articula el sentido escénico. Esto permite que la espontaneidad emerja sin restricciones y que la creación surja desde lo más profundo del "sí mismo", sin moldes ni filtros, con la libertad de generar material auténtico.

Esta práctica enriquece la escena al distanciarse de la homogeneidad y abre la posibilidad de encontrar un movimiento dramático coherente con la verdad escénica y con el lenguaje singular de cada intérprete. Se trata de un proceso que no copia ni repite, sino que revela material genuino nacido de la singularidad de cada cuerpo.

Como señala Ortiz "la manera en que la improvisación fue enfrentada permitió una relación simbiótica entre la libertad creativa y la búsqueda consciente de una materialidad escénica que se organizó en una dramaturgia que, sin desprenderse de la íntima relación con el espacio arquitectónico, buscó generar una coherencia narrativa entre los elementos dancísticos, actorales y escenográficos" (2018) .

En este sentido, el laboratorio no busca improvisar por improvisar, sino traducir desde los cuerpos nuevos sentidos, formas y dinámicas. Un solo gesto puede enriquecer un montaje completo, y la manera en que otros cuerpos lo interpretan y transforman permite fijarlo como una partitura coreográfica viva.

Más que reproducir lo aprendido, el laboratorio de creación propone resignificar. El artista no se limita a repetir, sino que decide qué aspectos del lenguaje escénico mantener y cuáles transformar, activando su capacidad de análisis, de toma de decisiones y de expresión contemporánea. Así, el laboratorio se erige como un espacio de reflexión, creación y crítica, donde memorias, gestos, sonidos y símbolos se reconocen como fuentes legítimas para la producción artística.

Este enfoque convierte al laboratorio en una plataforma pedagógica, artística y política, capaz de provocar reacciones sensibles frente a problemáticas sociales y culturales. Favorece la emergencia de estados corporales y simbólicos que responden a dichas tensiones, construyendo metodologías de creación desde el sentir, el pensamiento y la experiencia.

Más allá de la repetición o la reproducción, el laboratorio se presenta como un desafío a las metodologías convencionales de escenificación. Propone formas innovadoras de aprender, danzar y reflexionar sobre el territorio desde el espacio universitario, impulsando procesos de autoexpresión, activación de memorias y reconocimiento identitario. En esta línea, Leotteau (2017) plantea que el laboratorio de arte, entendido desde una visión interdisciplinar, permite combinar el estudio académico con la práctica experimental, generando “viajes invisibles entre el cuerpo, la escena y el entorno cultural”. Esta articulación posibilita un análisis profundo del impacto cultural en la producción artística y sitúa al artista danzario como un sujeto que crea desde el pensamiento crítico, el cuerpo vivo y la memoria transformadora.

3.2. Danza Tradicional Colombiana:

La Danza Tradicional Colombiana es un lenguaje vivo, político y sensible que integra pasado y presente, tradición y creación, permanencia y cambio. No se limita a pasos codificados ni a secuencias técnicas; es una manifestación enraizada en la memoria colectiva, la identidad y el corazón cultural de cada comunidad.

No obstante, la tradición, según Gómez de Silva (1988), proviene del latín *traditionem* acción de transmitir o entregar y alude a un proceso de transmisión que se adapta a cada generación sin perder su esencia. Como plantean Jacinto (1989) y Madrazo (2005), la tradición es una construcción activa y creativa: “sin creación no hay tradición”.

En este sentido, la danza tradicional se configura como un *palimpsesto cultural* (Colomé, 2007) en el que se inscriben las experiencias esenciales de un pueblo: celebraciones, rituales, nacimientos, muertes, luchas y reconciliaciones. Su espectro abarca desde manifestaciones festivas hasta expresiones rituales, fúnebres, románticas o ceremoniales, todas estrechamente ligadas al contexto geográfico, productivo y simbólico de cada región.

Para que una danza escénica pueda considerarse tradicional, debe conservar un vínculo esencial con el sentido cultural original celebrar, despedir, enaltecer, evitando que los fines coreográficos o estéticos desplacen su propósito comunitario. Lo que prevalece es la vivencia: la conexión del cuerpo con su entorno, la experiencia compartida y la capacidad de encarnar un sentido colectivo.

Tal como advertía Confucio: “Decidme cómo baila un pueblo y os diré si su civilización está sana o enferma”. La danza tradicional, en efecto, ofrece una lectura accesible de una sociedad, pues en ella se bailan aspectos tan fundamentales como las cosechas, los nacimientos, la muerte, el amor, la guerra o la paz (Colomé, 2007).

Si bien el tiempo y la formalización académica han intentado definir características fijas como la fidelidad a un conjunto de pasos básicos estipulados por la comunidad, lo verdaderamente determinante no es la forma, sino las sensaciones corporales, la memoria viva y los sentidos particulares de la cultura. Factores como el clima, el terreno o las actividades productivas imprimen matices únicos a cada danza, reforzando así su carácter identitario y su condición de herencia viva.

Por ello, para efectos de esta investigación, resulta pertinente asumir que la tradición “viene a ser tal mediante nuestra acción y, en consecuencia, podemos decir que también la tradición es algo que nosotros hacemos. Sin creación no hay tradición: la tradición misma pertenece a una creación” (Madrazo, 2005). En este sentido, la danza tradicional colombiana no es una reliquia estática del pasado, sino una creación contemporánea que resguarda y proyecta la memoria, la espiritualidad, el cuerpo, el territorio, los ancestros y la cultura. Es un puente vivo entre generaciones que, al transformarse, mantiene latente el pulso identitario de los pueblos, reafirmando su valor como patrimonio inmaterial en constante renovación.

3.3. Cuerpo cultural escénico:

El cuerpo cultural escénico puede definirse como un cuerpo en estado físico, mental y afectivo dispuesto a traducir, desde la sensibilidad, las acciones, gestos y sentidos de una tradición, situándose en un plano teórico-práctico propio de lo extra cotidiano en el estudio de la danza tradicional colombiana. No se limita a un entrenamiento técnico, sino que se configura como una corporalidad inteligente atravesada por la memoria, la emoción y la conciencia histórica, actuando como un vehículo vivo de espiritualidad colectiva.

Este cuerpo se concibe desde una perspectiva ética, investigativa y creativa, donde lo escénico no solo representa, sino que resignifica. Se aleja de la reproducción mecánica de pasos estereotipados o fórmulas impuestas por circuitos institucionales, y propone en cambio un diálogo directo con los portadores de la tradición, reviviendo gestos, símbolos y poéticas auténticas conectadas al propio ser.

En esta concepción, la creación escénica se convierte en un espacio de intercambio entre la técnica, la academia y la sabiduría ancestral. Se privilegia la experiencia sensible que nace de aprender desde adentro, desde un cuerpo situado y en contexto. La escena se transforma así en un laboratorio vivo donde memoria e identidad se reconfiguran mediante el arte, y donde cada gesto encarna una posibilidad de reinterpretar lo tradicional desde una mirada contemporánea.

El cuerpo cultural escénico no busca una representación literal, sino una reinterpretación respetuosa, que investiga, justifica y transforma sin perder el sentido cultural original. Es un cuerpo atravesado por los conceptos académicos, que, aun sin tener raíces directas palenqueras, boyacenses, amazónicas, entre otras, puede generar en sí mismo una atmósfera de territorio. No se trata de imitar ni de igualar, sino de atravesar y encarnar el sentido profundo de la tradición y su territorio.

En este entretejido, el cuerpo cultural escénico deviene archivo encarnado de cultura urbana, alimentado por el legado vivo de una comunidad y expresado con conciencia, profundidad y sentido ético. Es, al mismo tiempo, depositario y creador, guardián y transformador de una herencia que sigue viva en cada movimiento.

3.4. Experimentación teatral:

La experimentación teatral no puede entenderse simplemente como una búsqueda de formas nuevas o una moda estética dentro de la escena. Tal como lo expresa Raquel Carrió (1998), se trata de una vía de exploración profunda, donde el teatro se convierte en un laboratorio del ser. En este tipo de creación, lo experimental permite emprender una búsqueda del "sí mismo" y su historia; una búsqueda que revela aquello que ha permanecido oculto, silenciado o sumergido: memorias del cuerpo, fragmentos culturales, ritmos, olores y evocaciones que construyen una dramaturgia secreta, tejida desde la subjetividad de cada intérprete.

Desde esta mirada, la experimentación teatral se aleja de la búsqueda superficial de lo novedoso y se convierte en una forma de investigación sensible, encarnada en la escena, donde el cuerpo se vuelve materia de conocimiento. Este proceso no responde a la lógica de la ciencia, donde se modifican condiciones para observar resultados, sino que, como señala Paoletta (2023), en el arte la experimentación ocurre desde el contacto vivo y dialogante con la materia y lo investigado. Es decir, no se trata de comprobar una hipótesis, sino de permitir que algo desconocido emerja desde el cuerpo, la imagen o la acción.

En espacios como el Teatro Sarmiento en Buenos Aires, según documenta Sergio Spinella (2010), esta forma de experimentación tiene lugar mediante propuestas que cuestionan el lenguaje teatral clásico, abriendo camino a nuevas poéticas y modos de narrar. Estas prácticas muestran que lo experimental puede habitar tanto en lo conceptual como en lo técnico: desde el trabajo escénico con los cuerpos hasta el uso de recursos visuales, espaciales o compositivos.

Por su parte, Javier Rubiera Fernández (2007) aporta una perspectiva histórica, señalando que la experimentación también consiste en cómo se decide qué contar y cómo contarlo. En este sentido, lo experimental afecta la construcción del relato, la elección de los espacios, la fragmentación de escenas, y el uso de dispositivos escénicos que permiten nuevas formas de movilidad y representación.

Sin embargo, la experimentación teatral para efectos de esta investigación es tomada desde la Antropología Teatral de Eugenio Barba.

Sin embargo, la experimentación teatral, para efectos de esta investigación, no se define por el deseo genuino de investigar la condición humana del territorio para escenificarla. Se trata, más bien, de habitar los personajes para que bailen, evitando la separación entre acción y movimiento y encontrando, en su lugar, una unidad, coherencia y fluidez lógica entre ambos.

Es un modo de indagar y explorar desde lo profundo de la esencia, de poner el cuerpo como herramienta de conocimiento y revelación. Es, un camino de exploración que busca mantenerse vivo permanentemente, no solo desde la teoría, sino desde una experiencia práctica que pulsa en lo entrañable y lo auténtico del territorio. Al mismo tiempo, este enfoque se articula con el cuadro de composición artística danzaria, donde la performatividad se convierte en eje de las creaciones, permitiendo que las obras trasciendan la representación para habitar un espacio vivo, sensible y crítico.

4. Tejidos de otras manos *(Estado del arte)*

Este estado del arte explora diferentes aportes del teatro al desarrollo interpretativo de la danza tradicional colombiana escénica, a través de diversas perspectivas investigo - creativas que configuran la noción del bailarín-actor, con el fin de explorar y componer dramaturgias corporales, acciones, situaciones y personajes dispuestos a jugar de verdad en y para el hecho escénico.

Una de los primeros directores que optó por incluir el género teatral en el estudio de la danza tradicional colombiana, fue Manuel Zapata Olivella sobre el año 1975 en Bogotá; el también novelista y dramaturgo de La Fundación Colombiana de Estudios Folclóricos, desarrolló un llamado "teatro identificador", es decir, un teatro coherente que identificará los patrones culturales, en su momento de la región atlántica y pacífica de colombiana, tanto para los intérpretes como para el público evaluador.

Rambao, la obra teatral presentada en la ciudad de Lorica, en el Departamento de Córdoba, estuvo basada en cuentos anónimos de la tradición oral campesina costera que hasta ese momento habían sido desconocidos en la literatura nacional. Estos relatos reflejan el mestizaje cultural y las costumbres de los pueblos indígenas, negros y blancos que han contribuido a la formación socio-cultural de Colombia, mediante la combinación teatro, música y danza, con la ayuda de la maestra Delia Zapata Olivella, folclorista reconocida por su gran aporte investigativo - creativo a la danzas tradicionales de Colombia.

No obstante, los intérpretes que allí participaron no debían ser necesariamente "profesionales", pues cumplían con otros roles en su vida cotidiana en territorio, dedicados a prácticas agrícolas, pesqueras, comerciales y/o actividades domésticas en su mayoría por mujeres. Quienes inicialmente, fueron parte de una serie de ejercicios aplicados a la búsqueda de su propia teatralidad al 1) Matizar su personaje, 2) Definir una ruta expresiva de carácter improvisatorio para ubicar las acciones físicas y gestuales, 3) Caracterizar situaciones tomadas de su propia realidad, para redireccionarlo hacia un carácter más extra cotidiano que

se enfocara en las necesidades artísticas. Sin embargo, es omitido el uso del texto, pues esta obra “Analfabeta”, al superponer la vida misma se rehúsa a incluir elementos muy desarrollados desde la academia como lo es un libreto con diálogos estructurados (González, 1975).

De esta manera, en la búsqueda por dramaturgias espontáneas propias del ámbito campesino, se pretende obtener intérpretes muy auténticos y genuinos que intervienen en el hecho creativo sin perder el sentido de sus sensaciones y espontaneidades culturales. Lo cual, me hace pensar en la información que abstrae el estudiante danzario del territorio, y como en la misma escena es posible explorar la autenticidad del intérprete, esto podría coincidir con las intenciones del hecho cultural vivo. Lo que sugiere que la genuinidad y autenticidad podría ser clave para que una acción cotidiana no pierda su calidad simbólica en el proceso de extra cotidianización de la acción y el movimiento danzado.

Tras esta perspectiva de los hermanos Olivella, el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño, que forma maestros artistas: licenciados e intérpretes, desde la mirada de la maestra Angelica Nives, afirma que:

> “Desde sus inicios sus fundadores entregaron a la sociedad colombiana una propuesta curricular innovadora, basada en tres principios: i). El reconocimiento de la danza y el teatro como una dupla indisoluble, entendida desde el pensamiento ancestral. ii). La comprensión de la tradición como un fenómeno socio cultural vivo. iii). El beber de las fuentes vivas en contextos festivos a lo largo del territorio nacional” (Nieves, 2023, p 14)

Un ejemplo de ello es el trabajo de grado de Lucía Giovanna Sánchez Taborda (2015), egresada de la Licenciatura en Educación Artística con énfasis en Danza y Teatro, quien se propuso documentar y sistematizar la experiencia vivencial en Quibdó durante las fiestas de San Pacho. Según Taborda, apoyándose en Friedemann (1995), “la fiesta de San Pacho se ha convertido en un evento que, además de conjugar un acto religioso, mediante la teatralidad de la comparsa, la pantomima y la mímica, evoca la mundanidad del carnaval, donde resuenan los ritmos de chirimía”. Bajo esta premisa, su objetivo fue evidenciar el impacto de esta vivencia en los procesos artístico-pedagógicos, estableciendo un diálogo constante entre los ritmos tradicionales del Pacífico, las expresiones teatrales y los significados místicos y religiosos propios del territorio. Estos elementos fueron recogidos a través de bitácoras,

entrevistas y registros audiovisuales para ser insumo de una puesta en escena realizada junto a los estudiantes de la carrera, adaptándola al contexto de la ciudad de Bogotá.

En ese sentido, beber de la fuente más cercana se vuelve esencial para entender la fiesta como un fenómeno móvil, capaz de dialogar con la visión investigativa del arte, trascendiendo el aprendizaje de los pasos básicos, al destacar la necesidad de comprender de primera mano las intenciones ocultas tras las decisiones de acción en los gestos cotidianos. Dichas acciones encapsulan significados heredados, transmitidos a través de la memoria familiar y profundamente arraigados en la memoria colectiva del territorio, ya que, como señala Camelo, Shaquiñan y el Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible (2021), “mediante la memoria se recapitulan los antecedentes de la naturaleza y el cosmos, de allí se orienta la visión de la vida”.

Es por ello que, en medio de la relación investigativo-creativa universitaria desde el estudio del hecho tradicional en miras a ser traducido y escenificado, surgen algunas preguntas: ¿Qué hay en la memoria del pueblo? ¿Cómo escenificar la memoria de un pueblo? ¿Qué podría expresar un cuerpo escénico desprovisto de memoria? y muy importante ¿Cómo dialoga la subjetividad del intérprete con la memoria colectiva de un territorio al que no pertenece a través del movimiento/gesto?

Otro ejemplo de la aplicación del teatro a la práctica danzaria escénica ocurre en el "Teatro para la memoria: danzantes de pensamientos" (2021). quienes apelan a la búsqueda de la creación comunitaria reflexionando sobre el Teatro-Danza como técnica integradora de etnoliteratura, arte y educación propia, fortaleciendo la memoria colectiva y la identidad cultural en jóvenes indígenas de Resguardo del Gran Cumbal, Nariño, en 2016. Inspirado en el Teatro del Oprimido de Augusto Boal y la pedagogía de Paulo Freire, el proyecto adopta un enfoque cualitativo de estudio etnográfico y acción participativa. Con grupos focales, los jóvenes expresaron su identidad y emociones mediante bitácoras, mingas de pensamiento, memorias visuales, montajes escénicos y la creación de la obra "El retorno de las perdices″.

A través de este proyecto, el teatro aporta a la visibilización de su cosmovisión *ecopoética* del movimiento, donde sus guerreros simbólicos (personajes caracterizados) protegen la naturaleza los bosques, las aguas y las cosechas concebida como una madre que sustenta la vida, el amor y el crecimiento material y espiritual. Identificados por el sol estrellado, que simboliza su conexión con el universo, los Pastos expresaron una forma de vida autónoma y

sagrada, similar a la del pueblo Náhuatl, en la que la existencia misma es una celebración admirable. despertar la subjetividad, provocar.

Reconociendo en las nuevas generaciones la identidad cultural dentro de la memoria colectiva que sus ancestros han también han aportado, quienes aportaron en la recopilación de relatos como insumo de creación. Por lo que, hay que seguir descubriendo a través del teatro-danza la oralidad en movimiento, continuar la reflexión de las ideologías dominantes, y como lo sugiere Pacheco (2016) en Camelo y Shaquiñan: revisar y valorar el componente popular y ficcional, para desvelar los diferentes sonidos y gestos de la memoria.

Por otra parte, en América Latina, la directora Clodet García (s. f) del "Teatro Sagrado" destaca la experiencia por encima de la representación, profundizando en el aspecto ritualístico, más que en la espectacularidad, buscando retomar los orígenes comunitarios y la expresión de la cosmovisión de los pueblos. Pues, la teatralidad integral permite considerar creaciones presentes en lo festivo-religioso y la representación de roles, especialmente en la figura del actor que danza, quien transforma su comportamiento cotidiano a través de la elaboración simbólica.

Bien lo menciona Eugenio Barba, situando el campo de la antropología teatral como el estudio del ser humano que utiliza su cuerpo y su mente según principios diferentes a aquellos de la vida cotidiana, en una situación de representación organizada. Su objeto de conocimiento será entonces el comportamiento fisiológico y sociocultural del ser humano en una situación de representación (Barba, 1990) como puede llegar a ser la coreografía.

Actualmente, Perú conserva cientos de danzas de antiguos orígenes, en las que los hombres dialogan con los dioses dentro de un universo mágico, poblado de personajes y máscaras que esperan al danzante para cobrar vida. Persiste el compromiso de mantener los códigos simbólicos de la comunidad, explorando las diferentes formas de interpretación y formatos de creación. Un ejemplo de la caracterización de su Dios tras el uso de máscaras, que se incorporan en expresiones artísticas - tradicionales como los desfiles callejeros, carnavales, caravanas religiosas, etc.

Lo que mantiene viva la conexión entre la tradición y las prácticas de presentación contemporáneas, es el diálogo que se permite el danzante al vincularse espontáneamente la noción de quién baila también actúa sin pensar alrededor de una práctica cultural contextualizada, permitiendo al intérprete transitar entre la representación de sí mismo y la

construcción de un personaje, en un delicado equilibrio entre "quién soy" y "lo que debo representar".

Para lograrlo, el artista recurre a diversos estados corporales que permiten aflorar un movimiento singular adaptado a una identidad colectiva, encarnando tanto su propia identidad cultural como la de los personajes que interpreta. Este proceso se basa en una coherencia de acciones que comienza con un estado interno, una calidad de energía mental guiada por el "sí mágico", para luego exteriorizar y despertar la conexión emocional en su espectador.

Y entonces, ¿Qué de mí y qué del otro para la encarnación de un tercero, a través de una máscara, un vestuario o la misma piel? Esta es una pregunta de carácter interpretativo, que va más allá de los compromisos técnicos para la ejecución artística escénica. Muy lejos de quitarle importancia y valor a las técnicas danzarias, pues actualmente existen diversas formas de creación donde se comprenden dramaturgias de la cultura como el ballet folclórico, donde se propone ubicar la técnica al servicio de la ejecución y composición escénica.

Es por ello que este diálogo disciplinar ha planteado otros lugares de encuentro, uno de los principales es el concepto de dramaturgia, la cual permite la creación de nuevos lenguajes en los que el bailarín-actor desarrolla su propia narrativa en conexión mente-cuerpo que contempla lo imaginativo y creativo, entendida como "acción escénica, objetiva y subjetiva" (Cardona, 2000). Afirmando que los espectáculos de danza a menudo contienen olvidos mentales del espectador en lugar de una memoria profunda, debido a la limitada capacidad de estructurar acciones escénicas de forma significativa en cualquier formato escénico.

Por su parte, la danza teatro se ha encargado de mencionar el concepto de dramaturgia como encuentro importante entre las mencionadas disciplinas, esta relación entendida como:

> Gautier (2010) afirma que en Pina Bausch el teatro sirve como infraestructura de la danza; es una necesidad histórica, que va más allá del repertorio clásico y moderno, de trabajar lo dramatúrgico en la imagen a partir del modelo social del teatro… en el legado de Pina Bausch desde la teatralización y alude al Tanztheater, que conserva al teatro no en cuadros dramáticos, sino en elementos de teatralidad pura de la cultura en la coreografía (Ospina et al., 2020) .

Hasta el momento la danza teatro no ha abordado la danza tradicional conscientemente en su estudio, si es un gran referente para esta investigación. Pues, el teatro abre un enorme campo de posibilidades que trasciende la técnica, donde la espontaneidad cultural florece en la improvisación escénica del intérprete, dejando atrás los estereotipos monótonos de la representación. Así, se genera un encuentro poético con la simbología del movimiento y el gesto. Esta experiencia permite al actor-bailarín irradiar, como un sol, los sentidos más ocultos de la esencia cultural, buscando en su interior las respuestas para su expresión dramática interpretativa.









5. **¿Por qué zurcir esta trama?** *(Justificación)*

> *"El actor y el bailarín son como eclipses; cuando la luna tapa el sol Porque el actor, el bailarín son como eclipses, la luna que tapa el sol deja ver su resplandor únicamente". (Barba 1979 en Cardona, 2000)."*

Este estudio se justifica en la necesidad de fomentar una interacción artística que involucra profundamente al individuo, potenciando al artista danzario como unidad integradora en su conexión consigo mismo y con el colectivo. Más allá del "hacer" técnico, se busca el desarrollo del ser, pues "quien comprende es quien verdaderamente es" (Ospina et al., 2011). En este sentido, el cuerpo del *intérprete - creador* se concibe como un ente orgánico que, mediante un impulso vital, construye su propia dramaturgia, aportando significativamente a la proyección interpretativa del grupo.

La Danza Tradicional Colombiana, entendida como práctica cultural viva, trasciende la mera ejecución técnica y convierte al intérprete en un creador capaz de movilizar historias honestas y despertar la sensibilidad del público. En el ámbito del folclor escénico (una metodología de escenificación bastante utilizada en los últimos tiempos), los procesos creativos han incorporado algunos recursos teatrales que abren un interesante campo de exploración para la obra de danza como arte escénico. Elementos como el trabajo vocal, la construcción de personajes o la manipulación del tiempo escénico, consolidados en la práctica teatral, representan herramientas valiosas que, al profundizar en su estudio e integración minuciosa, podrían potenciar significativamente la capacidad interpretativa de sus bailarines.

¿Por qué analizar las experimentaciones teatrales en un laboratorio de creación con DTC?

El uso involuntario de herramientas teatrales en el arte danzario amplía el rango expresivo del intérprete-creador al estimular y evocar estados creativos, componer atmósferas discontinuas,

explorar poéticas del movimiento cultural y diseñar personajes singulares que enriquecen la dramaturgia colectiva.

En este sentido, el laboratorio de creación se constituye como un espacio privilegiado para dichas exploraciones, al romper estereotipos gestuales asociados al virtuosismo estético de la danza y propiciar variantes de movimiento y proyección escénica que pueden evaluarse, transformarse e integrarse en la propuesta artística. Es por ello que, la improvisación se vuelve un proceso en permanente construcción más que como un fin en sí mismo; concebida de este modo, se convierte en una herramienta esencial para disminuir la excesiva racionalidad y dar paso a una vivencia escénica orgánica, espontánea y genuina, no sólo desde estímulos teatrales, sino desde la misma disciplina como base de la creación.

Este enfoque facilita la inmersión en nuevos lenguajes, calidades de movimiento, matices vocales y composiciones espaciales, fortaleciendo tanto la presencia escénica como la conexión emocional del intérprete consigo mismo, con sus compañeros de creación y con el público. Asimismo, el análisis de las experimentaciones teatrales permite una observación minuciosa de los procesos interpretativo - creativos, en los que el danzario no solo ejecuta movimientos, sino que también construye su propia dramaturgia, dirige fragmentos, propone ideas y actúa como un agente activo dentro de la obra.

Este rol participativo impulsa la formulación de preguntas, el cuestionamiento de lo evidente y la ampliación de las posibilidades escénicas. Un ejemplo de ello es concebir la danza no únicamente como un movimiento coreografiado, sino como una acción real, lo que abre nuevas vías para la construcción de personajes, acciones y estructuras coreográficas.

Así, el intérprete que logra conectar con su interioridad se convierte no solo en portador de las tradiciones vivas de su comunidad, sino también en un creador capaz de co-construir la obra desde su singularidad. La sinergia entre danza y teatro favorece una comunicación cultural más dinámica, coherente con los retos y lenguajes contemporáneos, y consolida la figura del intérprete-creador como un artista integral, crítico y consciente de su papel en la transmisión y renovación de las prácticas escénicas.

6. Pasadas de aguja *(Marco metodológico)*

6.1. Mi aguja en el telar *(Declaratoria).*

La investigación en las artes es un territorio de exploración constante, donde la creación y la reflexión caminan de la mano sin distancias ni jerarquías. En el caso de las artes escénicas, este enfoque adquiere gran pertinencia, pues la investigación no se limita a observar el arte desde afuera, sino que lo vive, lo encarna y lo transforma en conocimiento. Esta fusión entre teoría y práctica nos lleva a cuestionar los métodos tradicionales de investigación académica, planteando un enfoque transdisciplinar donde el cuerpo, la voz y la acción se convierten en instrumentos de indagación.

La relación entre arte e investigación será abordada desde diversas categorías según Borgdorff (2005). Algunas diferencias clásicas nos llevan a investigar "sobre" las artes, donde el arte es objeto de análisis; "para" las artes, que busca desarrollar herramientas y conocimientos aplicables a la creación; y "en" las artes, donde la práctica misma es el motor de la investigación. Sin embargo, esta división se desdibuja en la realidad del trabajo escénico, donde la investigación se despliega de manera integral, fusionando todas estas perspectivas en un solo proceso creativo.

A nivel internacional, la legitimación de la investigación artística ha seguido diferentes caminos. En países como Reino Unido y Australia, reformas han permitido a universidades y escuelas de arte acceder a financiamiento público para la investigación en artes. En el contexto europeo, el Proceso de Bolonia ha impulsado la inclusión de programas de investigación en los niveles de maestría y doctorado en instituciones de educación superior artística. No obstante, aún existen resistencias en ciertos sistemas académicos que insisten en

separar la formación profesional en artes de la investigación universitaria, perpetuando una división que limita el potencial de la práctica artística.

El arte escénico, por su naturaleza efímera y corporal, plantea desafíos únicos dentro de este panorama. No se trata solo de crear espectáculos, sino de generar conocimiento a través del hacer. En este sentido, el teatro y la danza no son meras formas de expresión, sino metodologías de investigación en sí mismas. La práctica escénica nos permite abordar preguntas fundamentales desde la experiencia sensorial, emocional y corporal: ¿Cómo se construye el significado en la escena? ¿Qué tipo de conocimiento emerge del acto performativo? ¿Cuál es la relación entre el cuerpo y el pensamiento en el proceso creativo?

Las bases teóricas de la investigación "en" artes escénicas (la cual usaremos para esta investigación), han sido nutridas por filosofías contemporáneas que desafían las dicotomías tradicionales. Pensadores como Theodor W. Adorno, Jacques Derrida y Gilles Deleuze han problematizado la relación entre arte y conocimiento, destacando su capacidad para revelar dimensiones ocultas de la realidad Borgdorff (2005). Desde esta perspectiva, la investigación en y con artes escénicas no busca reducir la experiencia artística a un conjunto de datos cuantificables, sino explorar sus potenciales epistemológicos y ontológicos.

Es por ello que la investigación en y con artes escénicas es una apuesta por un conocimiento vivo, en constante movimiento, que no solo analiza la realidad, sino que la reconfigura. Su valor no radica en la acumulación de datos, sino en su capacidad para abrir nuevas formas de percepción y comprensión. Asumir este enfoque implica desafiar los límites entre la academia y la práctica, entre la razón y el cuerpo, entre la teoría y la acción. "El arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo con el que darle forma" Bertolt Brecht,(1949).

Al final, al integrar la investigación y la práctica en un solo tejido, se abre un espacio en el que el arte escénico se convierte en un vehículo de conocimiento, un medio que no solo busca respuestas, sino que también invita a seguir cuestionando, explorando y creando. En este sentido, la investigación en las artes escénicas es un viaje compartido hacia nuevas formas de entender la condición humana, un viaje donde cada paso es tanto un descubrimiento como una creación de sí mismo.

6.2. El hilo guía. *(Método)*

A partir de la década de los 80, se empieza a gestar un movimiento que replantea la relación entre la investigación y las artes, dando lugar a la Investigación Basada en las Artes (IBA). Este giro narrativo, impulsado por Connelly, Clandinin y Lawler en el ámbito de las Ciencias Sociales, propone una doble relación en la que la investigación no solo estudia las artes, sino que también se apoya de sus procedimientos para construir conocimiento. Frente a las formas hegemónicas que buscan "hacer hablar la realidad" desde metodologías positivistas, la IBA introduce enfoques que comprenden procedimientos artísticos, literarios, visuales, performativos y musicales, tomando fenómenos y experiencias de manera más sensible y específica (F, hernandez, 2008).

Esta perspectiva responde a la necesidad de explorar formas de representación de la realidad que desafíen las maneras tradicionales de construir el conocimiento. Se ponen en diálogo dos ejes fundamentales: por un lado, la investigación como ejercicio de análisis estructurado y, por otro, la práctica artística como medio para visibilizar experiencias y relaciones que suelen quedar ocultas saliendo de la "estructura". A través de este cruce, se busca revelar la complejidad de los fenómenos estudiados, permitiendo que las artes sean no solo un objeto de estudio, sino también un método de producción de conocimiento (F, hernandez, 2008)..

Es por ello, que Investigación Basada en las Artes (IBA) se distingue por el uso de elementos artísticos y estéticos, diferenciándose de otras investigaciones en Humanidades, Ciencias Sociales y Educación que suelen usar elementos lingüísticos y numéricos. En lugar de limitarse a estos enfoques tradicionales, la IBA incorpora gestos, sonidos, imágenes y señales, elementos no lingüísticos que, al estar relacionados con las artes visuales y performativas, permiten una exploración y transmisión más amplia y profunda de la experiencia humana.

Más allá de la búsqueda de verdades absolutas o de predicciones confiables, la IBA se centra en resaltar diferentes perspectivas y matices, explorando aspectos que no serían relevantes desde otro tipo de estudios. Como: El sentir de una mujer trabajadora en pleno cambio de roles laborales en los años 20. Pues, su propósito no es ofrecer respuestas definitivas, sino abrir nuevas formas de mirar y representar la realidad, motivando una comprensión más diversa y subjetiva. (F, hernandez, 2008).

La integración entre hacer y producir arte dentro de la investigación genera un flujo intelectual, emocional y práctico que, desde la recreación, el aprendizaje y la comprensión del mundo, permite un acercamiento más dinámico y orgánico a los fenómenos estudiados como es el caso del tema de investigación "Las solteronas obreras". En este sentido, la IBA genera una conversación profunda y reflexiva que cuestiona lo que se daría por hecho. Al dudar de estas construcciones, se abre la posibilidad de una mirada crítica y transformadora de la realidad.

Uno de los grandes aportes de la IBA es la reflexividad, la capacidad de conectar las distancias entre el yo y el nosotros, entre el espectador y el intérprete, funcionando como un espejo que favorece la autoexpresión artística. Pues, permite explorar cómo se siente el artista, cómo mira y cómo actúa, profundizando en el estudio de sí mismo, lo que facilita un análisis profundo de la identidad del pueblo y de su vida como persona de ciudad. Donde la estética responde a la necesidad de dar sentido a la experiencia, permitiendo que las formas visuales apoyen lo que resulta difícil expresar con palabras o números. Lo artístico y lo visual se convierten en medios de comprensión profunda, logrando transmitir desde la emoción, los sentidos y la razón, lo que ayuda a ver lo que, aun estando presente, pasamos por alto.

Además, la IBA tiene un carácter memorable que no puede ser ignorado fácilmente, ya que involucra nuestros sentidos, emociones e intelecto. Crear arte nos hace sentir vivos y nos permite descubrir lo que no sabíamos, convirtiéndose en una herramienta para comunicarnos de manera holística su mensaje. A partir de un solo elemento pueden emerger múltiples interpretaciones al espectador que no serían evidentes si se presentarán exclusivamente en forma escrita. En este sentido, lo visual y lo artístico actúan como detonantes de respuestas inmediatas, evocando referencias ocultas del inconsciente para dar sentido a lo que se observa (F, hernandez, 2008).

.

Uno de los aspectos fundamentales de la IBA es su capacidad de transformar lo personal en social y lo privado en público. Como señala Krall (1988), la auto-comprensión no es solo la reflexión sobre lo que somos, sino sobre quiénes somos en relación con el mundo. Esto implica que el arte, al generar conciencia sobre lo "normal" o rutinario, se convierte en un medio para desafiar las narrativas y visiones hegemónicas del entorno. La obra artística, elaborada desde lo particular, desde la subjetividad del artista, logra expresar lo general, facilitando la empatía y permitiéndonos ver a través del ojo del investigador. De este modo, la experiencia individual resuena en la vida de muchas personas, estableciendo conexiones profundas entre sujetos y contextos.

Este método también permite el uso de metáforas y símbolos como herramientas teóricas elegantes que comunican conceptos complejos a partir de códigos culturales utilizados en ¡BASTA YA!. Estas representaciones visuales ofrecen declaraciones teóricas efectivas que, en el ámbito educativo, suelen ser subestimadas. Del mismo modo, transforma lo ordinario en extraordinario, otorgando nuevas maneras de percibir y hacer las cosas. Desde esta perspectiva, lo estético se encuentra incluso en acciones cotidianas, como recoger el café, y adquiere un giro simbólico que desafía las percepciones habituales. Lo que puede aportar nuevos significados y enriquecer la manera en que se conciben elementos considerados "normales" o muy "cotidianos".

Sin embargo, por su capacidad de provocar respuestas corporizadas se convierte en un excelente mecanismo de indagación en la presente propuesta. Pues, a través del arte, se generan experiencias que involucran el cuerpo como una forma esencial de conocimiento. Asimismo, la IBA puede ser más accesible que muchas formas de discurso académico, ya que se vale de códigos culturales e imágenes populares para comunicar ideas de manera efectiva. Si el propósito de la academia es generar discurso, entonces las artes pueden cumplir una función similar, proporcionando un lenguaje alternativo para la reflexión y la argumentación crítica.

Es así como, la IBA otorga una aproximación innovadora y sensible a la investigación, integrando dimensiones artísticas y críticas que enriquecen la comprensión de los fenómenos culturales. Su potencial radica en su capacidad de entrelazar lo personal con lo colectivo, lo visible con lo simbólico, y lo sensorial con lo intelectual, ofreciendo nuevas maneras de

interpretar y transformar nuestra percepción del mundo, además de ayudar a cubrir las necesidades mencionadas anteriormente en el ámbito problemático.

Es por ello, que la Investigación Basada en las Artes constituye el método idóneo para esta investigación, ya que permite que el proceso de creación de la obra de danza se convierte simultáneamente en un ejercicio de indagación y producción de conocimiento. Su carácter reflexivo, sensible y performativo posibilita integrar la experiencia corporal con la crítica académica, reconociendo al arte como un medio legítimo para revelar y transformar realidades sociales y culturales. Al articular lo personal con lo colectivo, lo estético con lo analítico y lo simbólico con lo experiencial, la IBA otorga un marco metodológico que responde a las necesidades del proyecto, pues valida la exploración artística como vía de conocimiento y ofrece herramientas para visibilizar, desde la danza, las tensiones históricas, sociales y emocionales que atraviesan la propuesta creativa.

6.3. El camino de la puntada. *(Metodología)*

El presente proceso de investigación-creación se centra en la sistematización y análisis de la obra ¡BASTA YA! en el marco de la asignatura "Laboratorio de Investigación-Creación en Danza Tradicional Colombiana" en el periodo 2023-3 de la profundización en Danza Tradicional Colombiana del Proyecto Curricular Arte Danzario, fundamentado en la necesidad de explorar y develar los diálogos entre la danza y el teatro como lenguajes escénicos contemporáneos que escenifican prácticas culturales transformables en el tiempo.

Por lo tanto, en el **capítulo dedicado al análisis (**punto 7**),** se desglosan los apartados: **objeto, proceso y contexto,** esta metodología permitirá comprender la práctica artística no solo como una producción de formas estéticas y fragmentadas, ancladas en lo efímero y lo bello, sino también como una construcción teórico-práctica de conocimiento situada, argumentada, sensible y reflexiva.

El **objeto** de estudio de esta investigación es la obra *¡BASTA YA!*. En este apartado se desarrollará su descripción y caracterización, con el fin de identificar y analizar los elementos que la constituyen. En este sentido, se reconocen: los créditos de creación: dirección, intérpretes, colaboradores, etc.; contextualización histórica, social y simbólica del universo temático de la obra, resumen argumental de la obra y su línea narrativa principal y despliegue por escenas con énfasis en su pertinencia investigativo-creativa.

El **proceso** de creación de la obra se desarrolló en dos momentos fundamentales: la pre-producción y la producción escénica.

- **Pre-producción**: Descripción de sesiones, metodología y algunas nociones generales del laboratorio, contexto y propósito del proceso investigativo-creativo, emergencia de ideas desde los estudiantes, trabajo colaborativo, participación de la dirección en la dramaturgia y decisiones clave, estudio de época y selección musical como parte de la ambientación sonora, investigación y conceptualización del vestuario como relato histórico y político; y diseño escenográfico desde lo simbólico, poético y territorial.

- **Producción**: Creación de los personajes, sensibilidad y singularidad como motor creativo, un cuerpo cultural en diálogo con la historia, reconfigurar el cuerpo desde lo físico y lo energético, la relación danza y teatro; y dramaturgias entre sonido, vestuario y escenografía.

El contexto en el que se inscribe la obra *¡BASTA YA!* se analizará: el rol del artista danzario de la tradición en el campo de las artes danzarias de Bogotá, funciones asociadas, pertinencia de esta temática para los creadores y públicos contemporáneos, algunos comentarios de los asistentes y los aprendizajes desde la dificultad escénica.

Por lo tanto, en el **capítulo dedicado a las reflexiones personales** (Punto 8, 9 y 10)**,** se abordarán: reflexiones personales, conclusiones y bibliografía.

6.4. Las herramientas del telar *(Instrumentos)*

Como parte del procedimiento metodológico, se emplearon diversos instrumentos de recolección, organización y análisis de información que permitieron una aproximación integral al estudio de la danza y el teatro dentro del laboratorio de creación.

Entre ellos se destaca el Syllabus de la asignatura "Laboratorio de investigación -creación en Danza Tradicional Colombiana", que estableció las bases conceptuales y pedagógicas del proceso; algunas bitácoras individuales elaboradas por los estudiantes, que registraron sus reflexiones, hallazgos y decisiones durante la creación; así como material audiovisual y fotográfico, que permitió documentar tanto los ensayos como las muestras escénicas.

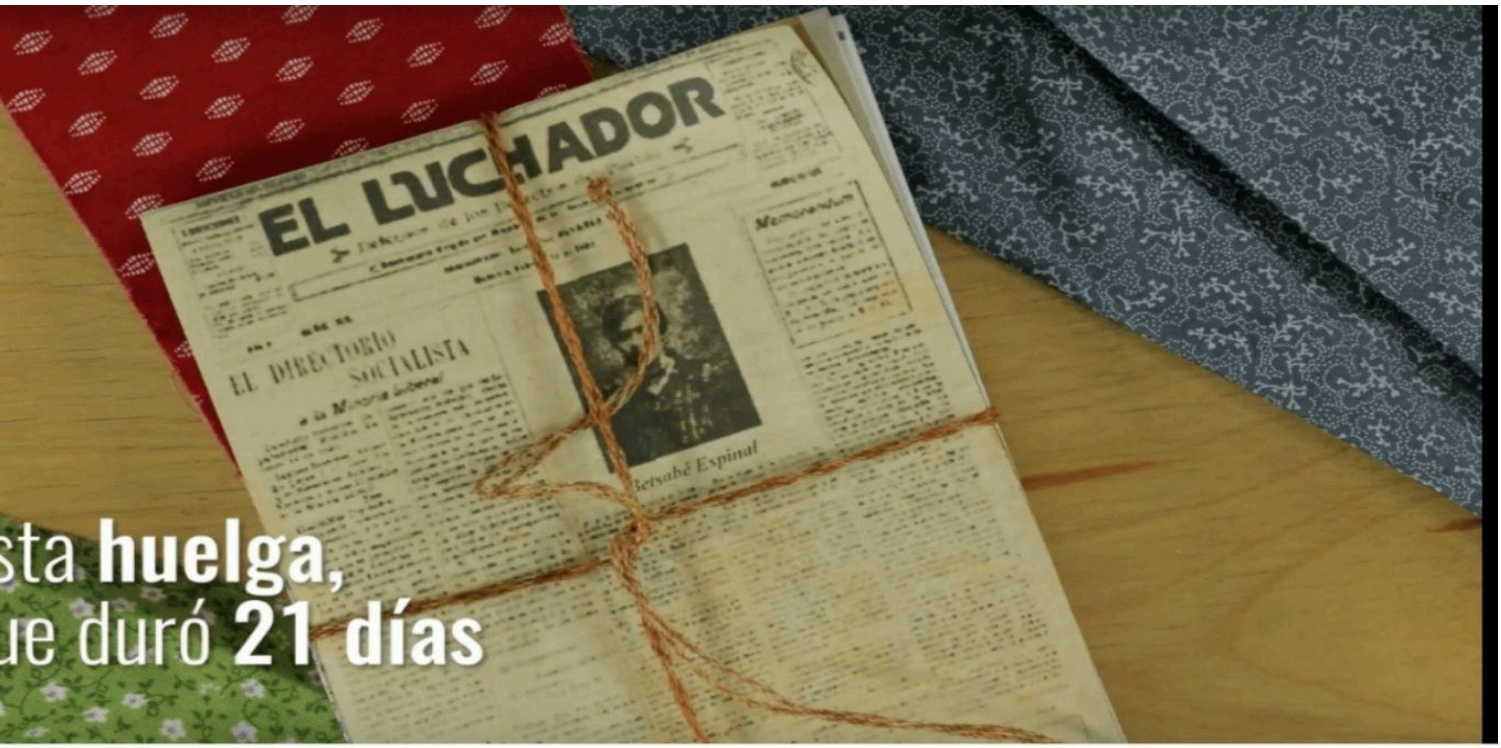
Otros dos syllabus incluidos corresponden a las asignaturas "Principios de entrenamiento actoral", materia del núcleo común de primer semestre, dirigida por la maestra Leidy Rendón, y "Dramaturgia de la imagen 1" dirigido por la maestra Diana León, espacio académico que cursé motivada por mi interés en los enfoques de la profundización en Dirección y Danza-Teatro, el cual empecé a explorar a través de materias electivas.

Un recurso especialmente valioso fue una carpeta compartida en Google Drive, dividida por áreas clave del montaje escenográfico, vestuario, dramaturgia y danza, donde se almacenó de manera sistemática la información, los avances y las decisiones creativas de cada componente, además de 7 bitácoras de estudiantes.

Además, se realizó la respectiva relatoria la entrevista estructurada a la maestra Martha Ospina, directora del laboratorio, con dos preguntas orientadas a profundizar en los aspectos conceptuales del proceso.

Este conjunto de herramientas e insumos permitió no solo una documentación rigurosa del proceso, sino también una base sólida para la sistematización crítica del laboratorio y para la proyección de metodologías innovadoras en el campo de la investigación en artes escénicas

en Colombia.




EL LUCHADOR

Defensor de los Derechos del Pueblo

Bisemanario dirigido por Miembros de la "Sociedad Luchadores"

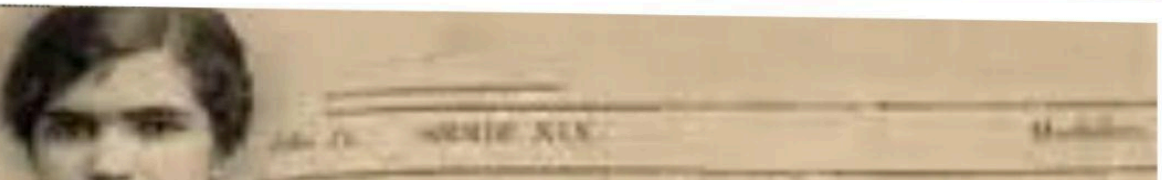
SERIE XIX. Administrador, Cocolástico ALVAREZ V. Medellín, Febrero 17 de 1920. NUMERO 125

DIRECTORIO SOCIALISTA

a la Minoria Liberal

Memorandum

Betsabé Espinal



en que 400 obreras al mando de Betsabé
caron la Fábrica de Tejidos de Bello

7. **Trama en movimiento** *(Análisis)*

7.1 OBJETO

7.1.1 ¿Quiénes dan vida a esta creación? Voces, roles y tejidos colaborativos

(Créditos de creación: dirección, intérpretes, colaboradores, etc.)

Dirección general:

La obra ¡BASTA YA! fue dirigida por Martha Ospina y apoyada por el maestro Diego Lozano, quienes asumieron la dirección general del montaje, consolidando una propuesta escénica potente y comprometida con la memoria histórica y la creación contemporánea. La asistencia de dirección estuvo a cargo de Yandy Masiel Caro González, quien también hizo parte del elenco como intérprete creadora, aportando desde la reflexión corporal en la coherencia con la estructura dramatúrgica inicial.

Idea original:

La idea original de la obra fue concebida por Paula Arias, cuya inquietud en torno a las luchas obreras femeninas en Antioquia dio inicio a este proceso de investigación-creación.

Dirección musical:

La dirección musical fue desarrollada por Diego Lozano Castiblanco, con la interpretación y grabación musical a cargo de Luis Alfonso Gutiérrez, quienes articularon sonoridades que dialogan con el contexto histórico y emocional de la pieza.

Dirección de vestuario:

El diseño de algunos vestuarios por algunas estudiantes de la asignatura, bajo la asesoría de Rafael Acero, quien también realizó el diseño y construcción de máscaras y confección de vestuario.

Dirección de iluminación:

La iluminación diseñada por Carlos Martínez, elementos clave para la ambientación sensible y coherente de la obra.

Asesoría en Danzas de región:
Se contó con la asesoría en danzas antioqueñas de Diana Carolina Rojas.

Cuerpo de intérpretes - creadores:

El cuerpo de intérpretes-creadores estuvo conformado por: Valery Yizzeth Gómez Zarama, Vanessa Fernanda Ruiz Cárdenas, Karina Angedys Parada Gamboa, Kevin Santiago Fonseca Téllez, Yandy Masiel Caro González, Paula Valentina Arias Juanias, Daniel Ricardo Melo Torres, Jeimy Johanna Rodríguez Higuera, Laura Camila Rivas Vidal, Jadhiel Johana Higuera Caro y Angie Natalia Cadena Garavito. Cada uno de ellos aportó desde su experiencia, sensibilidad y compromiso con la creación colectiva, dando vida a una puesta en escena que entrelaza la danza tradicional colombiana y el teatro como lenguajes de resistencia y transformación.

Co dirección de escenas:

La obra *¡BASTA YA!* se estructura en siete escenas, cada una de ellas co-dirigida por equipos de intérpretes-creadores que asumieron el desarrollo dramatúrgico en la práctica y estética de su fragmento manteniendo coherencia con la estructura general propuesta por la maestra Martha Ospina.

- Escena 1, *La marea*, estuvo a cargo de Valery Gómez y Camila Rivas.
- Escena 2, *El arranque*, fue dirigida por Daniel Melo, Paula Arias y Santiago Fonseca.
- Escena 3, *La migración*, tuvo como responsable a Jadhiel Higuera.
- Escena 4, *El raudo*, fue co-dirigida por Natalia Cadena.
- Escena 5, *El patronato*, estuvo a cargo de Vanessa Ruiz.
- Escena 6, *El aire*, fue liderada por Karina Angedys Parada Gamboa.

- Escena 7, *El resuello*, volvió a contar con la dirección de Valery Gómez y Camila Rivas.

Créditos musicales:

La banda sonora de la obra *¡BASTA YA!* Está compuesta por una selección y construcción musical que acompaña y potencia la dramaturgia de cada escena.

a. Escena 1 se escuchan *Flores del Campo* (carrilera), compuesta por Diego Lozano y Luis Alfonso Gutiérrez, y el *Loop de Telar*, autoría de Luis Alfonso Gutiérrez.
b. Escena 2, se incluye *Un triste* (bambuco) de Luis Alfonso Gutiérrez, *Vuelta a la Vuelta* (vueltas antioqueñas) y *Muerte del abuelo por Gallinazos* (bambuco), ambos de Diego Lozano, así como *Mina Socavón* (seresese), de autoría compartida entre Gutiérrez y Lozano.
c. Escena 3 cuenta con *Santa Cecilia* (pasillo) de Gilberto Bedoya, además de ambientes sonoros como el canto del ave *Coccyzus americanus* y sonidos urbanos extraídos del archivo "Medellín antiguo" de 1920.
d. Escena 4, se integran piezas como *Lindo San Marcos* (porro tapao) de Pacho Galán, *Los ojos más lindos* (tango) de Carlos Roldán, *Borracho Cansón* (porro paisa) de Agustín Bedoya, *Adiós Amor* (carrilera) de Las Gaviotas y *Sandungueo Montañero* (parranda).
e. Escena 5, se utilizan *Mi Patrona* (pasillo arriao) de Camilo Bedoya y *Nuestra Música Colombiana - Amalia* (pasillo fiestero) de Joaquín Arias, interpretado por el Grupo Colombia Tierra Querida.
f. Escena 6, se presentan *Corazón Agonizante* del Dueto Armonía y *No llores*, de Sofía Riva (Tía de Karina Parada).
g. Escena 7 incorpora un fragmento de audio documental titulado *El pequeño París. Que suene la radio II. Las que cuentan son las voces: movimientos sindicales*, de Carlos Fernández, Carlos Fernández y Nelson Jara, con respaldo del Ministerio de Cultura.

7.1.2 ¿Qué historia nos atraviesa? Contexto y sentido de la obra

(Contextualización histórica, social y simbólica del universo temático de la obra).

¡BASTA YA! toma como punto de partida una problemática social significativa ocurrida en Bello, Antioquia, durante la década de 1920. La obra se centra en las mujeres obreras de esa

época, muchas de ellas con el perfil social de "solteronas", una figura fuertemente estigmatizada dentro del llamado “espíritu paisa” o “complejo cultural de la montaña”. Estas mujeres, a pesar de haber sido formadas para cumplir el rol tradicional del matrimonio, no lograban insertarse en dicho modelo, ya fuera por razones económicas, sociales o afectivas, quedando muchas veces bajo la tutela de sus padres o familiares hasta el final de sus vidas (Gutiérrez en Serrano, 2010).

En esta cultura patriarcal, la solterona era considerada una carga para el sistema: una mujer sin autonomía, sin incidencia en los ámbitos económico, político o afectivo, y a quien incluso se le negaba la posibilidad de una vida íntima o sexual. Para evitar esta condición, muchas mujeres recurrían a estrategias como el matrimonio forzado o la integración a comunidades religiosas. De allí se deriva una cultura femenina limitada casi exclusivamente al ámbito doméstico.

Sin embargo, a comienzos del siglo XX, se presentó un fenómeno que reconfiguró profundamente estos mandatos: la transformación de los roles de género, que permitió que muchas mujeres comenzaran a ingresar por primera vez al trabajo asalariado y a espacios públicos tradicionalmente masculinos.

Así mismo, la región antioqueña se convirtió en un escenario clave para este cambio. Con el crecimiento de la industria textil, entre 1902 y 1920 se fundaron al menos 13 fábricas en Medellín y sus alrededores entre ellas Coltejer y Fabricato. Para 1920, el 73% de los trabajadores del sector textil en el Valle de Aburrá eran mujeres, en su mayoría solteras. Esta nueva realidad, aunque transgresora, también fue duramente criticada por los sectores conservadores. Publicaciones católicas de la época incluso sostenían que “la fábrica es enemiga de las mujeres, enemiga de su cuerpo, de su alma, agotadora de su salud y envenenadora de su virtud” (Revista Credencial, 2005).

Este escenario dio paso al surgimiento de mujeres pioneras que encarnaron el cambio social: Betsabé Espinal, quien lideró una histórica huelga en 1920 con más de 400 trabajadoras textiles, es una figura clave dentro de esta obra. A su lado, otras mujeres como María Cano o Débora Arango también desafiaron los modelos impuestos, convirtiéndose en referentes fundamentales de una nueva forma de agencia femenina.

Tras esta estrecha noción histórico-cultural de la región es necesario detenerse y preguntarse por la marcada violencia que se superpone tras este obtuso de espíritu, ego o regionalismo

paisa, abriendo caminos no solo a la abundancia cultural sino a las trochas del narcotráfico en los años 80, las violencias intrafamiliares permanentes en el juego de la doble moral montañera, el sicariato en las comunas, o la prostitución a pleno medio día en la calle peatonal entre el Palacio de Bellas Artes y la Plaza Botero que se encuentra justo al frente del Palacio de la Cultura en el centro de Medellín en 2025.

Si bien esta problemática tuvo una fuerte visibilización durante el siglo XX en el departamento antioqueño, tal violencia y explotación laboral han sido realidades presentes desde hace mucho tiempo, tanto en este como en otros territorios nacionales e internacionales. A pesar del paso de los años, las mujeres son partícipes en situaciones vigentes, normalizadas y arraigadas en nuestras dinámicas sociales. Se mantienen muy cerca, en nuestras comunidades y entornos cotidianos, y en muchos casos, incluso amparadas por marcos legales estatales que permiten extensas jornadas laborales por salarios mínimos e insuficientes, perpetuando así ciclos de injusticia y vulnerabilidad hacia las mujeres trabajadoras, mujeres que hoy en día además de trabajar cuentan con hijos sin padres presentes.

7.1.3 ¡*BASTA YA*! Una sinopsis que late desde la resistencia

(Resumen argumental de la obra y su línea narrativa principal)

En una perspectiva de investigación-creación, *¡BASTA YA!* rescata estas memorias desde el lenguaje escénico contemporáneo, estructurado a través de siete escenas dispuestas de manera circular, iniciando con la escena final. La narrativa sigue a tres mujeres que migran desde distintas zonas rurales de Colombia hacia Bello–Antioquia, motivadas por factores familiares y sociales: la pobreza de una tierra infértil, matrimonios impuestos por familias jornaleras o la presión de dinámicas comunitarias atravesadas por la envidia de la soledad afro de Antioquia.

Al llegar a la ciudad, se enfrentan a nuevas condiciones de explotación dentro de los grandes emporios textiles que dominaban la región. Para ser contratadas, una única condición era necesaria: ser solteras. Esta característica, que en otros contextos era motivo de exclusión, en el espacio fabril se convertía en un requisito, ya que las mujeres sin vínculos familiares eran consideradas más “disponibles” para largas jornadas laborales y mayor sometimiento.

Dentro de estas fábricas, las trabajadoras eran obligadas a laborar en condiciones precarias: sin calzado, con salarios miserables, y sin tiempo digno para alimentarse. La situación alcanza su punto más crítico con un suceso trágico: Elena, una joven obrera, es abusada sexualmente por un capataz mientras duerme en el patronato. En un desesperado intento por interrumpir un embarazo no deseado, ingiere un bebedizo que finalmente le causa la muerte.

Este acontecimiento conmueve y moviliza a las demás trabajadoras, que rompen el silencio, alzan la voz, y organizan una manifestación liderada por Betsabé Espinal. Así, el grito de *¡BASTA YA!* se convierte en una fuerza colectiva que desafía el orden establecido y resignifica el lugar de la mujer en la historia, en la escena y en la sociedad.

7.1.4 ¿Cómo se revela la obra en escena? Un recorrido por sus momentos clave

(Despliegue por escenas con énfasis en su pertinencia investigativo-creativa).

A continuación, se presenta un resumen detallado de las seis escenas y los tres cuadros correspondientes a la escena 2, que conforman la totalidad de la obra. Estas se organizan según momentos clave, proporcionando una visión integral de su desarrollo. Cabe destacar que, aunque se mencionan un número no correspondientes de personajes con el número de inscritos en la asignatura (10 y 1 asistente), se debe a que los intérpretes asumen más de un rol, transitando por diversas construcciones de personajes a medida que se avanza en la narrativa.

Donde se describe a) Los personajes y el lugar, b) La estructura narrativa o dramatúrgica, c) El diseño sonoro y, d) El diseño de vestuario. La intención es ofrecer una comprensión profunda de la construcción investigativa - creativa dispuesta en la exploración de un laboratorio para la puesta en escena de la danza tradicional colombiana.

ESCENA 1:

a. **Personajes:** Elena, 8 Trabajadoras textiles y 2 Capataces. **Lugar:** Fábrica Textil
b. **Narrativa:** La narrativa se desarrolla en un ambiente de opresión, donde las mujeres son vistas como parte de una máquina sin capacidad de escapar, hasta que finalmente

se rebelan. La trama se articula en varios momentos de lucha interna y colectiva, reflejados en el siguiente esquema:

- Inicio grotesco y opresivo: La obra comienza con una atmósfera grisácea y cargada de desesperanza, sumergiendo al espectador en un ambiente de pobreza espiritual. La primera imagen, una pareja congelada bajo luz cenital, establece el tono de abuso: el capataz y Elena. Elena se encuentra en una postura vulnerable, lo que marca el comienzo de la narrativa.
- Activación del movimiento: Después de esta imagen inicial, entra el cuerpo de trabajadoras al escenario se mueven en direcciones opuestas en modo de presentación con miradas fijas al público en distintas oportunidades, con cualidades de golpe, corte, presión y rebote, simbolizando la violencia y el conflicto. Quedando en una medialuna con Elena, en el suelo, allí se realiza un acto de muerte simbólica, que marca el punto culminante de la primera parte, tomando elementos cotidianos y extracotidianos.
- Transición a la máquina: A medida que nuevos grupos de actores/bailarines se integran a la escena desde la media luna, en movimientos maquínicos se organizan en tres fases que representan distintas configuraciones de una máquina. Primero, los cuerpos se alinean en diagonal, formando la primera estructura; luego, en una formación en "V", se despliegan otras tres máquinas; y finalmente, en una línea horizontal, los cuerpos se unen para crear una gran máquina en la que la materia prima progresa y se transforma gradualmente en un rollo de tela. Esta evolución en la disposición espacial simboliza la alienación que genera el trabajo repetitivo, duro y maquínico. Cada intérprete asume una etapa del proceso textil, reflejando la deshumanización inherente al sistema laboral, donde la individualidad se diluye en un ciclo interminable de producción.
- Protesta y toma de conciencia: La escena culmina con el avance en cardumen de mujeres, que en un crescendo de murmullos denuncian la opresión a través de pasos largos y gestos de protesta, congregandose en un grito colectivo de “¡BASTA YA!”, manifestando el despertar de la conciencia obrera y el fin del ciclo de explotación.
- Cierre circular: La escena queda un poco abierta, pues al final retoma elementos visuales y movimientos de estas primeras imágenes, reforzando la idea del ciclo perpetuo de violencia, opresión y lucha. La circularidad de la estructura enfatiza la resistencia y la continuidad de la lucha femenina por la autodeterminación.

c. **Diseño sonoro:** El diseño sonoro de esta escena se construye en capas que profundizan la experiencia sensorial y simbólica del trabajo fabril. Comienza con el *Loop de Telar*, una creación de Luis Alfonso Gutiérrez que reproduce sonidos industriales y maquínicos para establecer un ambiente opresivo. Este paisaje sonoro repetitivo y mecánico evoca la despersonalización y monotonía del trabajo en la fábrica textil, generando una atmósfera claustrofóbica que acompaña los movimientos sistematizados de las intérpretes.

   A continuación, irrumpe la música carrilera *Flores del Campo*, compuesta por Diego Lozano y Luis A. Gutiérrez, que introduce un contraste irónico entre el tono aparentemente festivo de la melodía y la dureza del contexto obrero. Sobre esta base, emergen voces y murmullos de las trabajadoras: frases como "¡Estoy cansada!", "¡Los salarios son miseria!" y "¡No tenemos zapatos!" son repetidas con cansancio y firmeza, exponiendo el agotamiento físico y emocional de las mujeres, quienes se convierten en engranajes humanos dentro de una estructura laboral deshumanizante.

   Todo este entramado sonoro desemboca en el clímax con un grito colectivo de protesta: "¡BASTA YA!". Precedido por un silencio tenso, este grito irrumpe con fuerza para romper la rutina, simbolizando el despertar de una conciencia colectiva y la afirmación de una dignidad obrera largamente oprimida.

d. **Diseño de vestuario:** El vestuario juega un papel esencial en la representación visual de la opresión, la explotación laboral y la alienación de los cuerpos femeninos. Los elementos clave del vestuario son:

- Elena: ella usa un pijama color hueso a modo de vestido de tiras hasta la rodilla para algunas intérpretes para otra es más abajo, más adelante serán usadas en la escena de Patronato para revivir la atmósfera de dormitorio.
- Uniformes de obreras: Las mujeres visten con ropa de trabajo en fondo un vestido de ciudad con distintos estampados y colores, encima un delantal de trabajo gris a cuadros morados, que refuerza la imagen de pobreza y condiciones precarias. Estos uniformes no solo caracterizan a las trabajadoras del siglo XX, sino que también representan su deshumanización dentro del sistema de trabajo mecanizado.
- Zapatos como elemento simbólico: Los zapatos se convierten en un código escénico que refleja las duras condiciones laborales, deshaciéndose de ellos en el escenario. El sonido de los zapatos al golpear el suelo amplifica la sensación de repetición inicial,

esfuerzo y sumisión, mientras que su desgaste físico es una metáfora de la explotación continua. Se caracterizan por tener un toque de elegancia de mujer de color negros y tacón corto o planos con punta cuadrada.

Escena 2 – El arranque:

Narrativa: Una escena compuesta por tres cuadros principales presenta a las tres mujeres protagonistas, quienes, aunque aún no se conocen entre sí, comparten un mismo trasfondo: han migrado desde distintas zonas rurales del departamento de Antioquia hacia la ciudad, impulsadas por circunstancias que vulneran sus derechos como mujeres. Esta escena profundiza en las razones de su desplazamiento, que van desde la pobreza en el campo, hasta matrimonios forzados y entornos familiares conflictivos. A través de sus historias, se revela cómo cada una, desde sus oficios y vivencias, aporta activamente a la economía de su época, evidenciando las múltiples formas de resistencia femenina frente a la desigualdad estructural.

Cuadro 1:

a. **Personajes:** Elena, Emilio, José y 5 chapoleras. **Lugar:** Cafetal
b. **Narrativa:** En el corazón montañoso de una región cafetera, donde la tradición y el poder se mezclan entre aroma a grano tostado y tierras fértiles a ritmo de bambuco y la danza de vueltas antioqueñas, Elena, con apenas 16 años, es la hija menor de una familia adinerada que vive en una imponente hacienda paisa, heredera de una tradición cafetera que se ha mantenido por generaciones. Su vida transcurre entre los cafetales, el canto, el trabajo repetitivo del campo y la ilusión de libertad. Sin embargo, esta aparente calma se ve trastocada cuando su padre, José, decide sellar un acuerdo económico que compromete su destino.

   Con la intención de ampliar su fortuna y asegurar el futuro familiar, José ofrece a Elena en matrimonio a Emilio, uno de los hombres más poderosos de Antioquia. La transacción, disfrazada de tradición y conveniencia, se sella entre coplas campesinas que, aunque rítmicas y populares, cargan el peso de un sistema patriarcal en el que la mujer es moneda de cambio.

- Negociación: La escena se abre con ambos hombres negociando en la hacienda. Se desplazan con solemnidad, bien vestidos, mostrando una corporalidad rígida y ritual que expone su poder. Mientras recitan sus versos, se trasladan hacia el cafetal para observar a la joven prometida, a quien Emilio desea ver antes de cerrar el trato.
- Persecución: En el cafetal, Elena tararea una canción mientras recolecta café. Su cuerpo, sumido en la repetición del trabajo diario, contrasta con la tensión que genera la presencia del negociador. Emilio se acerca con una postura altiva y pretendidamente seductora. La escena se convierte en una danza de miradas, impulsos y cercanías invasivas. Elena se encierra en su incomodidad. Su corporalidad, antes fluida, se torna defensiva.

  A través de las siguientes Coplas construidas por los mismos creadores participantes del cuadro:

  José:
  Le he dicho compadre
  La fortuna quiero agrandar
  Le ofrezco a mi hija
  Cuántas tierras me va a dar.

  Emilio:
  Por tierras no se preocupe
  que terreno es lo que sobra
  Se las doy todas si quiere
  Si su hija es buena esposa.

  José:
  Tranquilo que es jovencita
  Con gusto puede mirarla
  No la ha tocado ni un hombre
  Unos pesitos y puedo entregarla.

  Emilio:
  Don José usted tranquilo,
  Ni tan bonita que encante,
  Ni tan fea que espanté
  Más bien voy a echarle un ojito
  No vaya a ser que me encarte

- Trabajo: Otros personajes ingresan en escena: mujeres y trabajadoras que preparan sus pañuelos, ajustan su ropa y se disponen a la jornada. Desde este cardumen inocente se

rompe la tensión mediante una copla de Prudencia, que regresa al juego del trabajo, aunque también revela el trasfondo desigual de las relaciones sociales. Más adelante, se presenta un juego coreográfico en el que las jóvenes bailan. Emilio, observador atento y depredador, examina minuciosamente a Elena, buscando confirmar que la transacción le beneficiará. Ella, consciente del destino que quieren imponerle, se mantiene firme y molesta.

- Desespero: La tensión llega a su clímax cuando Emilio lanza frases cargadas de doble sentido frente al resto del grupo, intentando marcar territorio y someter a Elena desde la palabra y el gesto. En respuesta, Elena se esconde, se acurruca, y lanza su voz como puñal, ridiculizando y rechazando a Emilio frente a todos. El enfrentamiento se convierte en declaración de independencia, y su decisión final es clara: *huir antes que ser vendida*.

  El cuadro termina con el siguiente diálogo entre Emilio y Elena:

  Emilio:
  No corra mucho
  que ligero la voy a ver
  Más bien venga le ayudo
  Que encima la quiero tener (pesada jaja)

  Elena:
  Ja! Oigan a este pervertido
  Con usted ni loca me caso
  Más bien dese una vueltica
  Y déjeme en paz viejo payaso.

  Emilio:
  Venga y se la lleva
  yo lo vi bien montado
  Con esa mujer tan buena
  A ninguno grande le hubiera quedado.

c. Diseño sonoro: El diseño sonoro de esta escena se construye a partir de elementos naturales del entorno rural: cantos de aves, brisa suave y sonidos propios del trabajo

en el cafetal, como la recolección del grano. La escena se abre con la voz de Elena, quien tararea suavemente una melodía cargada de inocencia y rutina. Este tarareo se convierte, progresivamente, en un canto fuerte y contestatario, que expresa su inconformidad y deseo de libertad.

Posteriormente, emergen las coplas campesinas interpretadas por José y Emilio, cargadas de humor, doble sentido y poder patriarcal, que anuncian la transacción del matrimonio. Estas coplas se entrelazan con la música tradicional *Un Triste (bambuco) de Luis A. Gutiérrez y Vuelta a la Vuelta (vueltas antioqueñas) de Diego Lozano* que enmarca la escena en su contexto geográfico y cultural.

En los silencios musicales, emergen las segundas coplas: ahora es Elena quien responde, confrontando y ridiculizando con fuerza simbólica a su agresor, marcando un punto de inflexión en la narrativa desde el sonido.

d. Diseño de vestuario:

- José y Emilio: Traje típico del antioqueño: camisa Consta de una camisa blanca, pantalón negro, sombrero aguadeño, poncho, machete y alpargatas. Camisa Blanca: La camisa blanca refleja la pureza y la "sencillez" de los campesinos antioqueños. pues también resalta su estatus social y su rigidez corporal.
- Elena: Es una chapolera recolectora de café: blusa de algodón blanca con cuello y bolero, adornada con encajes y bordados; falda de doble rotonda en tela de algodón con estampados y colores vivos; enaguas debajo de la falda; botas en los pies y un pañuelo anudado en la cabeza, lo cual permite mostrar la transición de su corporalidad: de fluidez a defensa.
- Mujeres trabajadoras: Ellas también visten trajes de chapoleras, acompañados por botas de trabajo. Cada vestuario se diferencia en colores y accesorios, reflejando la singularidad de cada personaje y acompañando las dinámicas del cafetal y el cardumen femenino.

Cuadro 2:

a. **Personajes:** Rosario, Padre y 7 gallinazos. **Lugar**: Maizal

b. Narrativa: Un cuadro zoomorfo centrado en los movimientos de los gallinazos se despliega en escena, evocando de manera metafórica la pobreza, la desesperanza y la infertilidad de la tierra. Estas aves carroñeras encarnan la vulnerabilidad de una familia que ha agotado todas las soluciones, sumida en el abandono y el duelo, en medio de una atmósfera sonora rural: el canto de los pájaros, el soplo del viento entre los árboles y una calma envolvente que sitúa al espectador en un entorno campesino lleno de la cotidianidad de la cosecha.

- Familia campesina: el padre y la hija, caminando juntos (acompañados opcionalmente por la madre). El espacio escénico evoca un maizal, representado por la escenografía, las luces cálidas y el diseño sonoro, creando una sensación de arraigo y labor. Comienza la siembra del maíz. Inspirada en *El niño que domó el viento* (2019), esta labor es realizada con movimientos repetitivos y pausados, que revelan la íntima relación entre el cuerpo, la tierra y la herencia del trabajo campesino.

  Luego, la familia se sienta a compartir una comida sencilla, con elementos escénicos que reflejan la precariedad material, pero exaltan la fuerza de la unión familiar. La rutina continúa hasta que ocurre una fractura definitiva: la muerte del padre.

- Ausencia: Rosario, se muestra sola, melancólica, invadida por la angustia de un futuro incierto. La comida comienza a escasear, y el vínculo con la tierra empieza a debilitarse. En un momento de profunda intimidad, Rosario realiza un rosario en solitario, sentada en el centro del escenario. Aquí, el foco está en su rostro, su respiración y su estado emocional. El tiempo se ralentiza, invitando al público a contemplar su dolor, su fe y su vacío.
- Gallinazos: Entonces irrumpen los gallinazos, como un cardumen oscuro que rodea lentamente a Rosario. Este momento, de marcado carácter coreográfico, transforma el espacio en una alegoría viva: un terreno que devora a sus propios habitantes en el abandono. Poco a poco, los gallinazos separan al padre de la hija, marcando la ruptura definitiva.
- Muerte y final: El cuerpo de intérpretes coreográficamente configura la muerte del padre, en cuadros paralelos, ella imposibilitada por hacer algo por su padre queda sola, envuelta en una profunda desolación, atrapada entre la memoria de lo que fue y la certeza de que ya no hay promesa de futuro en ese lugar.

c. **Diseño sonoro:** El diseño sonoro de entrada construye una atmósfera oscura y densa, compuesta por sonidos graves y orgánicos que evocan un paisaje en descomposición: viento persistente, trinos distorsionados, crujidos de hojas secas y metales oxidados configuran un entorno telúrico y amenazante. A esto se suman llamados de aves carroñeras, con texturas que oscilan entre lo animal y lo mecánico, intensificando el carácter grotesco y simbólicamente corrupto del ambiente.

   Dentro de esta composición, se incorporan elementos específicos como el canto del *Coccyzus americanus*, ave de hábitos migratorios asociada al cambio y al presagio, y registros de ciudad tomados del archivo sonoro "Medellín antiguo" (circa 1920), los cuales entretejen el espacio natural con una memoria urbana decadente. Esta fusión genera un territorio simbólico en tensión, donde cuerpo y paisaje comparten un mismo estado de descomposición poética.

   Como música principal del cuadro, se utiliza *Vuelta a la Vuelta* (Vueltas Antioqueñas), autoría de Diego Lozano, la cual se entrelaza con una pieza experimental de carácter electroacústico, que mezcla percusiones disonantes y capas ambientales que refuerzan la sensación de amenaza.

   En momentos de tensión, cuerdas frotadas como cellos y contrabajos generan fricción sonora, acompañando la aparición del gallinazo, símbolo de poder y violencia. Pausas silenciosas y ruidos secos se insertan estratégicamente para acentuar su presencia inquietante y marcar su relación de dominio sobre el cuerpo caído.

d. **Diseño de vestuario:**

- Rosario: Lleva una falda azul rey y una blusa color hueso desteñida, que alguna vez fue blanca. Además, un pañolón al cuello o sobre los hombros que usa como símbolo de protección y abrigo emocional, pero que también termina por representar el peso de la carga emocional y la miseria acumulada, y sin calzado.
- Padre: un abuelo que viste ropa campesina antigua, un pantalón de dril medio desgastado y una camisa remendada. Además, lleva un sombrero viejo, que pierde su fuerza como emblema de autoridad. Y un gran canasto donde se pretende recoger la cosecha.
- Gallinazos: los intérpretes que encarnan a los gallinazos llevan máscaras de gran tamaño color negro, con rasgos exagerados, de apariencia envejecida y siniestra,

elaboradas en materiales rígidos que dificultan la visibilidad, reforzando el carácter de cuerpo-animal. Con Chales largos en tonos grises, negros y marrones, que funcionan como alas al extenderse desde los brazos, fueron trabajados en talleres previos para explorar su manejo escénico. Estas alas se activan desde los hombros y la espalda, creando un lenguaje corporal aéreo, descompuesto y amenazante. Debajo lleva el mismo vestuario de campo y van descalzos

Cuadro 3:

a. **Personajes:** Amalia y 7 trabajadores del socavón. **Lugar**: Mina,
b. **Narrativa:** La escena narra la historia de una mujer afrodescendiente oriunda de una región minera de Antioquia, cuyo linaje ha estado vinculado por generaciones a la extracción artesanal del oro. Heredera de saberes corporales transmitidos en la faena minera, su danza "Seresese" expresa el vínculo profundo con la tierra, la memoria de la esclavitud y la fuerza resiliente de una mujer moldeada por el trabajo y la historia.

- Inicio: la escena comienza con el llamado a la labor por parte de tres mujeres que se comunican de un lado al otro del río, evocando un ambiente telúrico y ritual propio del trabajo minero. En sus voces resuenan siglos de tradición, pero también se deja entrever la tensión: la envidia empieza a asomar entre las compañeras. Este llamado convoca al resto de los trabajadores, quienes se integran progresivamente al espacio escénico.
- Entrada del cuerpo de actores/bailarines: A partir de este encuentro colectivo, se despliega una coreografía de socavón que representa las diferentes etapas del proceso de extracción de oro y otros minerales: la remoción de la tierra, el cribado, el bateo, el acarreo. Los cuerpos, con movimientos firmes y repetitivos, reproducen la dureza de la jornada laboral, transformando el espacio en un paisaje sonoro y visual que vibra al ritmo de la mina.
- Nudo: En medio de esta jornada, Amalia encuentra una veta de oro. Este hallazgo, lejos de ser una bendición, desata la envidia y la codicia de quienes la rodean. La atmósfera cambia: se intensifican los sonidos, aparecen pisadas furtivas, susurros amenazantes, trinos distorsionados de aves carroñeras que anuncian peligro. El cuerpo de la intérprete se tensa, pasa del arraigo al desarraigo, del trabajo al escape.
- Imagen final: El cuadro culmina con un cuerpo fugitivo que se desvanece en la penumbra, simbolizando el inicio de un desplazamiento forzado que muchas mujeres

afrodescendientes han experimentado en silencio a lo largo de los años. "Seresese" se convierte, así, en un grito danzado que denuncia la violencia silenciosa que persiste en los territorios ricos en minerales, lugares donde la explotación y el despojo se entrelazan con el sufrimiento humano.

Pero aquí, las antiguas tierras, ahora signadas por la violencia, se transforman en un escenario de defensa y amenaza. Las antorchas, símbolo de luz y fuego, se convierten en una metáfora de maldad y resistencia: un objeto cargado de significados contradictorios, que encierra la humillación y el temor mientras, al mismo tiempo, se erige como una defensa ante el despojo territorial. Este cuadro, por tanto, no solo honra la dignidad de quienes han sido despojados de sus tierras, sino que también plantea un desafío territorial donde la mujer, protagonista de su propia lucha, reitera su derecho a resistir.

c. **Diseño sonoro:** Este tercer cuadro abre con un paisaje sonoro construido a partir de las voces y cantos de los trabajadores, quienes, con llamados y entonaciones rítmicas, crean una atmósfera telúrica que remite al entorno de la mina. Estos sonidos humanos, cargados de esfuerzo y ritual, evocan la memoria colectiva del trabajo subterráneo.

La canción principal, *Mina Socavón (Seresese)*, compuesta por Luis A. Gutiérrez y Diego Lozano, estructura musicalmente la escena. Su sonoridad mezcla cadencias tradicionales con pulsos graves y resonancias metálicas, que acentúan la dureza del laboreo minero y la tensión entre lo ritual, lo comunitario y la amenaza latente. Esta composición refuerza el carácter de denuncia y resistencia que atraviesa el relato escénico.

d. **Diseño de vestuario:**

- Las mujeres, en su rol de trabajadoras, visten trajes de ciudad que incluyen faldas cortas con camisas de cuello gris y blanco, complementadas con buzos. Las faldas presentan pequeños pliegues circulares en tonos pastel, como rojos, morados, amarillos, naranjas, verdes y ocre, creando un contraste visual vibrante. Sus peinados varían, reflejando la diversidad y personalidad de cada una, y todas van descalzas, lo que simboliza la conexión con la tierra y el trabajo duro. Las 3 mujeres que representan un papel central, portan una batea, un elemento significativo en la obra que refuerza su vínculo con el trabajo minero y las labores de extracción.

- Los hombres, por su parte, usan pantalones sencillos de color oscuro con camisas de cuello sucio, propias de los mineros, evidenciando su exposición constante al trabajo físico en las minas.

Escena 3 – La migración:

a. **Personajes:** Elene, Rosario y Amalia. **Lugar:** campo, estación de tren y ciudad.

b. Narrativa: Aunque breve, esta escena es fundamental para representar el tránsito de las protagonistas desde el campo a la ciudad, evidenciando el choque cultural que implica dejar atrás el campo para enfrentarse a una urbe en expansión. A través de recursos físicos y simbólicos, el viaje se presenta como una ruptura vital que desestabiliza, pero que también inaugura un proceso de transformación personal y colectiva para Elena, Rosario y Amalia. Por primera vez, las tres protagonistas se encuentran en un mismo espacio escénico: tres historias atravesadas por la esperanza se entrelazan en el corazón de una Medellín urbanística.

Durante una coreografía de no más de 5 minutos, se representa a través del cambio de vestuario la transición de lo rural a lo urbano, mientras el tren, elemento central de esta secuencia, guía a estas niñas, cargadas de temor e inocencia, hacia un territorio desconocido donde dará inicio una nueva etapa de sus vidas.

c. Diseño sonoro: El diseño sonoro de este cuadro comprende inicialmente del paisaje sonoro constituido por el canto del *Coccyzus americanus* ave de hábitos migratorios asociada al cambio y al presagio— y por registros sonoros urbanos tomados del archivo "Medellín antiguo" (circa 1920). Esta combinación busca generar una transición simbólica entre lo rural y lo urbano, acentuando la experiencia del desplazamiento territorial.

La mezcla de estos elementos sonoros ofrece una atmósfera cargada de memoria, tensión y desarraigo. Como canción principal, se incorpora *Santa Cecilia* (Pasillo), del autor Gilberto Bedoya, que acompaña la coreografía interpretada por las tres mujeres protagonistas, marcando con sensibilidad y precisión el cruce emocional entre sus historias, sus luchas y la búsqueda de un lugar seguro en medio de la hostilidad urbana.

d. Diseño de vestuario:

- Desde la ropa de campo descrita anteriormente, las protagonistas realizan una transición hacia vestuarios propios de la ciudad nuevamente, pues ya los usaron en la escena 1 menos Elena: son vestidos mucho más elaborados y elegantes, pensados para las actividades urbanas. Estas nuevas prendas, de corte más señorial, están confeccionadas en telas diferentes, con estampados de puntos, rayas y diseños marcadamente distintos a los del entorno rural, evidenciando el cambio no solo de lugar, sino también de identidad y de contexto social, y calzado elaborado en la medida de la economía de una mujer recién llegada a la ciudad.

Escena 4 – El raudo:

a. **Personajes:** Elena, Rosario, Amalia, 6 mujeres y 2 capataces. **Lugar:** Fonda paisa
b. **Narrativa:** Se representa cómo se vive la fiesta popular en una fonda paisa de la ciudad, escenario donde las protagonistas intentan integrarse a una dinámica de fiesta y celebración que les resulta ajena. La escena expone sus conflictos internos, deseos reprimidos y una profunda sensación de no pertenencia. Se hallan en una especie de liminalidad, sin un rol claro en esa sociedad urbana, solas y emocionalmente agobiadas enfrentando las problemáticas de la sociedad antioqueña bajo el alcohol. Esta escena es bastante amplia y se despliega en varios momentos:

- Ingreso y ambiente inicial: La escena comienza con la entrada de elementos que componen una fonda paisa (mesas, silla y “alcohol”) mientras las mujeres entonan cantos a grito herido, dando paso posteriormente a la llegada de los capataces borrachos, quienes, incluso en la cantina, no cesan su actitud de abuso y acoso, aprovechándose del estado de vulnerabilidad de las jóvenes.
- Entrada de las protagonistas a la fonda: Elena, Rosario y Amalia ingresan a un ambiente hostil como lo es una fonda paisa tradicional. Se despliegan dinámicas propias de la cantina: bailes, conversaciones intensas y la circulación de múltiples ritmos como el tango, la música carrilera y el pasillo marcado característico de las orquestas de la Medellín de época congregadas en las famosas porrotecas. En medio de este entorno festivo y denso, se hace evidente la atracción de uno de los capataces hacia Elena, quien, además, prueba el alcohol por primera vez.

- Clímax y cierre: La escena culmina con una pelea de machetes, coreografiada al ritmo de un pasillo arrebatado, entre los capataces que disputan la atención de las recién llegadas. Esta tensión física y simbólica cierra el cuadro con fuerza, y el solo de los hombres permanece como transición hacia la escena siguiente, que introduce el universo de la fábrica.

c. Diseño sonoro: La ambientación musical de esta escena se construye a partir de una selección ecléctica de piezas representativas del repertorio popular de la época, que evocan el ambiente festivo y contradictorio de la fonda paisa. Se integra inicialmente la canción *Adiós Amor* interpretada por Las Gaviotas, que añade un matiz carrilero de despedida y despecho, y *Sandungueo Montañero*, una parranda vibrante que refuerza el tono desenfrenado de la celebración. Luego, se incluyen ritmos como el porro marcado con *Lindo San Marcos* de Pacho Galán, el tango melancólico *Los ojos más lindos* de Carlos Roldán, y carrilera con *Borracho Cansón* de Agustín Bedoya. Esta selección no sólo acompaña las acciones escénicas, sino que intensifica las emociones contrastantes que viven las protagonistas en este entorno ajeno y caótico en medio de una típica fonda paisa.

d. Diseño de vestuario:

- Todos los intérpretes creadores se encuentran en su vestuario de ciudad. Adornados con moños o joyas propios del alistamiento para la fiesta.

Escena 5 – El patronato:

a. **Personajes:** Elena, 1 capataces y 9 mujeres. **Lugar:** Patronato o dormitorio.

b. Narrativa: El patronato fue concebido como un lugar dedicado al descanso de las trabajadoras textileras. Se estableció como un espacio de apoyo para jóvenes obreras provenientes de zonas rurales, garantizándoles alojamiento bajo estrictas condiciones morales: debían ser mujeres solteras, sin hijos ni esposos.

En este lugar se acogía la intimidad de las solteras y la misticidad de la naturaleza montañera que, como una silenciosa confidente, guardaba los secretos de abortos ocultos en discretos hoyos de tierra. El patronato, más allá de su función práctica, se convirtió en un territorio simbólico habitado por camas, puertas y ventanas, elementos que evocan el encierro, el tránsito y el deseo de reposo de estas mujeres trabajadoras.

En esta escena se muestra el día a día dentro del internado donde las jóvenes obreras viven bajo vigilancia. En esta escena se hace evidente la violencia de género ejercida por los capataces. A través de una secuencia onírica, se representa el abuso sexual de una de las jóvenes, quien es raptada en medio del sueño por un capataz:

- Llegada de las trabajadoras: Conectando con la fiesta de la escena anterior, las trabajadoras comienzan a llegar al patronato. Algunas llegan algo ebrias, mientras otras ya se encuentran dormidas. El ambiente se llena de murmullos, risas apagadas y pasos torpes; su llegada interrumpe levemente la quietud del lugar, haciendo evidente el contraste entre la agitación de la celebración y el espacio de supuesto descanso.
- Intimidad: Se revela la intimidad de las mujeres en su cotidianidad dentro del "hogar", donde se enseñan unas a otras a bailar, entre risas, complicidad y momentos de genuina diversión. En medio de esta dinámica alegre e íntima, irrumpe el capataz, quien ya se había fijado en Elena desde antes, observándola con interés silencioso desde la ventana.
- Violación: este momento de dos cuadros paralelos, las jóvenes continúan bailando al ritmo de un pasillo fiestero en círculos y diagonales sueltas y en pareja, envueltas en la alegría de una coreografía compartida. Simultáneamente, se desarrolla una persecución entre el capataz y Elena, que se entrelaza cartográficamente con el resto del grupo. En medio de esa danza, cargada de ritmo y movimiento, ocurre la violación: un acto brutal que irrumpe en la armonía del baile, contrastando violentamente con la música festiva y el goce aparente del entorno.
- Final: la escena culmina con Elena tendida en el suelo, retomando la imagen inicial, como un eco que encierra el ciclo de violencia y silencio. Poco a poco, las intérpretes comienzan a salir del espacio, dejando atrás un ambiente cargado de dolor, vacío y resonancias no dichas. El cuerpo de Elena permanece allí, solo, como testigo mudo de lo ocurrido.

c. Diseño sonoro: La escena se abre con un paisaje sonoro nocturno: el canto persistente de los grillos, el ulular de un búho lejano y el leve murmullo del viento entre los árboles. Estos sonidos construyen una atmósfera de calma aparente, conectada con lo rural, el misterio y la soledad del entorno.

En medio de esta sonoridad natural, irrumpe la canción principal *Mi Patrona* (Pasillo Arriao) del compositor Camilo Bedoya. Su cadencia melancólica acompaña el inicio de la acción, dotando la escena de una carga emocional profunda, casi premonitoria. Esta baja para el final de la escena volviendo a unos pocos sonidos del inicio.

d. Diseño de vestuario:

- Pijamas: las intérpretes visten pijamas de color hueso, con apariencia de vestidos de tiras de corte recto y sencillo. Para algunas, el largo llega hasta la rodilla, mientras que en otras cae un poco más abajo, generando una sutil variación de siluetas. No existe una forma única de llevarlas: cada intérprete organiza las tiras a su manera, rompiendo con la idea de uniformidad y sugiriendo, en cambio, la individualidad de cada cuerpo y su intimidad. Esta decisión refuerza la estética de lo cotidiano, lo inacabado y lo íntimo, enmarcando el espacio del "hogar" como un lugar compartido, pero no homogéneo. Además de ir sin calzado.

Escena 6 – El aire:

a. **Personajes:** Elena, Rosario, Amalia y 6 mujeres. **Lugar:** Selva
b. **Narrativa:** Esta escena de solo intérpretes mujeres recoge la atmósfera de dolor, muerte y el intento desesperado por resistir. El aborto se representa a través de una composición simbólica que fusiona movimientos indígenas y elementos rituales, donde las plantas y los cuerpos dialogan desde una estética cargada de lo brujeril. Es una transición espiritual, un momento de denuncia que trasciende lo físico y lo emocional:

- Momento 1: Elena yace en el suelo, inmóvil, sumida en el silencio y la quietud. Su cuerpo es el centro de la escena, cargado de una profunda tristeza y vulnerabilidad.
- Momento 2: Dos de las protagonistas entran para sostener su cuerpo con delicadeza, mientras las demás se posicionan en una media luna alrededor de ellas. Este gesto marca el inicio de un ritual, donde las intérpretes crean una coreografía sencilla pero cargada de empatía. Cada movimiento refleja la sensación interna de Elena, transmitiendo a través del cuerpo la angustia, el dolor y la lucha por la vida.

- Momento 3: Amalia se acerca a Elena y le ofrece un bebedizo, un último intento de alivio. Sin embargo, Elena muere. Este momento se marca con un cambio en la atmósfera, mientras la vida se apaga lentamente en su cuerpo.
- Momento 4: Todas las intérpretes reaccionan con movimientos uniformes y lentos, como una respuesta colectiva al dolor y la pérdida. La coreografía se convierte en una manifestación de duelo, pero la voz de la canción que se baila se convierte en el centro de atención, guiando la expresión del grupo. Las mujeres avanzan hacia el fondo en una línea horizontal, moviéndose al unísono, y salen de escena en fila, organizada y solemne.

c. Diseño sonoro: El diseño sonoro de esta escena se basa en dos canciones que marcan profundamente el desarrollo emocional y simbólico de los momentos clave.

La primera es *Corazón Agonizante*, interpretada por el Dueto Armonía. Esta canción introduce la atmósfera de dolor y sufrimiento, reflejando el estado de Elena mientras yace en el suelo. Su tono melancólico y la letra cargada de desesperación acompañan el momento en que se percibe la violencia y la fragilidad de la vida.

La segunda es un arrullo, *No llores* de Sofía Rivas, este juega un papel crucial en la escena. Esta pieza se convierte en un lamento ritual, ya que fue la tía de Karina Parado quien la cantó originalmente como arrullo. *No llores* es transformada en la banda sonora del ritual del aborto, impregnando la escena de una sensación de despedida y de resistencia silenciosa.

d. Diseño de vestuario:

- Pijamas: Las intérpretes mantienen el vestuario anterior, es decir, los pijamas de color hueso, que siguen el mismo diseño sencillo de tiras, adaptadas a la individualidad de cada una. Este vestuario, que ya formaba parte de la escena previa, se mantiene durante toda esta secuencia, reforzando la continuidad del ambiente íntimo y personal.

Escena 7 – El resuello:

a. **Personajes:** Betsabeth, Elena, 2 capataces y 7 trabajadoras textileras. **Lugar**: fábrica textil.
b. **Narrativa:** La obra concluye retomando la imagen inicial de la huelga, pero esta vez con variaciones que intensifican el recuerdo, la resistencia y el grito colectivo de las mujeres. Las obreras se agrupan para evocar la fuerza de lo colectivo, la unión y el movimiento en bloque. Desde allí, lanzan con fuerza el grito: "¡BASTA YA!", como eco y continuidad del clamor de la escena uno.

   En esta reaparición de la escena inicial, ahora predomina la figura de Bethsabet, quien emerge con fuerza como portavoz. Su presencia transforma este momento en un manifiesto vivo que prolonga el grito inicial, cargándose de nuevos sentidos y experiencia. La escena adquiere un tono más confrontativo y claro en su intención: esta vez no es solo una huelga, es una declaración de lucha.

- La Máquina del duelo: Se activa una gran máquina coreográfica donde todos los cuerpos representan, a través del movimiento, una de las etapas del duelo asignadas previamente a cada intérprete. La máquina inicia con una velocidad lenta y culmina en una rapidez intensa. A mitad del proceso, comienzan a escucharse susurros, como voces internas o conciencia colectiva de las mujeres, con frases que expresan agotamiento, estrés y abusos laborales. Betsabé se detiene, sale de la máquina, rompe con la dinámica grupal, y mira fijamente al público como gesto de ruptura y toma de conciencia.
- Gesto colectivo de huelga: Betsabé inicia un movimiento amplio que funciona como llamado a la unión. Una a una, las compañeras se suman a este gesto en un ritmo progresivo, hasta conformar un grupo. Mientras tanto, el Capataz y Ramiro observan con indiferencia o burla. Se escuchan noticias de prensa sobre la huelga, generando un efecto de saturación informativa sobre las más de 400 mujeres involucradas en la protesta.
- El cardumen en protesta: Las mujeres forman un cardumen que crece en fuerza, acompañado de proyecciones visuales (mapping) y un paisaje sonoro de protesta. A través de frases coreográficas, combinadas con texto hablado, se denuncia la explotación laboral, las malas condiciones, las violaciones, y la prohibición de usar zapatos en el trabajo. Las respuestas físicas son contundentes: golpes al suelo, al cuerpo y posturas de protección. La escena transita por diversas formaciones grupales

en planimetría flecha hasta retornar al cardumen, con cada frase del texto generando un impacto corporal y escénico fuerte.

- Zapatos como símbolo de dignidad: En la escena final, las trabajadoras se agrupan nuevamente en la esquina izquierda del escenario, marcando fuerte el piso con los pies. El capataz, ubicado en el lado derecho, finalmente concede el uso de zapatos. Gradualmente, bajo una luz cenital, los zapatos aparecen en escena; cada mujer los recoge con gestos personales y poéticos (mirarlos, abrazarlos, probárselos). Todas se colocan delante del capataz, inmóviles, en una imagen poderosa de resistencia transformada en dignidad. La escena termina en un blackout total.

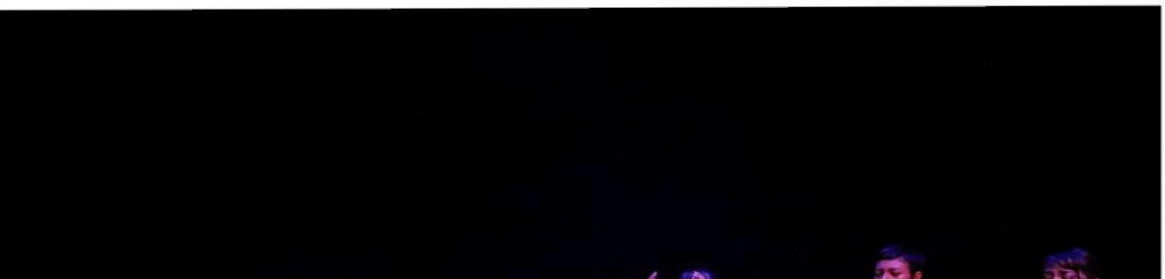
c. Diseño sonoro: Aunque existe una conexión sonora con la escena 1 (a nivel temático y de ambiente), en este cierre predomina el audio de denuncia extraído del documental sonoro *El Pequeño París – Que suene la radio II: Las que cuentan son las voces. Movimientos sindicales*, realizado por Carlos Fernández y Nelson Jara (Ministerio de Cultura de Colombia).

Este audio actúa como hilo conductor de la escena, generando una atmósfera de memoria colectiva, lucha obrera y resistencia femenina. A partir del ritmo, el contenido y las texturas de esta pieza sonora, las intérpretes diseñan su disposición escénica, el tempo emocional y las transiciones corporales que estructuran la acción. La voz radiofónica se convierte en un eco ancestral y presente que guía la revuelta, alimentando la energía del cardumen y del movimiento colectivo.

d. Diseño de vestuario:

- Uniformes de obreras: Las mujeres nuevamente visten con ropa de trabajo en fondo un vestido de ciudad con distintos estampados y colores, encima un delantal de trabajo gris a cuadros morados, que refuerza la imagen de pobreza y condiciones precarias.
- Zapatos: Los zapatos se convierten en un código escénico que refleja las duras condiciones laborales, deshaciéndose de ellos en el escenario.







7.2 PROCESO.

7.2.1 PRE-PRODUCCIÓN:

7.2.1.1 ¿Cómo se configura un laboratorio de investigación-creación en danza tradicional?

(Descripción de sesiones, metodología y algunas nociones generales del laboratorio)

Este laboratorio de investigación-creación en danza tradicional colombiana fue concebido como un espacio metodológico colaborativo, donde confluyeron las prácticas artísticas, la investigación territorial y la creación escénica, contó con la participación activa de once estudiantes (nueve mujeres y dos hombres), quienes asumieron el rol de intérpretes-creadores. Desde su planteamiento inicial los maestros directores propusieron un laboratorio desde un marco riguroso que favoreció tanto la experimentación como la investigación situada.

En términos teóricos, este tipo de laboratorio en la primera sesión se entiende como un espacio de indagación viva, donde el cuerpo es simultáneamente objeto y herramienta de conocimiento. No se trata únicamente de montar una obra, sino de activar un proceso de pensamiento, práctica y sensibilidad que permita dialogar con la tradición desde nuevas miradas e ideas de los intérpretes.

Para la segunda sesión la instrucción fue que cada intérprete describiera una idea compositiva propia: aquella obra que siempre habían soñado escenificar, una idea nacida de sus pasiones, de sus trayectorias y de sus intuiciones académicas. Esta búsqueda personal no se enmarca en un taller convencional, ni en una clase totalmente teórica ni de repertorio, sino en una invitación a la exploración y producción de conocimiento a partir del hacer profesional.

Hacia la tercera sesión, y en consonancia con la lógica de creación propuesta, cada intérprete compartió su idea creativa, reflejo de sus intereses personales y urgencias expresivas. Más allá de lo individual, este ejercicio propició el entretejido de una visión colectiva del laboratorio: una cartografía sensible que reunía las voces de quienes no solo se asumen como intérpretes, sino como creadores en proceso de construcción. Este mapa imaginario permitió, además, esbozar posibles direcciones para la obra y ofreció un diagnóstico general del lugar del intérprete, sus conceptos, su creación y su investigación frente a la carrera y profundización que ha elegido.

Sin embargo, tras esta lluvia de ideas, fue posible hacer un pequeño diagnóstico del estado conceptual de los intérpretes, donde señala la maestra Martha Ospina, que en este punto inicial "Fue difícil hacer obra con este grupo, pues hablábamos desde una profundización que no contemplaba en la práctica formativa el entrenamiento permanente del cuerpo extracotidiano de un intérprete poético, escénico y artista" (Ospina, 2025, 10:52).

A este reto se sumaban otras complejidades: "El grupo de estudiantes del laboratorio, en su mayoría, no conocía la tradición ni la creación en Danza Tradicional como parte de su práctica habitual, y solo unos pocos tenían entrenamiento danzario." (Ospina 2025, 11:05).

Frente a este panorama, el laboratorio no se limitó a transmitir herramientas técnicas, sino que propuso una experiencia de formación en la que el cuerpo debía escuchar, intuir y construir sentido. Una búsqueda en la que la tradición ya no era sólo materia heredada, sino también terreno para imaginar, incomodar y crear.

Finalmente, de las 11 propuestas dos propuestas fueron preseleccionadas. La primera, *"NINDA"* presentada por mí, giraba en torno a las etapas del duelo como eje temático. Si bien la propuesta tenía una sensibilidad profunda y un potente trasfondo emocional, en ese momento no contaba aún con una dramaturgia claramente estructurada ni con un enfoque territorial ni investigativo definido.

La segunda propuesta, elaborada por la estudiante Paula Arias, fue la que finalmente resultó seleccionada, al evidenciar un mayor desarrollo investigativo. Este enfoque sólido permitió cimentar las siguientes fases del proceso creativo, asegurando una conexión pertinente entre la composición escénica y el contexto sociocultural abordado.

El texto "Las solteronas obreras" de Serrano (2010), presentado como insumo bibliográfico por Paula Arias, se convirtió en el eje documental principal del laboratorio. Gracias a él, fue posible orientar la construcción de la dramaturgia con un anclaje histórico-social preciso, sin perder su resonancia con las problemáticas contemporáneas. Esta elección garantizó que la creación no solo respondiera a una necesidad expresiva, sino también a una apuesta crítica por narrar memorias silenciadas desde el cuerpo en escena en relación a la historia, la sociedad y la cultura Antioqueña.

Con la idea temática definida, se elaboró un inventario de recursos humanos y creativos, reconociendo trayectorias, habilidades e intereses individuales. Esta caracterización permitió asignar responsabilidades específicas en 4 frentes de trabajo por grupos integrados por estudiantes y maestros: música, escenografía, vestuario y dirección. En cuanto al componente danzario, la maestra Diana Rojas asumió el rol de refrescar y profundizar los contenidos técnicos trabajados previamente en la asignatura Danza Tradicional Colombiana Región Andina l.

De forma paralela, desde la mesa de dirección, se construyó una Ficha técnica compartida en una hoja de cálculo en la plataforma Google Drive, que permitió organizar el proceso de manera colaborativa y transparente. En este cuadro, la maestra Martha Ospina definió inicialmente una guía dramatúrgica que establecía, para cada una de las siete escenas, una situación escénica específica y su respectivo frente zonal o territorial de referencia. A partir de esta base, el documento fue alimentado por los diferentes equipos de trabajo, a quienes se asignó la búsqueda de las variables para desarrollar la investigación y creación de cada escena, a partir de las constantes ya definidas desde la dirección.

En este sentido, la sistematización del proceso fue un aspecto determinante. A través de una carpeta digital compartida (Drive), se organizó todo el material recolectado: guiones, planimetrías, referencias visuales, propuestas sonoras, vestuarios, fotografías y videos. Esta organización no solo facilitó el seguimiento del proceso, sino que también promovió la retroalimentación continua entre los integrantes y el equipo de dirección.

Ahora bien, la fidelidad a la idea central se preservó a través de mecanismos de diálogo permanentes. La mesa de dirección y los demás frentes sostenían reuniones previas con los responsables de cada escena, garantizando la cohesión narrativa y evitando contradicciones entre cuadros. Esta exigencia implicó ampliar la jornada de trabajo más allá de las seis horas

semanales estipuladas, sumando al menos cuatro horas adicionales tomadas en el espacio de la maestra Diana Rojas llamado “Kalua”, además de encuentros extracurriculares con los docentes y la asistente de dirección, contando las horas de trabajo autónomas reglamentarias para la materia.

Así mismo, desde la sesión 4 en adelante se destinó un espacio significativo al entrenamiento corporal. Dado el nivel y las necesidades formativas del grupo, se prioriza la construcción de un lenguaje común desde el cuerpo, trabajando aspectos como gesto, voz y presencia. Los ejercicios de calentamiento fueron dictados desde la maestra en su mayoría como espacios de creación, permitiendo que el gesto emergiera desde lo íntimo hacia lo colectivo. La conducción sensible de estos espacios por parte de la maestra propició la aparición espontánea de los sonidos y la palabra y la resignificación del cuerpo como portador de sentido.

Así en la sesión 5 o 6 mientras realizamos trabajo asincrónico investigativo para la creación, el entrenamiento y encuentro colectivo corporal tuvo gran protagonismo:

> “... el trabajo práctico que inicia caminando por el espacio, en ello vamos a saludar a alguien -imaginario- y vamos a contarle algo, lo que queramos contar, al terminar vamos a hacer un gesto (y/o movimiento) que denote que traemos a la clase, cómo venimos a la clase, qué pasa por nuestra mente, luego podíamos acompañarlo con un sonido que continuamos explorando y agrandando en medio de la dinámica, seguimos caminando y observamos a alguien, me escojo con alguien para seguirnos por el espacio mientras ejecutamos nuestro gesto, nos detenemos en el espacio y vamos a crear una pequeña frase de movimiento en relación a nuestro gesto y a ritmo de Guabina - si mal no recuerdo- luego realizaremos una composición de tenga presente, la velocidad, el espacio y niveles, lo haremos todas las parejas al tiempo, dos veces y luego nos observaremos. Y allí, hay elementos para la composición coreográfica. Yo estuve con Nata y Vane.” Jahiel Higuera, 2023 bitácora.

Para las sesiones 7 y 8… Se pacta el encuentro con la maestra Diana Rojas, un taller intensivo dirigido a partir de los ritmos básicos de la Región Andina colombiana: el pasillo arriao, el bambuco, el vals y el pasillo marcado. Esta experiencia no se limitó a una práctica técnica o repetitiva de pasos, sino que fue diseñada como un encuentro corporal profundo,

donde cada participante pudo reconocerse en los gestos, acentos y calidades de movimiento que conforman el cuerpo cultural regional andino.

Así mismo, durante este periodo se construyó el primer cuadro de la primera escena. Para ello, la maestra Martha Ospina propuso un ejercicio de calidades de movimiento orientado a explorar gestos maquínicos, con el fin de crear un sistema corporal que evoca el funcionamiento rítmico y repetitivo de los telares de la fábrica textil. Un ejercicio que permitió descubrir movimientos que, más allá de la literalidad, activaban la memoria física del trabajo fabril y su dimensión colectiva.

Por otra parte, los distintos frentes de trabajo continuaban desarrollándose a través de reuniones paralelas. Contamos con el apoyo del maestro Rafael Acero, quien participó en un encuentro específico para presentar los diseños de vestuario y resolver inquietudes técnicas y estéticas. Asimismo, el maestro Carlos acompañó varias sesiones de ensayo, contribuyendo a la visualización de la escenografía y el diseño de luces, además de ofrecer valiosas recomendaciones sobre la ejecución de los movimientos maquínicos, aportando así a la solidez del universo escénico.

Cabe destacar que este montaje inicial se realizó en un contexto particularmente sensible: la maestra tuvo que retirarse temporalmente por una situación de salud, y, sin embargo, antes de hacerlo, dejó una dirección estética escénica de ejemplo para continuar con la obra, permitiendo que los intérpretes tuvieran una visión compositiva como base para hilar. A pesar de la distancia, el trabajo continuó de forma virtual y sin descanso.

Ahora, sin la presencia de la maestra en las sesiones presenciales, asumo mi rol como asistente de dirección y el liderazgo del proceso con mayor rigor y compromiso, trabajando en estrecha colaboración con el maestro músico Diego Lozano. Gracias a que ya contábamos con un guión sólido y estructurado, cada director empezó a construir escena por escena, sesión tras sesión, con el valioso acompañamiento musical del maestro. Aproximadamente se usaron 3 sesiones para montar cada escena.

Aproximadamente, se destinaron tres sesiones para el montaje de cada escena. Este trabajo se apoyó en reuniones previas con la maestra, en las cuales se evaluaron distintas variantes de aplicación a través de pequeños laboratorios por escena. La toma de decisiones recaía en el líder de cada escena, quien traducía sus planteamientos a los intérpretes, y posteriormente a la

asistente de dirección, con el fin de articular los resultados y asegurar unidad con las demás escenas.

La obra logró completarse casi una semana antes del estreno. Sin embargo, una de las mayores dificultades fue precisamente el escaso margen para el refinamiento final: no hubo tiempo suficiente para pulir detalles o alcanzar mayor fluidez en la ejecución escénica. Se estima que la disposición y cohesión plena de los elementos escénicos alcanzó un 35 % para la función número 1, debido en parte a dificultades logísticas, como la llegada del vestuario el mismo día de la primera función. Esta situación impidió realizar ensayos generales con todos los componentes escénicos integrados.

Para la segunda función, con algunos ajustes como el cambio de final, la obra alcanzó aproximadamente un 60 % en términos de energía colectiva. Los intérpretes se vincularon de manera más profunda con la puesta en escena, mostrando mayor confianza y cohesión. La experiencia de la primera función les dio impulso y reafirmó el valor de su trabajo, fortaleciendo su compromiso escénico y permitiéndoles habitar con mayor convicción los universos construidos.

7.2.1.2 ¿Qué detonó la creación? Introducción al laboratorio y sus motivaciones

(Contexto y propósito del proceso investigativo-creativo)

La composición escénica, cuando se aborda desde un laboratorio, no se reduce a la simple experimentación o a la organización de movimientos sobre un escenario. Es, ante todo, una improvisación planeada y dirigida, para luego una toma de decisiones conceptuales que exige un cuerpo abierto, conectado desde el *sí mismo*: un cuerpo dispuesto a escuchar, a sentir y a dialogar con los múltiples lenguajes que lo atraviesan, y capaz de expresarse desde aquello que estos lenguajes despiertan en su interior.

No se sostiene únicamente desde la coreografía, sino desde el movimiento o la acción como por más sutil o sencillo que este sea (halar, empujar, sostener, o el simple hecho de caminar cotidianamente). Componer en escena es crear desde lo más simple hasta lo más complejo del ser cultural, para dar lugar y visibilidad a la cultura en arte escénico. Es permitir que lo que somos territorio, narrativa, raza, creencias, memorias y objetos se convierta en materia viva dentro del espacio escénico del ahora.

Un ejemplo significativo fueron los referentes visuales que tuvimos al iniciar, como el Monumento a la Santandereanidad, ubicado en Santander, donde los cuerpos representados aparecen en posiciones de estallido, transmitiendo un impulso de liberación a través de la expresividad facial y corporal. Estas figuras encarnan una búsqueda de libertad que dialoga simbólicamente con la historia de una pareja de colombianos que renunció a la estabilidad laboral para emprender un viaje por el mundo sin fecha de regreso. Desde 2014, ellos han compartido sus vivencias y aprendizajes como una forma de inspirar a otros a perseguir sus propios sueños, guiados por el amor, la pasión por viajar y el deseo profundo de vivir con plenitud.

No obstante, desde mi experiencia como intérprete - creadora en el campo de la danza tradicional colombiana, he comprendido que el cuerpo no solo se entrena para ejecutar, sino para interpretar desde la profundidad territorial. Un cuerpo que se forma para escenificar un país danzario es un cuerpo que se abre, se deconstruye y se vuelve poroso en los pequeños detalles. No se trata únicamente de aprender técnicas o repertorios, sino de capturar la poética de un cuerpo territorial, su semiótica y sus múltiples capas de significación de sus agentes.

Un cuerpo abierto en un laboratorio de creación, por ejemplo, no se limita a reproducir un pasillo arriao de proyección como una fórmula escénica estricta. Ese cuerpo se pregunta: ¿Cómo lo ve la academia?, ¿Cómo lo vive la región?, ¿Como lo siento yo?, ¿Qué implica el uso de sus elementos simbólicos como el pañuelo, la falda o el sombrero? Solo así se configura un cuerpo cultural de ciudad que no interpreta desde la superficie, sino desde la memoria viva de los pueblos que danzan para resistir, narrar y transformar en el estudio de sus prácticas escénicas.

La investigación - creación escénica, entonces, se convierte en el epicentro de la creación artística: allí convergen los saberes tradicionales, las prácticas culturales, la investigación y exploración teórica y corporal, los ejercicios de improvisación, los calentamientos que evocan los estados creativos, los ensayos colectivos, pero también individuales y el estudio fuera del aula y los procesos performativos. No hay una sola forma de abordar el cuerpo en escena, porque tampoco hay una sola forma de ser cuerpo en Colombia. Somos un país tejido por mezclas raciales, conflictos territoriales, memorias ancestrales y búsquedas estéticas diversas. Y es allí donde emerge la necesidad de un repertorio amplio de técnicas danzarias, pero también vocales y actorales que no limiten, sino que expanden las posibilidades de interpretación, un cuerpo abierto.

Formar cuerpos para escenificar un país danzario implica construir rutas pedagógicas que reconozcan al cuerpo como archivo sensible y político. Un cuerpo que ha sido moldeado por sus contextos familiares, históricos y sociales, pero que también puede abrirse a la experimentación, al cruce de lenguajes, a la hibridación de prácticas, así no sean nombradas directamente, pues se trata de escuchar las necesidades del montaje. En este sentido, el laboratorio se vuelve un espacio de resistencia creativa, donde se investiga desde lo sensible y se crean lenguajes que realzan la memoria de los territorios.

La experiencia en obras como *¡BASTA YA!* o en la creación de escenas como *Seresesé*, donde se explora la vida de una mujer afrodescendiente minera en el noroccidente antioqueño, son ejemplos de cómo la exploración para la escena solo en juegos de miradas puede devenir en gesto político. Allí, la corporalidad no es solo representación, sino también evocación, denuncia y símbolo. El uso de la batea, la acción de raspar o martillar, el vestuario, el mapping, la música y la voz colectiva se articulan para configurar una dramaturgia total, donde el cuerpo abierto es el que sostiene y transforma la escena y quien lo observa.

Entonces, la composición escénica dentro de un laboratorio es un acto de responsabilidad cultural. No se trata solo de estética, sino de ética: ¿Cómo compongo sin borrar?, ¿Cómo interpreto sin apropiarme?, ¿Cómo produzco escena sin silenciar los sentidos territoriales que habitan en otros? En palabras de Vanesa Ruiz (2023) ¿Que tanto he logrado abrir mi cuerpo para la interpretación? Formar un cuerpo abierto es formar un cuerpo que piensa, que cuestiona, que siente, que recuerda. Y, sobre todo, un cuerpo que sabe que cada paso en escena puede ser una forma de decir: aquí estoy, esta es mi historia, pero también es la historia del pueblo.

7.2.1.3 ¿Cómo nace una idea compositiva en colectivo? Voces y cuerpos en diálogo

(Emergencia de ideas desde los estudiantes, trabajo colaborativo)

¿Qué es una obra? ¿Cuál es su objetivo? ¿Qué quiero decir? ¿Cómo traducir el territorio? ¿Cómo mis ideas se entrelazan con las expectativas culturales del territorio? ¿Cuál es la versión del intérprete?. Muchas de estas preguntas surgen con fuerza cada vez que un proceso creativo se instala en el cuerpo, exigiendo al intérprete no solo la ejecución técnica, sino una disposición alerta, sensible, profundamente abierta a lo que ocurre en su entorno y en su historia.

Una obra no es únicamente una serie de movimientos organizados en el tiempo. Pensar la construcción compositiva de una pieza danzaria en formato de obra desde la perspectiva de la danza y el teatro implica, necesariamente, el cruce con otras disciplinas: la historia, la antropología, la dramaturgia, la literatura, la música, la pedagogía e incluso, el archivo personal y colectivo. Crear desde el cuerpo es también crear desde una experiencia afectada y atravesada por múltiples saberes.

En el campo de la danza tradicional colombiana (DTC), este cruce se hace urgente. Las prácticas escénicas que buscan poner en escena una cultura viva que además ha sido durante mucho tiempo sistemáticamente romanizada, sintetizada y estereotipada, requieren de una revisión cuidadosa respetuosa y crítica. Entonces, ¿Cómo traducir una práctica cultural en un laboratorio escénico sin vaciarla de sentido ni caer en la repetición de códigos corporales descontextualizados? ¿Cómo dar lugar a una afectación real del intérprete por el territorio al que quiere representar, aun cuando no le pertenezca directamente? ¿Desde dónde se puede crear una propuesta coreográfica que reflexione desde la memoria del territorio y al mismo tiempo le proponga una lectura sensible desde lo urbano, desde el presente, desde lo íntimo?

Para abordar estos cuestionamientos, es necesario reconocer que toda creación coreográfica nace en condiciones particulares. Como bien señala Patricia Cardona, “es frecuente que la dificultad para generar sentido sea una de las mayores deficiencias del quehacer coreográfico, quizá porque los coreógrafos se lanzan a crear sus obras sin antes descubrir cuáles son sus condiciones socio afectivas de producción de sentido” (2009). Así, una pieza no puede desligarse del lugar desde el cual se produce.

Crear desde el territorio no es copiarlo o describirlo, sino permitir que sus prácticas, climas, energías, obviedades, omisiones y conflictos nos conmueven. Como sugiere la dramaturgia proveniente del teatro, una herramienta fundamental en la estructuración escénica, tratando de construir una arquitectura o edificación de sentido entre el pensamiento y el movimiento, entre la idea y la acción, como también lo define Cardona.

Este cruce entre danza y teatro permite organizar la puesta en escena, también convoca al intérprete a un lugar de verdad: su cuerpo es una herramienta sensible de evocación y análisis, de goce e intención. En palabras de la maestra Martha Ospina, se trata de perseverar, evocar, disfrutar, analizar e intencionar, en una de las sesiones de clase. Así se vuelve posible

concebir al cuerpo como el territorio mismo, como lugar de inscripción de memorias y proyecciones, de conflicto y belleza.

Cada cuerpo cultural, como afirma Daniel Melo parafraseando a la maestra Martha, “es la cuna de muchos ingredientes”: creencias, construcciones simbólicas, objetos, formas de habitar el mundo que fomentan las ideas creativas. Por eso, en cada laboratorio de creación se activan no solo movimientos, sino también prejuicios, referencias, sensaciones, traumas e intuiciones. Lo importante es preguntarse qué tanto hemos dejado abrir nuestro cuerpo a la interpretación y qué tanto estamos dispuestos a desmontar para reconstruir desde otro lugar.

En ideas como *Presente ausencia* de Valery Gómez, o en las propuestas de Natalia Cadena y Paula Arias, se evidencia una clara voluntad por poner el cuerpo en un estado de escucha. Ya no se trata únicamente de “bailar una región”, sino de problematizar los relatos que se ocultan tras la estética del folclor. Las historias familiares, las ausencias femeninas generacionales, el tejido y la fuerza de las mujeres como acto simbólico, laboral y cotidiano, emergen con fuerza en la lluvia de ideas inicial.

Incluso cuando no se cuenta con una investigación profunda o una idea muy clara, el solo hecho de interrogarse desde el cuerpo y desde la afectación permite encender preguntas potentes. Sin embargo, esta búsqueda puede carecer de una contextualización territorial sólida, lo que dificulta la expresión de temáticas que no pertenecen al territorio del que se habla o desde el que se crea.

En este caso, algunas propuestas de los estudiantes, aunque se sitúan en un territorio concreto, no logran despertar una necesidad genuina de exploración o indagación dentro del proceso de montaje. En ellas se plantean personajes, acciones, ritmos, interacción con objetos, y se ubican los gestos en labores propias del contexto territorial. Pero, estas acciones no logran trascender la representación folclórica, quedándose en la mera ejecución de formas conocidas. Esto puede deberse a que los referentes de creación se enfocan en las danzas como estructuras coreográficas fijas, y no en el sentido vital de quienes las componen, ni en las prácticas culturales vivas a las que pertenecen.

O cuando una propuesta es demasiado específica o literal, se vuelve difícil experimentar o abrir otras capas de lectura que enriquezcan el discurso escénico. En este sentido, agregar otras variables como las herramientas teatrales, como la aparición de personajes, por ejemplo, quizá podría convertirse en un potencial gesto dramatúrgico singular, que ofrece entonces una

posibilidad para reinterpretar, complejizar y dotar de múltiples sentidos una acción que, de otro modo, podría quedar reducida a una simple representación.

En ese sentido, la creación en DTC debe ser pensada como una posibilidad escénica viva y creativa. Para ello, es clave reconocer que no se trata únicamente de mostrar, sino de reflexionar con lo que se crea. De lo contrario, corremos el riesgo de producir imágenes bellas pero vacías, incapaces de interpelar al espectador. Como menciona una de las estudiantes de la asignatura, Vanesa Ruiz, en medio del dolor también se puede ver el amor. Esa es la paradoja poética de nuestras composiciones: buscar equilibrio entre lo que duele y lo que se quiere recordar, entre lo que se denuncia y lo que se celebra.

En definitiva, componer una idea escénica desde la danza y el teatro, en el marco de un laboratorio de investigación, no puede ser un acto aislado de su contexto. Requiere del diálogo con otras disciplinas, miradas y lenguajes que permitan expresar aquello que la voz y el movimiento, por sí solos, no alcanzan a decir. Se trata de convocar cuerpos vivos capaces de llevar la crítica del territorio a la escena sin traicionarlo, y de danzar con el sentido de la historia, de su propia historia. Porque una obra no es únicamente lo que se ve: es también lo que se pregunta, lo que se sospecha, lo que se transforma y, en ocasiones, lo que permanece invisible.

7.2.1.4 De la intuición a la decisión: ¿Cómo se elige y se estructura una obra?

(Participación de la dirección en la dramaturgia y decisiones clave)

En el marco del Laboratorio, la creación escénica se plantea como una vía de experimentación crítica que articula teoría, memoria corporal y pensamiento contemporáneo. Lejos de reproducir patrones folcloristas o coreografías repetitivas, este espacio propicia la construcción de conocimiento a través del cuerpo como medio sensible, político y estético.

En ese sentido, al momento de elegir la propuesta de Paula Arias como idea a desarrollar, según lo señalado por la maestra directora Martha Ospina en entrevista, la decisión se tomó a partir de diversos ítems, tales como:

Preámbulo I*: La creación como motor de pensamiento:*
En este laboratorio no se parte de una idea cerrada, sino de una disposición a experimentar. Como bien lo explicó la maestra Martha, el laboratorio no tiene resultados preestablecidos,

sino que se basa en el juego entre constantes y variables. El concepto de laboratorio viene del ámbito científico, lo que implica observar, proponer, errar, ajustar y aprender. Esto conlleva una noción de creación como motor epistemológico: “trabajamos alrededor de la palabra laboratorio que está derivada del concepto científico y respalda la idea de experimentación”, afirma la maestra. Es decir, el laboratorio como metodología posibilita un proceso de búsqueda en el que la danza no es solo un producto estético, sino una vía de conocimiento situada.

Preámbulo II: *La danza tradicional como punto de partida:*
La elección de trabajar desde la danza tradicional colombiana no responde a un anhelo folclorista, sino a una pregunta crítica por el cuerpo cultural. En palabras de la maestra, la intención no era “formar folcloristas ni folclorólogos”, sino artistas danzarios. Es decir, sujetos capaces de investigar, componer y cuestionar el territorio simbólico desde una mirada contemporánea. En este sentido, la danza tradicional se convierte en un archivo vivo desde donde repensar los símbolos, los gestos y las narrativas que se han cristalizado en el imaginario nacional. Este enfoque exigía proyectos que escaparan de las representaciones simplistas o decorativas, abriendo camino a propuestas que reconfiguraran las dramaturgias del cuerpo popular.

Preámbulo III: *La necesidad de pensar el cuerpo de conocimiento:*
El laboratorio busca equilibrar la teoría y la práctica. Si bien el currículo no siempre ofrece conceptos directamente aplicables a la vida profesional, la asignatura se propuso suplir esa carencia ofreciendo herramientas críticas. Así, uno de los criterios principales para seleccionar la propuesta de Paula Arias fue su solidez conceptual, ya que articulaba una reflexión en torno al género, la migración y la violencia simbólica en contextos tradicionales. La obra se alejaba de la simple reproducción y proponía una mirada crítica que conectaba con el presente.

Preámbulo IV: *Escena como espacio pedagógico:*
Otro elemento determinante fue el hecho de que todo lo trabajado debía llegar a la escena. El laboratorio no era un simple taller interno, sino un espacio para dialogar con públicos reales a través de muestras pedagógicas. Por eso, las propuestas debían tener potencia dramatúrgica y pertinencia escénica. No se trataba de mostrar algo perfecto, sino de evidenciar procesos

vivos. La propuesta de Paula tenía esa capacidad: construir desde lo inacabado una narrativa sensible que interpelara tanto al grupo como a los espectadores.

Preámbulos V, VI y VII: *Condiciones externas y variabilidad del proceso:*
La maestra Martha atravesaba en ese momento una situación de salud que redujo su disponibilidad física, lo cual hizo aún más importante que el laboratorio tuviera claridad metodológica. A esto se sumó el trabajo de un maestro musical acompañante con el cual no habían trabajado juntos en el campo de la composición, lo que introdujo una nueva variable en el proceso creativo. Estas condiciones hacían necesario elegir una propuesta que pudiera dialogar con múltiples lenguajes (danza, música, dramaturgia) y adaptarse a una realidad cambiante. La idea presentada por Paula, que abordaba temas contemporáneos desde lo tradicional, respondía de manera coherente a estas necesidades.

Entonces, al momento de estructurar el plan de curso, la maestra Martha se detuvo a formular tres preguntas fundamentales que orientaron todo el proceso: ¿Qué es un laboratorio en el contexto del arte?, ¿Por qué vincularlo específicamente con la danza tradicional y qué implicaciones tiene? y finalmente, ¿Cuáles serían las variables con las que se iba a experimentar? Entre los criterios para la elección de dicha idea, destacó especialmente la dramaturgia. Al respecto, ella explica:

Criterio principal: *La dramaturgia contemporánea como brújula estética:*
La obra que planteó Paula Arias abordaba temas como la migración, el acoso laboral, la violencia de género y la transición del campo a la ciudad desde una mirada crítica. Según la maestra Martha, esta propuesta evitaba los folclorismos y no reproducía repertorios tradicionales ni dramatizaciones lineales del pueblo. En lugar de romantizar lo popular, lo problematiza, mostrando las tensiones reales de las mujeres en contextos de exclusión.
Esto permitía una conexión potente con los públicos actuales y con la estética del arte escénico contemporáneo, respondiendo al tipo de creación que el laboratorio buscaba.

En palabras de la maestra: “Nos parecía más contemporánea, tenía más carne para tejer dramaturgias, conflictos que resonaran también con los públicos actuales y con las formas actuales de hacer arte escénico”. Por lo que, la elección de la propuesta como eje del laboratorio no fue casual ni subjetiva, pues, respondió a criterios rigurosos que combinaron

reflexión conceptual, pertinencia social, potencia dramatúrgica y capacidad adaptativa.

Ahora con la idea, la estructuración de la dramaturgia, la maestra Martha Ospina parte de una distinción fundamental: el arte y la artesanía escénica no son lo mismo ni responden a las mismas lógicas de creación. Desde su experiencia con grandes maestros del arte danzario y con instituciones formadoras, señala que "obedecen tanto el arte como la artesanía a dos prácticas sociales distintas, con genealogías distintas, sentidos ético-estético-político-sociales distintos, etcétera, y por lo tanto obedecían a teorías distintas, a cuerpos conceptuales distintos".

En este marco, este criterio no es una mera narración ni una secuencia de escenas, sino una construcción consciente que involucra variables simbólicas, espaciales, musicales y corporales. "El concepto de dramaturgia, el concepto de diseño escénico, el concepto de experimentación como coreográfico-conceptual, tienen teoría" (Ospina, 1:56), afirma la maestra, recordando que también el movimiento parte de un cuerpo vivencial: del pre movimiento, entendido como todo aquello que antecede y configura el gesto, anclado a lo que nombra como cuerpo cultural.

Desde esta perspectiva, la narrativa de la obra se construye reuniendo variables: los perfiles de los intérpretes, la información recolectada en investigación, los cruces entre historia y territorio, y los temas sociales. Se parte de una idea detonante en este caso, las mujeres migrantes y violentadas en un contexto patriarcal como el antioqueño que permite generar personajes, escenas y trayectorias de sentido. Como explica la maestra: "Conociendo las variables del movimiento, las variables del espacio, las variables temporales, musicales, las variables simbólicas con las cuales se va a interactuar […] entonces tú tomas decisiones. (Ospina, 2023) ¿Por dónde empiezo? ¿Qué escojo para entrar?" . Y concluye: "la creación desde mi punto de vista es toma de decisiones, experimentación y toma de decisiones" (Ospina, 2025).

Allí se toman decisiones cómo tejer una estructura dramatúrgica de manera circular e intermitente en ¡*BASTA YA!,* manteniendo ciertos hilos temporales sin caer en la linealidad clásica. Desde la huelga como detonante, se viaja al pasado de los personajes como las solteronas o la mujer afro mayor y se abren escenas que revelan conflictos sociales: la migración, el trabajo precarizado, el desarraigo. "Como resultado, entonces tengo lo que te acabo de nombrar, la idea, la forma de la dramaturgia, unos personajes, una idea de

migración, la idea de la huelga, que es el inicio. […] Y vamos a manejar cada una de las escenas para contar la historia de los personajes y luego evidenciar la presencia de esos personajes en ciudad y la causa, la gota que llena el vaso para llegar a la huelga" (Ospina, 2025).

Este proceso se organiza en una suerte de guión tridimensional, que toma forma en un cuadro con múltiples capas: acciones, personajes, variables de diseño, música y vestuario. La maestra lo expresa así: "Y me permite, tridimensionalmente, preguntarme cómo causo cada escena con el grupo real que tengo" (Ospina, 2025). La dramaturgia no se impone, sino que se adapta a los cuerpos y al contexto, convirtiéndose en una herramienta viva.

Finalmente, el guion se entrega a los intérpretes-creadores, quienes no participan solo como ejecutantes, sino como sujetos que toman decisiones. La maestra plantea una pregunta clave: "¿Voy a ser yo la directora?", para luego afirmar que "no aprenden porque participan en una obra, sino porque pueden empoderarse de los conceptos y experimentarlos y tomar decisiones" (Ospina, 2025, 10:49–10:55). Por eso, en este laboratorio, cada intérprete dirigió y propuso escenas, haciéndose cargo del material y contribuyendo activamente a la forma final de la obra. Así, la dramaturgia se convierte en una red en movimiento, construida colectivamente desde la experiencia, la teoría y el cuerpo sensible.

7.2.1.5 Del tiempo al sonido: ¿Cómo se compone un paisaje musical con memoria?

(Estudio de época y selección musical como parte de la ambientación sonora)

El estudio musical que acompañó la creación de nuestra obra partió de una apuesta pedagógica y afectiva que nos situó en el corazón del Eje Cafetero, no solo como territorio geográfico, sino como espacio sonoro, histórico y cultural. Bajo la guía del maestro Diego Lozano y el maestro Luis Alfonso, realizamos un recorrido profundo titulado *"Los sonidos del Eje Cafetero"*, el cual nos permitió contextualizar musicalmente en los años 20 en Medellín, pasando por diversas etapas y soportes tecnológicos, hasta llegar a la creación de nuestras propias piezas escénicas.

El maestro presenta antecedentes musicales clave, como las composiciones de Richard Strauss, el auge del bambuco tras la Constitución de 1886, y conexiones transnacionales como la invasión de Japón a China y el surgimiento del Wing Chun como forma de defensa, para mostrarnos cómo las músicas y contextos se entrelazan históricamente. También

abordamos el surgimiento del cine sonoro, el desarrollo de los conservatorios, y las grabaciones musicales realizadas en México, Argentina y Estados Unidos hacia 1940.

Un eje fundamental del estudio fue la revisión de los registros fonográficos conservados por la Victor Talking Machine Company en 1932: más de 600 fonogramas entre los cuales se encuentran 162 pasillos, 99 bambucos y 60 danzas. Esta abundancia de material nos hizo reflexionar sobre el repertorio tradicional que aún circula como patrimonio sonoro, muchas veces desligado del sentido original de quienes lo crearon.

Estudiamos también los dispositivos de reproducción de época, como el fonoautógrafo (1857), el gramófono (1887), el disco de acetato (1929), y el casete compacto (1963), así como los medios de difusión que marcaron una época, como la radio (1929) y la emisora HJN, que emitía noticias, música y contenido educativo durante 12 horas diarias. Más adelante, la Radio Nacional de Colombia, con figuras como Eduardo Santos, amplió la oferta con contenidos sobre deporte, matemáticas, hogar y una visión más amplia del país.

El viaje musical incluyó la escucha de rancheras, huapangos y corridos mexicanos; boleros y tangos argentinos; ragtime, jazz y charlestón estadounidenses. También conocimos transmisiones en vivo de las festividades del Once de Noviembre desde Cartagena, y piezas como *Pachito Eché*, *Las Gaviotas*, *El Pereirano*, aslaboratorioí como interpretaciones del Trío Bolivariano, Oriol Rangel, Conjunto Ecos de Colombia y la Banda Sinfónica Nacional.

Este estudio nos llevó a reconocer cómo Antioquia, incluso desde los 1.700, fue construyendo una identidad sonora nutrida por diversos géneros. La producción musical incluía valses, pasillos fiesteros, redovas y maruchas, que hoy circulan en las coreografías de grupos de danza tradicional. La maestra Diana Carolina complementó esta mirada de cuerpo cultural con una curaduría de músicas típicas de la montaña, muchas ya coreografiadas, lo que nos llevó a cuestionar qué músicas que siempre se usan para crear y desde qué lugar lo hacen.

La revisión de repertorios urbanos también fue reveladora: músicas de fonda paisa, por ejemplo, nos permitieron identificar letras cargadas de violencia hacia la mujer, con expresiones que la objetivar, la minimizan o incluso la convierten en mercancía. Esta observación abrió un debate necesario sobre lo que yo llamaría "pornografía musical" que se esconde bajo melodías populares aparentemente inofensivas.

En contraste, decidimos incorporar músicas con voces femeninas como las de *Las Hermanitas Calle* o *Gaviota*, buscando no solo sonoridades empoderadas, sino también una declaración simbólica: traer el pasado al presente, evidenciando que ciertas violencias y roles de género aún persisten.

El maestro Luis Alfonso, en un trabajo colaborativo, propuso piezas como *Las vueltas antioqueñas*, *Seresese o Mapalé mestizo* y *Los gallinazos*, del compositor Alberto Londoño. Estas canciones, que retratan una Antioquia desde el siglo XVIII, se sumaron a la selección junto con sugerencias del equipo creador, como *Una sola caída* de Flor Silvestre, *Cucurrucucú paloma* de Tomás Méndez o pasillos interpretados por el grupo Nueva Gente.

Sin embargo, el trabajo escénico exigía más que la selección de canciones existentes. La obra requería composiciones originales, como el *Seresesé*, que permitieran trabajar la escena desde sus propias necesidades dramatúrgicas: voces femeninas como ecos de alborada, sonidos de fábrica, martillos y agua, por ello los maestros Diego y Luis Alfonso compusieron con una creación única y original para *¡BASTA YA!*. Pues, la sonoridad debía acompañar el gesto, no ilustrarlo. En esta búsqueda, comprendimos que la interpretación danzada no es solamente moverse al ritmo de una canción, sino encarnar los sonidos de un territorio: el sonido de un pájaro carroñero, no solo de su pico sino de sus alas o sus saltos, el tren a toda velocidad, los animalitos y la luna de una noche solitaria, las máquinas textileras a todo motor, el susurro de niñas jugando o, incluso, una pieza radial dramatizada.

Un ejemplo de esta exploración fue la creación de una escena sobre un podcast, donde se recreaba la problemática de las "solteronas" a través de frases reales emitidas por capataces hacia trabajadoras. Las voces grabadas se transformaron en un dispositivo sonoro que permitió a las intérpretes denunciar y resistir a la problemática en disposición a los objetivos de la obra.

Otro ejemplo significativo fue el aporte de Karina como intérprete-creadora. En el proceso de dirección de su escena, acudió a su tía, quien interpretó el arrullo *"No llores"* de Sofía Rivas. La grabación, realizada desde un teléfono celular, podría parecer limitada en calidad técnica; sin embargo, se trata de una pieza profundamente bella, sencilla y emotiva. Este canto fue utilizado como guía musical para la escena del aborto, convirtiéndose en un elemento sonoro natural, espontáneo y conmovedor, que contribuyó a construir la atmósfera sensorial de la obra como una pieza única dentro de *¡BASTA YA!*. Se trata de materiales genuinos, no

disponibles en plataformas comerciales ni producidos por la industria, pero cargados de una fuerza expresiva invaluable.

Por ello, el estudio musical es igual de pertinente que el coreográfico y fue concebido con la misma seriedad como un pequeño estado del arte, pues este proceso fue más que una fase de selección: fue una etapa de inmersión, reflexión crítica y creación para el arte. Nos permitió articular historia, memoria, denuncia y experimentación sonora, para componer no solo con canciones, sino con la vida misma de quienes las han habitado.

7.2.1.6 Vestir el recuerdo: ¿Cómo se diseña el lenguaje de época y resistencia desde las prendas?

(Investigación y conceptualización del vestuario como relato histórico y político)

La construcción del vestuario en la obra *¡BASTA YA!* Partió de una investigación crítica y situada, que entendió la indumentaria no solo como complemento escénico, sino como un dispositivo de memoria, significación social y activación del archivo histórico. Esta investigación atravesó múltiples fuentes: iconografía de época, análisis de procesos industriales, condiciones de género en el trabajo fabril, dinámicas rurales y urbanas, y prácticas artesanales de confección. Así, se configuró un trabajo de campo que entrelaza la observación documental con una escucha atenta del territorio y sus resonancias en los cuerpos.

El vestuario no fue diseñado desde lo ornamental, sino desde lo narrativo, corporal y político, respondiendo a la necesidad de representar una Antioquia marcada por la expansión de la industria textil, la migración campo-ciudad, y las múltiples violencias que operaban sobre los cuerpos femeninos. En ese sentido, el vestuario se pensó como un archivo en movimiento: cada pieza debía permitir leer no solo un tiempo y un lugar, sino también una subjetividad y una posición frente al mundo.

La obra, ubicada en la década de 1920, exigía una reconstrucción rigurosa del contexto textil y sociopolítico, permitiendo que el vestuario dialogará con los procesos de transformación que vivieron las mujeres trabajadoras en el tránsito del campo a la ciudad. Este enfoque investigativo fue clave para evitar los imaginarios folclóricos o las generalizaciones históricas, y para diseñar, en cambio, una dramaturgia visual coherente, encarnada y afectiva.

Fundamentos históricos para una propuesta de diseño:

A finales del siglo XIX, Colombia enfrentaba una profunda desigualdad en el desarrollo de sus regiones. Aunque en zonas como Santander y Bogotá ya existía una incipiente industria, la geografía montañosa y la falta de infraestructura convirtieron la conectividad en un obstáculo insalvable. Las rutas entre regiones eran escasas y precarias, lo que encarecía los costos de transporte interno a tal punto que resultaba más barato traer mercancías desde Europa que moverlas entre ciudades nacionales. El caso más dramático fue la conexión entre Bogotá y Medellín: transportar productos desde Londres hasta Medellín resultaba menos costoso que hacerlo desde la propia capital colombiana. Esta paradoja afectó de forma crítica el desarrollo de una industria nacional sostenible, pues era más rentable importar que producir localmente para el mercado interno. (Arango)

Frente a este panorama de aislamiento y fragmentación, Antioquia emergió como una excepción. Su proceso de industrialización fue impulsado por una serie de factores que se articularon de forma estratégica, logrando dinamizar su economía y posicionarla como el nuevo epicentro del desarrollo en el país. En primer lugar, la acumulación de capital por parte de sectores mineros, caficultores y rescatantes permitió financiar la compra de maquinaria sin depender del Estado. A esto se sumó la capacidad local para reproducir equipos importados, el arribo de ingenieros europeos que cualificaron la mano de obra, y una cultura empresarial ligada a la minería independiente que favoreció la toma de riesgos económicos.

El fortalecimiento del patrón oro, la redistribución de tierras promovida por Mon y Velarde, y la creación de instituciones como la Escuela de Artes y Oficios (1870) consolidaron una base técnico-productiva local. A nivel de infraestructura, la construcción del Ferrocarril de Antioquia significó una verdadera revolución en términos logísticos, abaratando los costos de transporte y facilitando la circulación de mercancías dentro de la región. Finalmente, el debilitamiento de otras zonas del país tras la Guerra de los Mil Días (1899-1902) favoreció que Antioquia se posicionara como el nuevo centro económico y cafetero de Colombia.

Dentro de este contexto, el desarrollo de la industria textil se convirtió en una de las piedras angulares del crecimiento antioqueño. Desde finales del siglo XIX, Medellín y su área metropolitana comenzaron a consolidarse como un polo textil de gran proyección. En 1890 se fundó la Fábrica Textil de los Andes en Rionegro, dedicada a la producción de colchas, hamacas y alfombras, lo que marcó el inicio de una tradición industrial que se ampliaría con

nuevas fábricas y tecnologías. Posteriormente, en 1903, la Compañía Antioqueña de Hilados y Tejidos, ubicada en Bello, incorporó maquinaria proveniente de Manchester gracias a la gestión del general Pedro Nel Ospina, hecho que constituyó un hito en la modernización de la industria textil en la región (Semana, 2003). Ya para 1910, esta fábrica contaba con alrededor de 200 telares y una planta de 500 obreros, en su mayoría mujeres, lo que evidencia el impacto social y de género de este proceso industrial (Fábrica de Tejidos Hernández, s.f.).

El punto de inflexión llegó en 1907 con la fundación de la Compañía Colombiana de Tejidos, conocida como Coltejer. Aunque inició operaciones con apenas 10 telares, en tan solo tres años ya contaba con 150, posicionándose como líder del sector. La participación del Estado en su crecimiento también fue significativa: el gobierno del presidente Reyes apoyó la adquisición de maquinaria, y en 1908 se realizó el simbólico encendido de las máquinas desde Bogotá, un gesto que sellaba la apuesta nacional por la industria textil antioqueña.

El crecimiento de Coltejer fue tal que, en su proceso de expansión, absorbió a otras empresas como Tejidos Rosellón, fundada en Envigado en 1912. Esta fábrica recibió exenciones tributarias a cambio de contratar mano de obra local y, tras iniciar operaciones en 1914 con 100 telares, se convirtió en otra pieza clave del engranaje textil regional. La expansión no se limitó a las grandes empresas: también proliferaron fábricas medianas y pequeñas, algunas con rasgos artesanales, en municipios como Jericó, Sonsón, Envigado y Medellín. Esta red productiva diversa consolidó un ecosistema industrial que no solo transformó la economía de Antioquia, sino también su paisaje social y cultural.

Es por ello que para el desarrollo escénico e investigativo de obras como *¡BASTA YA!*, resulta indispensable comprender este entramado económico, político y social. El vestuario, en este contexto, no puede ser reducido a un elemento decorativo: debe ser concebido como un dispositivo histórico, capaz de narrar la complejidad de una época, sus tensiones de clase, de género y de territorio. Desde la elección de las telas hasta el gesto corporal que las porta, cada detalle en escena se convierte en una forma de interpelar la memoria.

Diseño de vestuario por contextos: La fábrica, el campo y la ciudad.

La fábrica:

La propuesta de vestuario fabril responde a una lectura crítica de la vida de las obreras: mujeres que trabajaban largas jornadas en condiciones precarias, muchas veces bajo

vigilancia moral y patronal. Las prendas de vestidos largos de algodón o dril, delantales cuadriculados, camisas arremangadas fueron seleccionadas para permitir movimiento, pero también para señalar desgaste, repetición y alienación.

Se incluyeron pañoletas para recoger el cabello y zapatos cerrados como elementos de seguridad industrial. No obstante, el gesto de despojarse de los zapatos en escena se convierte en acto simbólico de ruptura: el zapato no solo protege, también sujeta, marca el paso repetitivo, doméstica el andar. Este elemento fue amplificado en la escena de la máquina coreográfica, donde los zapatos son golpeados contra el suelo, acentuando el carácter opresivo de la cadena productiva.

Los pijamas del patronato, donde dormían las niñas trabajadoras, fueron confeccionadas en tela liviana, sin adornos, en color neutro como el color hueso, reforzando la idea de cuerpos infantilizados, uniformados y bajo régimen. En esta zona el vestuario expresa la reducción del cuerpo a fuerza laboral y obediencia moral.

El campo:

El vestuario rural se diseñó a partir de una lectura contextualizada del paisaje antioqueño de los años 20, sus prácticas agrícolas, y las formas de vida campesina y minera. La paleta de colores tierras y pasteles alude a la conexión con la tierra y la economía de subsistencia. Las niñas protagonistas Amalia, Rosario y Elena visten con vestidos amplios, estampados florales, sombreros y pañuelos. La presencia de cuerpos descalzos narra paradójicamente el despojo de la minería y el maizal, mientras que el uso de botas en las grandes haciendas representa arraigo, fuerza de trabajo, y resistencia.

Elena, como representación de la mujer chapolera, lleva blusa blanca con cuello y falda de un solo tono color mostaza, Rosario, por su parte, aparece con blusa de tiras hueso, falda azul y pañolón, expresando pérdida familiar y empobrecimiento. El padre de Rosario, campesino en ruinas, viste prendas desgastadas, con un canasto vacío y un sombrero de tela dañado.

Las figuras alegóricas del territorio, como los gallinazos, fueron vestidas con capas en fomar de “chales” negros y máscaras grotescas que transforman sus rostros. Son seres de frontera entre lo humano y lo animal, lo vivo y lo muerto, y su vestuario traduce esa disonancia: camisas campesinas alteradas, faldas que simulan alas, cuerpos que portan luto y vigilan el territorio.

En el cuadro, las mujeres mineras negras, fuertes, descalzas visten camisas grises de trabajo y faldas de corte redondo a medio pie de colores pastel con disimulados pliegues. Algunas cargan bateas, evocando la memoria de las mujeres afrodescendientes vinculadas al laboreo del oro. Este vestuario expresa no solo resistencia, sino belleza en medio del esfuerzo. Los hombres, con camisas sucias y pantalones oscuros, refuerzan la idea de agotamiento y desarraigo.

La ciudad: el control de lo femenino.

El ingreso a la ciudad implica un cambio en la estética corporal. Las prendas se ajustan, los colores se aclaran y los accesorios (sombreros, moños, broches) introducen un imaginario de distinción. El vestuario urbano fue diseñado con base en textiles que circulaban en la Medellín de la época: lino, franela, seda, rayón. Estas telas, aunque más costosas, fueron importantes para marcar la aspiración social de las jóvenes trabajadoras.

Las mujeres comienzan a vestirse "como señoritas", no para su comodidad sino para cumplir con los nuevos mandatos de feminidad urbana: cintura marcada, postura erguida, rostro maquillado. Este vestuario evidencia cómo el cuerpo femenino se vuelve vitrina, espacio de exhibición y de regulación social. Sin embargo, en la obra, estas mismas prendas se convierten en lugar de disputa: las mujeres las portan con ironía, con fuerza, y a veces, con rabia.

En contraste, las pijamas se mantienen en las escenas urbanas, reforzando la continuidad del control sobre lo íntimo: las niñas siguen siendo observadas, vestidas para dormir, dispuestas para la obediencia.

En conclusión, todo en la escena dice. Cada textura, cada pliegue, cada movimiento del vestuario en el cuerpo danzante se convierte en un discurso que narra. Encontramos, por nuestra parte, una serie de referentes históricos que nos permiten rastrear el devenir de la historia en una prenda significativa. Cada accesorio, cada tela, porta un significado ancestral que conecta el presente escénico con las memorias del territorio.

Como artistas danzarios, tenemos la responsabilidad de no llegar a la preproducción escénica desde los prototipos impuestos por la industria artística o las lógicas estatales del espectáculo, sino desde una ética de la creación que recurra al libro humano de la historia del territorio. Es allí, en las narraciones invisibles, en los archivos vivos, donde habita el verdadero sentido del

color, del corte, del material. Crear vestuario no es sólo vestir cuerpos: es vestir la memoria, es tributarle a quienes tejieron su historia en silencio, es ofrecer una versión sensible que dignifique y resignifique desde la escena.

7.2.1.7 El cuerpo del espacio: Poéticas escenográficas para narrar un territorio

(Diseño escenográfico desde lo simbólico, poético y territorial)

Hablar de escenografía resulta fascinante para quienes habitamos la creación desde la danza, esta dimensión del hecho escénico se convierte en una posibilidad maravillosa para expandir el universo sensible de la obra. Sin embargo, desde la perspectiva de los artistas danzarios, se presenta un auto reto esencial: cubrir las necesidades escénicas principalmente desde el cuerpo, desde su expresividad, su memoria, su capacidad de construir espacio con solo habitarlo. Sin tratar de descartar los objetos o el diseño del espacio, sino de entender cómo el cuerpo puede transformarse en escenografía viva.

En el caso de *¡BASTA YA!*, nuestra propuesta de utilería y escenografía fue mínima: una cuerda como cuerda de ropa en la escena de transición del campo a la ciudad y tres sillas dispuestas en la fonda paisa. Estos objetos, aunque simples, cargaban el peso funcional de toda una escena. Pero más allá de su materialidad, lo que resulta verdaderamente curioso es imaginar una nueva versión de la obra que incluye más elementos escenográficos: las camas del patronato, los techos bajos, los muros, las herramientas del trabajo minero.

En un pequeño laboratorio dirigido por la artista Vanesa Ruiz (directora de la escena del Patronato), vivimos una experiencia significativa para crear la intimidad de dicho lugar: se nos propuso habitar la acción de descansar en una cama representada en la pared del salón. Luego, al trasladar la escena al escenario, debíamos calcar los mismos movimientos sin contar con ese apoyo físico. Esta vivencia nos reveló que la escenografía no depende únicamente de su presencia material, sino de cómo el cuerpo la encarna, la memoriza y la recrea desde la experiencia sensorial y la imaginación.

Este punto es fundamental: la escenografía no debe entenderse sólo como construcción física, sino como extensión del cuerpo danzario. En la escena, la silla puede ser cama, rezo,

trinchera o altar, dependiendo de cómo se habite. Entonces, la pregunta no es únicamente cómo se construye escenografía desde el diseño, sino también cómo se investiga desde el cuerpo para producir espacio y atmósfera.

¿Qué hubiese pasado si en la fonda no hubiese sillas? Posiblemente, el cuerpo las había inventado: con las piernas como patas, con la espalda como respaldo, con la quietud como sugerencia de presencia. Esa es la potencia de la danza: su capacidad de evocar, de crear escenografía desde el gesto, desde el peso y desde la intención. Porque, así como hay encuentros entre disciplinas, cada una tiene metodologías internas capaces de investigar la escena, ya sea desde el objeto o desde el cuerpo.

Por eso, hablar de escenografía en la danza no es hablar de decorado, sino de espacio habitado poéticamente. De territorio simbólico construido con lo que se tiene, y, sobre todo, con lo que se recuerda.

En contraposición a la experiencia minimalista que vivimos, resulta estimulante imaginar esta obra con una escenografía completamente desarrollada: con puertas reales, ventanas que se abren, árboles de maizales y herramientas de trabajo con su peso real. Este cambio no sólo alteraría la estética de la puesta en escena, sino también el tono muscular, el ritmo interno de los intérpretes y de la misma obra. La interacción con objetos que formen parte de la escenografía real exigiría al cuerpo una respuesta distinta, más orgánica, tal vez más lenta o más pesada.

Pensar en la posibilidad de coreografiar con máquinas reales con su volumen, su resistencia, su sonoridad abre un campo de reflexión escénico y sensorial: ¿Qué implicaciones tendría esto en el desarrollo de la obra? Quizás se potenciaría la inmersión, la identificación con la historia, o incluso el impacto emocional. Sin embargo, no se trata únicamente de llenar el espacio escénico de elementos tangibles, sino de reconocer cómo cada elección transforma el cuerpo en escena y, por tanto, la experiencia estética.

Bajo esta perspectiva, la escenografía no es solo un conjunto de elementos externos, sino una construcción integral con sentido, una extensión del universo que propone la obra. Esta mirada concede libertad al creador para decidir conscientemente: ¿uso objetos?, ¿incorporó escenografía?, ¿cómo resuelvo su ausencia o su presencia?, y sobre todo, ¿por qué sí o por qué no? En nuestro caso, menos fue más. La elección de trabajar con apenas dos elementos “escenográficos” nos ofreció mayores posibilidades creativas al activar nuestro principal

instrumento: el cuerpo y la experiencia vivida. Así, la ausencia material se convirtió en potencia expresiva, y el vacío escénico se llenó de imaginación, memoria y presencia tanto como el intérprete como para el espectador.

7.2.2. Producción:

La producción comprende el proceso de producción escénica, es decir, la creación de los personajes. la relación danzada con el teatral (La acción danzada) y el diálogo entre sonido, vestuario y escenografía.

a. La creación de los personajes:

7.2.2.1 Dar vida al gesto: ¿Cómo emergen los personajes desde la corporalidad?
(Creación de los personajes)

La creación escénica en el laboratorio de danza tradicional se configuró, desde sus inicios, como un espacio de suspensión de certezas, donde lo colectivo emergía de exploraciones íntimas, donde el "sí mismo" se convertía en la materia prima poética de la dramaturgia de la obra. En lugar de construir personajes desde ficciones externas, el proceso se articuló alrededor de una pregunta vital: ¿Qué hay de mí en esto que quiero contar?

Esta búsqueda se enmarca en lo que Eugenio Barba define como la Antropología Teatral, es decir, el estudio del comportamiento del ser humano que utiliza su presencia física y mental según principios distintos a los de la vida cotidiana en una situación organizada de representación. Esa utilización extracotidiana del cuerpo es precisamente lo que constituye la técnica escénica. (1991)

A partir de esta premisa, la creación de personajes se aborda desde la exploración teatral y, en su desarrollo, se estructuran tres ejes interdependientes, según el autor:

7.2.2.1.1 La personalidad del actor/bailarín: sensibilidad y singularidad como motor creativo: *Del intérprete al creador situado: subjetividad como dramaturgia.*

El laboratorio apostó por un enfoque que reconocía al actor/bailarín como creador situado, y no como ejecutante de una partitura escénica predefinida. En este proceso, cada intérprete fue

invitado a habitar su historia, a narrarse para la escena. Como expresó Vanesa Ruiz, una de las participantes: "¿Qué tipo de experiencia quiero suscitar?". Lejos de ser una inquietud técnica, esta pregunta implicaba una reflexión ética y política: la escena ya no como un lugar de representación, sino como un espacio de transformación de sí y del otro. Una dramaturgia de lo vivido, donde el gesto no ilustra, sino que afirma.

En este proceso formativo, la creación de personajes no respondía a figuras externas o ficcionales, sino que nacía desde la escucha profunda de quienes cargan con la historia y los sentires de la Antioquia de hoy. Así, se buscaban figuras como Betsabé no como heroínas idealizadas, sino como mujeres trabajadoras atravesadas por problemáticas vistas en el ahora, que resuenan en los cuerpos de intérpretes que también son sujetas de sus propias historias.

Esta mirada dialoga directamente con las ideas de Eugenio Barba, quien sostiene que el actor no debe esperar que el personaje "llegue desde afuera" (1991), sino generarlo desde su trabajo interior: desde la energía, la corporalidad y la presencia. Ese estado previo a la expresión visible es lo que Barba denomina estado pre-expresivo: un umbral de preparación que aún no pertenece a la forma ni a la técnica, pero que vibra con la potencia del gesto a punto de nacer.

La maestra Martha Ospina a partir de las herramientas brindadas desde ejercicios de experimentación en el laboratorio como objetivo general de la asignatura (Ospina 2023) nos guió a movilizarnos desde el autoconocimiento y la desautomatización de hábitos. Reconocer los movimientos cotidianos, identificar bloqueos físicos y emocionales, y entrenar la disponibilidad del cuerpo-mente fueron pasos esenciales para despertar lo que podríamos llamar una expresión subjetiva activa.

Entonces, preguntas como "¿Quién soy?", "¿Qué traigo hoy?", "¿Qué necesito soltar?" funcionaban como detonantes del movimiento interno. Pues, las propuestas escénicas no nacían de ficciones impuestas ni de estereotipos de lo tradicional, sino de historias vividas. La frontera entre personaje y creador se desdibuja.

Desde esta mirada, la memoria emotiva tan trabajada en el teatro se vuelve eje del proceso creativo en la danza tradicional. Lejos de ser un recurso romántico, se convierte en una fuente de verdad para crear quien soy hoy. Trabajar con lo propio no niega la tradición; al contrario, la actualiza y la nutre. La tradición se vuelve un cuerpo vivo, atravesado por nuevas memorias que la transforman y la entrecruzan, pues ver la tradición de los pueblos, es

también verla en el pasado del intérprete - creador. “El pasado le otorga autoridad a la tradición y la vuelve respetable dentro de la comunidad; las nuevas generaciones, en efecto, aceptan su autoridad porque está respaldada por un proceso de acumulación cultural que controlan y cuidan sus poseedores” (Madrazo, 2005).

Sin embargo, abrir el baúl de los recuerdos puede ser un arma de doble filo. A veces, acceder a la memoria emotiva activa dolores profundos. En esos momentos, el llanto no es actuación, es desborde real. El cuerpo no interpreta, es el espíritu. Es en este punto donde la danza adquiere una dimensión terapéutica. Cuando el proceso escénico se apoya en herramientas sensibles que acompañan el tránsito emocional, el movimiento deja de ser solo forma o técnica, y se convierte en un acto de cuidado. La danza, entonces, es también una vía de reconstrucción interna.

Como bien señala Barba, “no importa el ejercicio en sí, sino la reflexión personal-corporal que surge de él en el entrenamiento de sí mismo” (1991). Este proceso de creación no busca alcanzar un personaje ideal, sino una corporalidad honesta, disponible y vibrante. En palabras de Martha Ospina, ese impulso creador es un “pálpito”, una necesidad interior que, como diría Stanislavski, antecede al gesto técnico y lo vuelve inevitable.

Es entonces cuando aflora un poder absoluto: el de la fuerza interior de cada artista. La escena comienza a ejercer mayor veracidad, no porque sea “real” en un sentido mimético, sino porque proviene de un lugar auténtico, profundamente encarnado. Esa credibilidad nace del vínculo íntimo entre el intérprete y lo que cuenta. El personaje ya no es una figura intercambiable; es una manifestación única. Aún si otra persona interpretará las mismas coplas, lo haría desde otro lugar, con otros detonantes, y el sentido se transformaría.

En este punto esta herramienta fue contundente en este proceso, pues el intérprete - creador construyó un sentido propio: veraz, honesta y responsable. Una dramaturgia donde el gesto, la voz y el movimiento nacen de una necesidad interior, y no de una imposición estética. Crear un personaje desde un cuerpo cultural para la escena no es un acto imitativo, sino un proceso de interlocución profunda con el sentir en diálogo con el territorio, con los porqués de sus acciones, con su forma de contar y sobre todo con quién lo cuenta. Es allí donde el intérprete deviene creador situado, y la escena se convierte en un territorio compartido entre la memoria, la contemporaneidad y el deseo de transformación.

7.2.2.1.2 La tradición y el contexto: un cuerpo cultural en diálogo con la historia: (*Encarnar la memoria: la tradición como presente vivo).*

Desde el estudio de las prácticas danzarias tradicionales, se reconoce que el movimiento no surge únicamente de la forma o la técnica, sino de un estado interno: una memoria, una emoción, una relación con el territorio. Esto nos lleva a reafirmar que la conexión con uno mismo no es simplemente un punto de partida, sino una materia prima esencial para la creación escénica. Además, el estudio de cualquier tradición requiere del conocimiento del entorno físico y el contexto cultural en donde ésta se presenta, así como del análisis de su contenido particular (Madrazo, 2005).

Así que, crear un personaje implica activar imágenes mentales (Syllabus, León, 2023) nacidas de la experiencia propia, del archivo corporal y de los imaginarios compartidos. Un cuerpo que no actúa desde la neutralidad ni desde la técnica vacía, sino desde su historia, su contexto, su memoria personal y colectiva. ¿Cómo entender un cuerpo cultural escénico desde lo que siente para la construcción de un personaje? ¿Qué es eso que yo siento que puede volverse acción escénica?

Porque un personaje no es solo una figura a representar, sino un territorio simbólico que se construye desde decisiones físicas, poéticas y emocionales. Entonces, ¿Cuál es la forma de lo popular? ¿Cómo se transforma en lo escénico? Lo popular no es un estilo para copiar, sino una vivencia encarnada en los cuerpos/gestos. Y en escena, esa vivencia no se reproduce tal cual: se reinterpreta desde la sensibilidad del intérprete, desde su presente y su capacidad de ser atravesado por la tradición.

Como señala Madrazo: “La tradición es vital y cultural, enseña a los hombres a conocer su realidad y también les muestra cómo son dentro de esa realidad; asimismo, refuerza el sentido de identidad del individuo y del grupo frente al olvido ocasionado por el tiempo” (2005). En esa línea, cada personaje escénico que se construye desde un cuerpo sensible y en alerta es un gesto de memoria viva. Es el resultado de una intención cultural (Bonte e Izard, 1991): un modo de resistir el olvido y de poner en escena lo que somos, lo que sentimos y lo que queremos contar.

Un ejemplo claro fue la experiencia vivida en la Rueda de Tambores del 6 de junio de 2025 dirigida por la profundización en DTC, a la que también pertenece la asignatura. Aunque existía una estructura de pasos, lo verdaderamente importante no era la forma, sino el estado al que nos permitía acceder. Al ingresar en la rueda, el ritmo del tambor sincronizaba los cuerpos con un pulso común. La energía individual se intensificó hasta desbordarse, entrelazándose con la fuerza del colectivo, es todo un ritual. En ese cruce de energías se alteraba el estado de conciencia, y desde ese estado pre-expresivo, el cuerpo comenzaba a emitir una presencia escénica innegable.

Ese estado dialoga con el concepto de Presente Puro de Percepción (PPP), propuesto por Cardona, que conecta al cuerpo con su energía vital, su memoria ancestral y su biblioteca del ADN. En este estado, el cuerpo no actúa de forma aprendida, sino desde un impulso vivo. El PPP se convierte así en una herramienta de autoconocimiento, donde el intérprete resuena como un animal instintivo: no actúa, simplemente es.

7.2.2.1.3 La técnica extracotidiana: reconfigurar el cuerpo desde lo físico y lo energético: *Del gesto cotidiano al símbolo escénico: principios de transformación corporal.*

Una de las estrategias fundamentales para que el grupo del laboratorio ingresara en una energía extracotidiana para la creación de su personaje, tanto corporal como mental, fue el trabajo con las acciones físicas. Estas permitieron al intérprete salir del movimiento danzario habitual y adentrarse en un estado de alerta escénica, de presencia viva. Como señala Eugenio Barba, “acciones son todas las relaciones, todas las interacciones entre los personajes, entre estos y el espacio, y también aquellas que operan directamente sobre la percepción y la emoción del espectador”.

En este tránsito, el cuerpo comienza a operar desde otras coordenadas: se expande, se transforma, se vuelve un canal expresivo que revela su interior. Cardona sintetiza este fenómeno al afirmar que “el cuerpo del bailarín/actor salta de la energía cotidiana a la extracotidiana al entrar en situación, es decir, en un estado alterado de conciencia”. Ese salto

activa una presencia total, encendida, donde el intérprete permanece en estado de alerta, incluso antes de que comience a expresarse: como un lobo hambriento en pleno acecho, cuya energía latente ya contiene la semilla de la acción.

Mientras tanto, Meyerhold, en su sistema de **biomecánica**, proponía trabajar con la conciencia del peso, el desequilibrio, las direcciones y las tensiones externas como un camino para acceder a comportamientos no cotidianos. No se trataba únicamente de moverse de manera distinta, sino de pensar, percibir y sentir desde otro estado corporal, donde el cuerpo del actor se convierte en un dispositivo creativo capaz de transformar la acción en significación (Meyerhold, 1969/1992).

Este tipo de exploración fue clave en la escena 1 del montaje, donde el reto no fue únicamente construir personajes, sino también crear objetos escénicos a través del cuerpo. Nos convertimos en máquinas textileras humanas, engranando movimientos como halar, empujar, girar, sacudir, hilar y repetir con precisión. No se trató de imitar una máquina, sino de encarnarla desde la organicidad del movimiento. Este trabajo evidenció cómo el cuerpo puede transformarse en objeto, metáfora o sistema simbólico.

Sin embargo, para esta misma escena, buscábamos cualidades de movimiento profundamente extracotidianas, capaces de traducir el aire temible de violencia que envolvía la acción. Por ello, la maestra Martha nos propuso trabajar atravesadas también por las nociones de Rudolf Laban y su "Tabla del Esfuerzo", herramienta que hemos transitado en diversas asignaturas del PCAD. A través de ella, exploramos calidades, velocidades y texturas de movimiento que nos permitieran habitar físicamente esa atmósfera de tensión, opresión y repetición mecánica.

De manera similar, en otra escena, campesinos chapoleros se transforman en árboles de un cafetal y, más adelante, en personajes distintos. Solo a través de las acciones, de la disposición interna y de una escucha sensible, se narraba una transformación dramática sin necesidad de palabras. En este juego, los personajes coexisten, entrecruzando sus formas de habitar el espacio.

Este tipo de composiciones nos exige, como traductores escénicos de los cuerpos culturales, ser minuciosos con la traducción que hacemos del territorio. Es decir, con lo que captamos, con la manera en que dejamos que nuestros sentidos se dilaten para ser permeados por todo lo que nos ofrece las versiones de los cuerpos culturales en sus diferentes contextos. Uno de los ejercicios que realizamos fue el análisis de fotografías de protesta y de época, en busca de

acciones-símbolo, y descubrimos que los ojos de las mujeres nos guiaban hacia una energía extracotidiana. Allí comprendimos que un gesto tan sutil como la mirada puede comunicar complejidades profundas: la mirada de la chapolera cuando un hombre intenta conquistarla, la de una trabajadora cuando es intimidada por un capataz, o la mirada de inocencia cuando una mujer llega a una fonda paisa por primera vez. Cada una de estas miradas se convierte en una puerta de acceso a un universo expresivo que trasciende la palabra.

Del mismo modo, una de las perspectivas que orientó esta investigación fue precisamente la búsqueda de un corpoético: ese cuerpo que no solo se mueve, sino que poetiza. Allí, la mirada se volvió clave. No como un recurso dramático, sino como un gesto interno que podía hablar de miedo, de dolor, de agotamiento o de esperanza. En el trabajo escénico, una de las grandes misiones fue preguntarnos: "Dime un gesto con tus ojos para entrar en estado extracotidiano, sin declararlo o accionarlo corporalmente". Y esa fue quizá una de las decisiones más poderosas: construir desde los ojos una dramaturgia silenciosa, pero profundamente expresiva.

En este gesto sin palabra, el cuerpo también es mirada, es temblor, es contención. Las trabajadoras que interpretamos estaban en situación, y esa situación no se decía: se filtraba en la tensión de los párpados, en la dirección de la pupila, en la luz o la opacidad de la expresión. No era necesario explicarlo, porque la mirada ya estaba habitando el símbolo. Así, el cuerpo pasaba del gesto cotidiano al símbolo escénico: sin nombrarlo, sin adornarlo, sin exagerarlo. Simplemente estando, encendido por dentro.

Este tipo de trabajo reafirma que la técnica extra cotidiana no es solo una acumulación de habilidades físicas, sino una reconfiguración profunda del cuerpo energético, donde incluso lo que parece inmóvil puede volverse presencia viva. Desde esa conciencia, hasta un parpadeo puede contener el universo emocional del personaje.

Las tradiciones orientales han codificado por siglos el uso de los ojos en escena: sus direcciones, intensidades y funciones. En palabras de Barba: "los ojos deben ser vistos como el punto intermedio entre las técnicas extracotidianas de su comportamiento físico y una psicotecnia extracotidiana. Son los ojos los que muestran que está decidido y los que lo hacen estar decidido" (1991). Esta conciencia de la mirada como centro expresivo revela que no hay personaje sin intención interna. La decisión está en el ojo antes que en el gesto.

Por ello que el tránsito del cuerpo cotidiano al cuerpo cultural en la creación de personajes escénicos no parte de una técnica vacía, sino de una conjunción vital entre personalidad, contexto y técnica. La tradición se reinterpreta desde lo que el cuerpo siente hoy, y ese sentir se convierte en potencia creativa. Crear desde este lugar es, en últimas, una forma de volver al origen del teatro y de la danza: un acto de presencia viva, un gesto que nace no desde la forma aprendida, sino desde la necesidad interior de manifestarse.

En la problemática que investiga nuestro laboratorio, crear no es repetir el pasado, sino encarnarlo desde el presente. Y para lograrlo, el primer paso fue propiciar que cada intérprete pudiera encontrar su personaje en los distintos momentos de la obra, desde su propio cuerpo cultural urbano, desde su historia, desde su sensibilidad. Y para lograrlo, la pregunta más íntima sigue siendo la más poderosa: ¿Qué hay de mí en esto que quiero contar?

b. 7.2.2.2 La acción danzada: donde el movimiento se vuelve palabra
(La relación danza y teatro)

En el proceso creativo de *¡BASTA YA!,* la acción fue nuestro primer territorio de exploración. Antes de pensar en pasos o secuencias dancísticas, nos situamos en el cuerpo que acciona, que actúa, que está en situación. Fue desde ahí, desde la intensificación de acciones físicas cargadas de sentido, que comenzamos a encontrar los primeros rastros de lo que después se transformaría en danza. Porque en esta obra, la danza no surge como imposición técnica sobre el cuerpo cultural a estudiar, sino como consecuencia viva de habitar el conflicto, el recuerdo y la historia.

En un ejercicio de poder donde el paso de danza, el ámbito académico o el ego podrían intentar imponer una forma estética vacía, decidimos caminar en sentido inverso: subvertir esas lógicas para permitir que las prácticas tradicionales, las problemáticas sociales y las creencias culturales se convirtieran en materia sensible, en insumo poético desde el cual construir. Por eso fue vital la preparación e investigación en el territorio afectado, incluso si el acontecimiento que abordábamos como la huelga obrera de 1920 en Medellín pertenecía a un tiempo lejano. Comprendimos que esa historia no estaba muerta: había dejado huellas en el presente. Hoy, Medellín se conoce como la capital de la moda y la industria textil en Colombia, con eventos como Colombiamoda y Colombiatex de las Américas, pero detrás de ese brillo aún late una memoria de explotación, resistencia y transformación.

No es la técnica de danza la que impone el gesto al cuerpo cultural, sino la tradición misma la que revela su potencia escénica. Desde ahí, el artista danzario aúna sus gestos, su corporalidad y su núcleo afectivo para crear piezas de arte contemporáneo en diálogo con lo popular, lo ancestral y lo actual. Como lo define el PEP del PCAD:

> "Un artista danzario o 'de la danza' en el PCAD es un profesional del arte, entrenado en diversas técnicas que disponen su cuerpo para la interpretación escénica desde el gesto movimiento, que presenta el propio ser y/o representa diversos contenidos a partir de la construcción creativa individual y/o colectiva. A partir de sus dominios corporales y del conocimiento sensible, está en capacidad de engendrar obras de arte bien sean disciplinarias o interdisciplinarias. Formado en la investigación-creación, asume como su objeto de estudio los quehaceres socioculturales, creativos y académicos del campo de la danza en Colombia; sus expresiones poéticas y prosaicas en relación a lo local, regional y global, en cuidado del medio ambiente y del buen vivir." (PEP-PCAD)

Por esta razón, fue tan importante para nosotras apropiarnos del lugar desde el cual íbamos a crear. La maestra nos propuso escenas donde se describen situaciones intensas, profundamente dramáticas: caminar como obreras, perseguir como carroñeros, picar en los ríos, recolectar café, beber en la cantina, morir envenenadas por un bebedizo o abortar, incluso una escena cruda donde Elena es violada en su propio espacio de descanso. Cada una de estas situaciones requería no solo representación, sino encarnación: acciones físicas cargadas de verdad, de memoria y de afecto.

Fue desde ahí, desde la acción con sentido, que comenzó a revelarse la danza. No una danza formal o decorativa, sino una danza nacida del temblor, de la rabia, de la resistencia, de la presencia.

Ahora bien, podríamos entrar en una gran controversia: ¿la acción es una cosa y la danza otra? ¿Son formas separadas o acaso pueden operar juntas, ser lo mismo o intercomunicarse? Como artista de las prácticas danzarias tradicionales, he percibido una fractura común entre la acción original y su posterior representación danzada. Por ejemplo: se cosecha café, y luego se "hace" una danza del café. ¿Pero qué sucede en esa transición?

La pregunta entonces es otra: ¿y si el acto de cosechar ya fuera danza? ¿Y si la danza no se construyera sobre la acción, sino desde la acción? En ese momento, la creación se convierte en investigación sensible. Entendiendo que quien cosecha no es un bailarín, es un artista que

construye un cuerpo cultural para la escena que ya se ha preparado desde una relación física, simbólica y emocional personaje - mundo. Entonces, en el escenario no se trata de repetir pasos folklóricos, sino de preguntarse: ¿cómo baila ese personaje? ¿Cómo baila mi personaje? ¿Cómo bailo yo, con mi historia corporal y cultural, a través de ese personaje? ¿Cuál es la versión de mi personaje alrededor de una misma situación?

Así se inyectó heterogeneidad a las coreografías y espontaneidad a los gestos. Se permitió construir una disposición escénica en la que cada intérprete danzario pudiera narrar desde sí mismo, sin perder la organicidad ni la relación con el territorio. Cada gesto, cada desplazamiento y cada ritmo partía de una vivencia simbólica, más que de una secuencia preestablecida.

Eso no quiere decir que abandonamos la técnica ni el estudio estilístico, ni la energía corporal colectiva. Durante el proceso también tuvimos talleres de danza con la maestra Diana Rojas, en los que retomamos elementos de la asignatura Danza Tradicional Colombiana Región Andina I: pasamos por el porro marcado, el pasillo arriado, el bambuco y el vals. Aunque conocer la región desde el folclor, sus “danzas típicas”, y aires musicales acostumbrados puede brindarle a los intérpretes una versión corporal e ideológica de la región, estos códigos no fueron insertados desde los intérpretes-creadores a las escenas como bloques aislados, sino integrados al universo de los personajes en un contexto con agentes y situaciones en movimiento.

Un claro ejemplo fue la escena de la fonda paisa, donde dos capataces iniciaban una disputa que, en medio del alboroto, terminaba en una pelea con machetes. Esta secuencia no solo evocaba el conflicto, sino que se transformaba en una danza violenta y expresiva, con referencias directas a la danza de macheteros enseñada por el maestro James González en el Quindío. Allí, la acción, el personaje y la danza se fundían: el machete no era un objeto decorativo, sino un símbolo de poder, defensa y ruptura. El paso no era un adorno, sino una estrategia dramática.

Así fuimos entretejiendo un lenguaje donde la danza emergía de la acción vivida, no como resultado de la coreografía impuesta, sino como un flujo que brotaba del gesto encarnado, del cuerpo cultural afectado, de la escena situada para producir un cuerpo cultural escénico.

7.2.2.3 Encuentros sensibles: sonoridades, cuerpos vestidos y espacios que narran
(Dramaturgias entre sonido, vestuario y escenografía)

Aunque las decisiones dramatúrgicas en *¡BASTA YA!* estuvieron a cargo de la mesa de dirección, la materia prima fue siempre la creación colectiva. A partir de lo que surgía en el laboratorio escénico, se fueron afinando aspectos fundamentales como la música, uno de los componentes más significativos para la construcción del sentido de la obra.

Desde el inicio, se optó por no replicar simplemente lo que ya se conocía como "música de la región". No por rechazo, sino porque el objetivo era develar lo que está más allá del ritmo tradicional: leer las letras, escuchar sus narrativas, y encontrar allí los rastros, justificaciones o silencios frente a la violencia hacia las mujeres. Así, el análisis de la música carrilera de los años 60 permitió rastrear discursos machistas encarnados en sus letras e interpretaciones, pero también, en contraposición, se encontraron voces femeninas que abogaban por el movimiento y la libertad de las mujeres. Esta tensión sonora se convirtió en un eje clave de la puesta en escena.

Este enfoque transformó profundamente el sentido de la creación. Por ejemplo, si alguna escena requería más tiempo para desarrollarse debido a las necesidades físicas o interpretativas del elenco, se ajustaba la música, o se componían pistas completamente nuevas cuando no existía un referente sonoro que respondiera a la estética de *¡BASTA YA!*.

La dirección musical fue entonces una labor conjunta y dinámica: los intérpretes-creadores compartían sus necesidades rítmicas, temporales y emocionales, y en diálogo con los compositores y diseñadores sonoros se elaboraban soluciones específicas. Muchas veces, las voces fueron grabadas por los mismos artistas como parte de una atmósfera coral, donde el diseño sonoro no solo acompañaba, sino que construía espacio y memoria. Cada sonido contaba: los grillos en la noche estrellada del Patronato, el tren que nunca estuvo presente físicamente, pero que fue imaginado a través del audio. Todo introducía al espectador en un universo simbólico. La dramaturgia del bailarín no estaba sola; era nutrida por una dramaturgia expandida, participativa y sensible, donde la música, la luz, el vestuario y el espacio dialogaban permanentemente con el cuerpo.

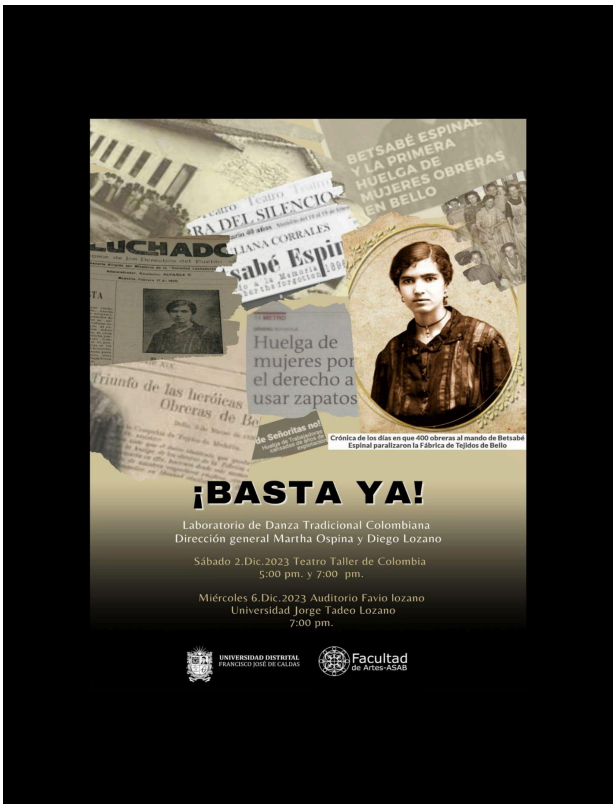
Tal como señala Patrice Pavis, la puesta en escena es un “sistema de signos en interacción, donde elementos como el vestuario, la música, la iluminación, el cuerpo y la escenografía se convierten en portadores de sentido” (Pavis, Diccionario del teatro, 2001). Es decir, no hay

jerarquía entre ellos: todos participan activamente en la construcción del sentido escénico. Esta perspectiva fue clave para entender que cada componente debía ser concebido como un actor simbólico dentro de la escena.

En cuanto al vestuario, su elección también partió de una investigación rigurosa. En el momento de la escena textilera, por ejemplo, los zapatos de las mujeres todos diferentes entre sí revelaban no solo época, sino cuerpos culturales escénicos diferenciados. No se trató de uniformar ni estereotipar, sino de permitir que cada personaje hablara también desde su forma de vestir, de portar los accesorios, de desplazarse. En la escena de la fonda, cada intérprete tenía sus propios elementos: sombreros, fajas, camisas, aretes, pañuelos, dando cuenta de una pluralidad de corporalidades que habitaban un mismo espacio sin diluir su singularidad. Aunque los cambios de vestuario no fueron excesivos, se cuidaron detalles como botones y cremalleras, procurando fidelidad histórica con la época retratada.

La iluminación fue otro desafío escénico, especialmente por las condiciones técnicas de cada teatro, que muchas veces solo permitían su montaje definitivo uno o dos días antes de la función. Sin embargo, bajo la composición del maestro Carlos Martínez, y a pesar de contar con pocos recursos luminotécnicos, se logró ambientar con fuerza los distintos momentos de la obra. Se utilizaron luces fijas para marcar la presencia de las protagonistas, y se proyectaron imágenes de fábricas durante los primeros cuadros, lo cual reforzaba la atmósfera industrial y obrera. La iluminación no era ilustrativa, sino poética: aportaba temperatura emocional y simbólica, generando claroscuros en las escenas de tensión y baños de luz cálida en las escenas de resistencia o esperanza.

En conjunto, estos elementos no fueron pensados como acompañamientos técnicos de una coreografía ya definida, sino como materiales escénicos vivos, puestos al servicio de una dramaturgia que nació de la investigación, del cuerpo situado y del gesto significativo. Cada uno, desde su lugar, contribuyó a la creación de un universo coherente, simbólicamente potente y profundamente humano.


BETSABÉ ESPINAL Y LA PRIMERA HUELGA DE MUJERES OBRERAS EN BELLO
DEL SILENCIO
LUCHADO
Huelga de mujeres por el derecho a usar zapatos
Crónica de los días en que 400 obreras al mando de Betsabé Espinal paralizaron la Fábrica de Tejidos de Bello
¡BASTA YA!
Laboratorio de Danza Tradicional Colombiana
Dirección general Martha Ospina y Diego Lozano
Sábado 2.Dic.2023 Teatro Taller de Colombia
5:00 pm. y 7:00 pm.
Miércoles 6.Dic.2023 Auditorio Favio lozano
Universidad Jorge Tadeo Lozano
7:00 pm.
UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
Facultad
de Artes-ASAB



7.3 POÉTICAS QUE QUEDAN HILANDO *(CONTEXTO)*

7.3.1 Cuerpo que cuestiona: danza tradicional, creación interdisciplinar y memoria activa

(El rol del artista de la tradición en el campo del arte danzario de Bogotá)

Presentar una obra que habla de la tradición en un contexto inmerso en metodologías como las usadas en el folclor, la investigación-acción o el laboratorio escénico, plantea un reto profundo: no se trata solo de representar la tradición, sino de mirarla con ojo crítico, sensible y reflexivo. Esto implica dejar de ver la danza tradicional como algo cerrado o museístico, y comprenderla como una práctica viva, en diálogo constante con el presente y sus tensiones.

Los artistas danzarios formados desde las prácticas tradicionales no somos solo intérpretes del pasado, sino agentes de transformación escénica, cultural y social. Nuestro rol no se limita a reproducir repertorios ni estéticas heredadas. Por el contrario, como lo sugiere el concepto de “danzas dormidas” desarrollado por el maestro Vicente del Castillo en el PCAD,

nuestra tarea es reactivar las memorias corporales y simbólicas desde una mirada situada, que incluya la historia, la crítica, la sensibilidad del territorio y el cuerpo cultural contemporáneo.

¡BASTA YA! es un ejemplo de cómo la tradición puede ser abordada desde una puesta en escena interdisciplinar, en la que confluyen la danza, el teatro, la acción física, la música, la documentación histórica y la composición visual. Hacer una obra que contiene configuraciones teatrales en la danza puede entenderse como un manifiesto de una profundización rica y potente, pero también como un intento por romper los límites disciplinares que históricamente han fragmentado el campo escénico.

Este tipo de creación se sitúa en un lugar de riesgo: si se encierra en sí misma, puede volverse autorreferencial; pero si logra dialogar con el espectador y con el contexto de donde surge, puede convertirse en una escena transformadora, afectiva y profundamente crítica.

Además, esta obra evidencia la necesidad de pensar la danza tradicional no solo como transmisión mecánica, sino como una práctica expandida, capaz de entrelazar herramientas de diversas disciplinas. Desde la dramaturgia hasta el diseño sonoro, desde la etnografía hasta la dirección de arte, ¡BASTA YA! mostró que los artistas danzarios tenemos a nuestra disposición una amplia gama de conocimientos y lenguajes que pueden ser integrados creativamente. La creación contemporánea nos exige dejar de pensar en compartimentos estancos y empezar a operar desde una inteligencia interdisciplinar, donde lo corporal, lo simbólico, lo histórico y lo sensible trabajen de forma articulada.

En esa medida, el artista danzario contemporáneo no es solo un ejecutante del gesto aprendido, sino un creador-investigador, capaz de construir propuestas escénicas que afecten, que conmueven y que propongan nuevas maneras de pensar el cuerpo, la cultura y el arte. En ¡BASTA YA!, esa posibilidad se desplegó como una necesidad política y poética: no representar lo que ya fue, sino contar lo que aún sigue doliendo, para reconfigurarlo desde el cuerpo en escena.

7.3.2 Entre ensayo y sinergia: funciones que construyen presencia escénica

(Funciones asociadas)

¡BASTA YA! se presentó en dos funciones abiertas al público:

Primera función:

Fecha: 3 de diciembre de 2023

Lugar: Teatro Taller de Colombia

Particularidad: Fue una función de nacimiento. La obra se parió en escena, no como un resultado terminado, sino como un espacio de encuentro entre los cuerpos, los sentidos y las acciones. Fue el momento para encontrar coherencia grupal, afinar la fluidez entre intérpretes y construir seguridad escénica.

Segunda función:

Fecha: 6 de diciembre de 2023

Lugar: Teatro La Quinta Porra

Particularidad: Aquí se consolidó el espectáculo. La sinergia grupal se hizo evidente, y el montaje encontró unidad poética, fuerza expresiva y ritmo escénico. Fue una función de maduración.

7.3.2. Pertinencia de la temática

Uno de los aspectos más significativos para quienes asistieron a la obra fue la potencia de su temática central. Recuperar un hecho histórico como la huelga de las trabajadoras en 1920 no fue un ejercicio de nostalgia, sino un acto de vigencia: un gesto artístico que puso en escena las formas de opresión, desigualdad y violencia que siguen resonando con fuerza en la Colombia actual.

¡BASTA YA! no quiso ilustrar la historia, sino hacerla hablar. El cuerpo y la escena se volvieron los canales sensibles desde donde la memoria tomó forma, y la tradición se entendió no como un archivo muerto, sino como una materia viva, porosa, afectada por el tiempo, la geografía y el conflicto.

A quienes crean, enseñan o sostienen procesos desde la danza tradicional les planteamos una pregunta que también nos hacemos:
¿Qué otras historias pueden contarse desde la tradición, además de las fiestas? Carnavales, ferias, fiestas patronales y celebraciones populares son, sin duda, parte esencial del patrimonio cultural, pero también lo son los silencios, las luchas, las ausencias, los duelos.

También lo son las mujeres solas que criaron hijos, las trabajadoras que no salieron en las fotos, los cuerpos racializados y empobrecidos que resistieron, cantaron y danzaron su dolor.

A los públicos que nos acompañan, les proponemos mirar la escena no como espejo decorativo, sino como territorio de preguntas. Y a los creadores contemporáneos, les proponemos activar otras corporalidades tradicionales, esas que aún no han sido vistas ni escuchadas. Porque la tradición también puede doler, protestar, abortar, transformarse.

Hoy más que nunca, necesitamos una escena viva, sincera, profundamente conectada con lo que somos y lo que hemos sido. Y eso no significa renunciar al goce o al color de lo festivo, sino ampliarlo. Nombrar lo que no se ha dicho. Dejar que la danza tradicional no solo nos celebre, sino que también nos interrogue, nos sacuda, nos conmueva.

Porque la pregunta no es solo qué pasó en 1920. La pregunta urgente es: ¿cuántas Elenas siguen existiendo hoy en Antioquia, en Colombia, en Latinoamérica?

7.3.4 Lo que el público vio y sintió: voces que emergen desde la butaca

(Antes: Algunos comentarios de los asistentes)

Algunos comentarios giraron en torno a la cantidad o forma de la danza en escena: ¿era más teatro que danza?, ¿faltaba movimiento coreografiado?, ¿dónde comenzaba la acción y terminaba el baile?

Estas preguntas abren un debate clave: ¿qué es danza hoy? Desde el laboratorio entendimos que no se trataba solo de pasos estilizados o estructuras coreográficas convencionales. La danza emergía desde las acciones intencionadas, desde lo cotidiano convertido en símbolo, desde el temblor de una mano, la mirada sostenida, la respiración compartida.

La danza no es lo espectacular, es lo que se encarna con verdad.

También surgieron comentarios sobre la estructura de la obra. Algunos espectadores percibieron escenas demasiado fragmentadas o con poca fluidez entre una y otra. Esta retroalimentación fue valiosa, pues evidenció que la apuesta por una dramaturgia abierta por capas, por contrastes podría generar tensiones en la percepción del público

Sin embargo, esta fragmentación respondía a una intención clara: construir una escena múltiple, compleja, que no sea lineal, sino que articule acciones simbólicas diversas, voces polifónicas, cuerpos heterogéneos. Una puesta en escena pensada desde la composición colectiva y no desde la homogeneidad.

7.4. Cuando el hilo se tensa

(Aprendizajes desde la dificultad escénica)

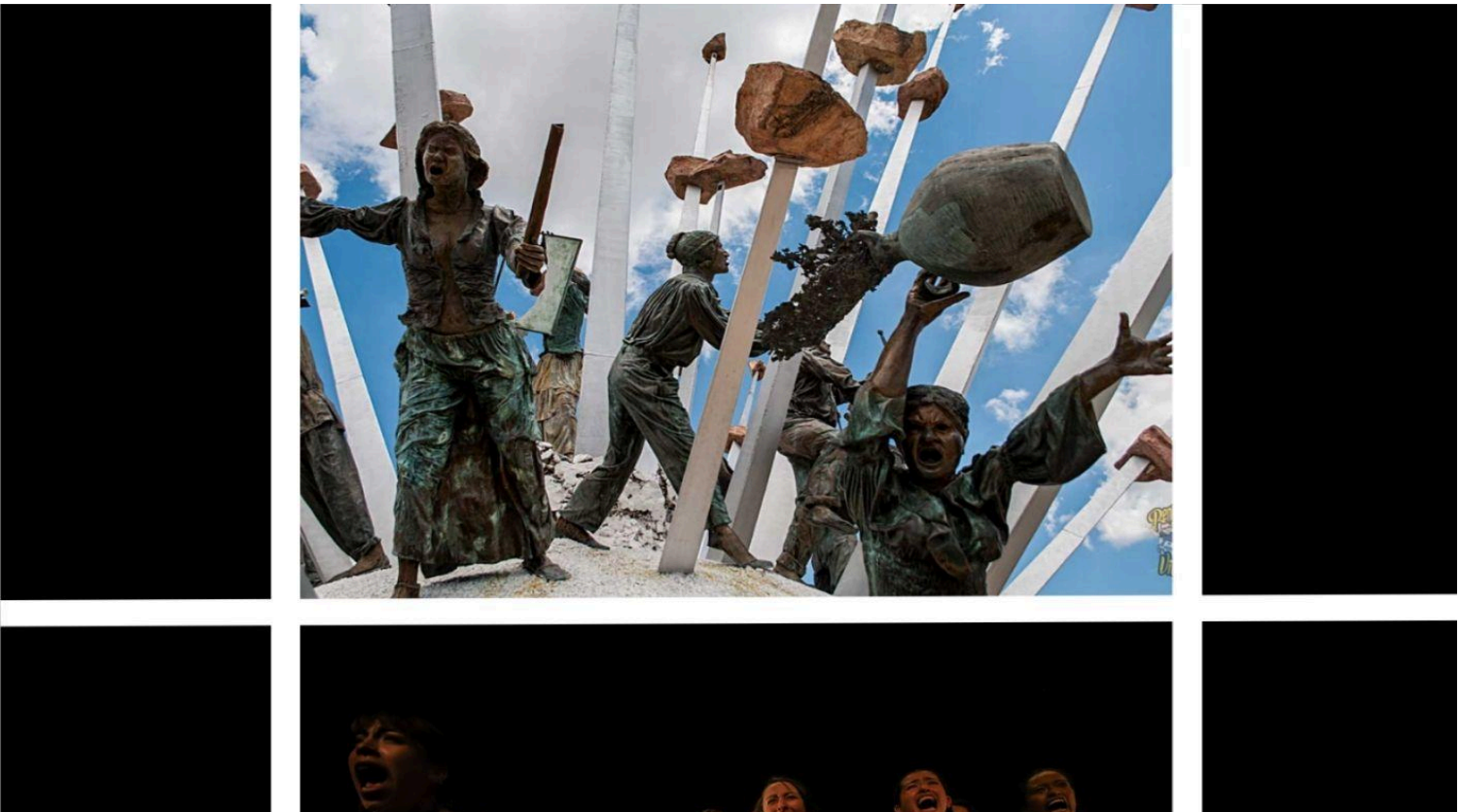
Aunque el Laboratorio de Investigación-Creación en Danza Tradicional Colombiana se distinguió por su buen nivel de compromiso colectivo y la riqueza metodológica que lo sustentó, también puso en evidencia una serie de tensiones importantes que deben ser revisadas con miras a futuros procesos. En primer lugar, se evidenció una limitación considerable en la carga horaria asignada formalmente a la asignatura, que contó apenas con seis horas semanales sincrónicas y presenciales, lo cual resultó insuficiente para consolidar un proceso de creación escénica de carácter colectivo. Esta restricción temporal nos llevó a buscar alternativas: extender el trabajo a espacios externos a la universidad para alcanzar al menos diez horas de dedicación semanal, asumiendo tiempos adicionales de ensayo, reunión y montaje. Esta autogestión, si bien fortaleció la entrega del grupo, también generó un desgaste físico y emocional en los participantes, quienes debieron asumir responsabilidades múltiples sin contar con momentos suficientes para la reflexión individual ni el ajuste colectivo.

Otro punto crítico tiene que ver con la conceptualización con la que los estudiantes llegan al laboratorio, pues, al provenir de una profundización diversa y no siempre cohesionada en cuanto a criterios de análisis y creación, se evidenció una pluralidad de visiones corporales y creativas que, aunque enriquecedora, dificultó la construcción de un horizonte común. Esto sugiere la necesidad de fortalecer los lineamientos conceptuales previos, de manera que exista una base más clara y compartida desde donde abordar los desafíos de la escena.

En ese mismo sentido, fue evidente que muchos estudiantes llegaron al laboratorio con nociones primarias de creación y estética para la escénica en torno a la danza tradicional

colombiana, lo cual impactó la capacidad para proponer versiones y visiones más complejas sobre las temáticas tradicionales abordadas. Esta condición inicial generó dificultades a la hora de articular las escenas en una unidad dramatúrgica coherente, y complicó la búsqueda de un lenguaje escénico colectivo que diera fluidez a la obra. Por ello, aspectos como la dramaturgia del movimiento, la construcción de partituras físicas o el diálogo con referentes simbólicos del territorio, no alcanzaron a ser plenamente desarrollados.

En consecuencia, varias decisiones sobre la puesta en escena tuvieron que ser resueltas directamente durante las funciones, donde el escenario se convirtió en el verdadero espacio de ajuste y aprendizaje. Fue recién en la última presentación cuando el grupo logró consolidarse como un cuerpo escénico colectivo, una masa articulada en torno a un propósito compartido. Esta noción reafirma una noción fundamental en las prácticas artísticas: la obra nunca está completamente terminada, sino que permanece en transformación constante hasta e incluso después de su aparición frente al público.



8. Entre la aguja y la escena: una mirada íntima a las tensiones del hacer *(Reflexiones personales)*

Escribir sobre este proceso dos años después me permite reconocer con mayor claridad la magnitud del trabajo realizado. Desde el rol de asistencia de producción, acompañando a la maestra Martha en modalidad virtual durante casi dos meses, entendí que “apretar” y ser fiel al lineamiento de la dirección no solo fue una tarea exigente, sino también profundamente formadora. Lo más desafiante, sin duda, fue asumir un cambio en las dinámicas relacionales: dejé de compartir una posición horizontal con mis compañeros para convertirme en una figura orientadora, actuando como puente entre la directora y el grupo. Esa posición me colocó en un lugar delicado, donde muchas veces se asumía que las decisiones provenían de mí, cuando en realidad solo intentaba sostener el equilibrio del proceso.

Quizás nuestra misma sensibilidad como artistas nos lleva a vivir estas experiencias de manera muy personal, y no niego que en ocasiones me costó distinguir entre lo profesional y lo afectivo, especialmente en un contexto creativo que exige actuar desde uno mismo, desde lo más íntimo. Esta condición generó ciertas distancias que, incluso hoy, se mantienen, tal vez porque los descubrimientos conceptuales y creativos alcanzados en el laboratorio nos tocaron profundamente. No obstante, siempre procuré respetar las formas estéticas y las rutas de creación de cada uno de los compañeros, reconociendo el valor de la diversidad en la construcción colectiva.

Pues, en el aula, sin la presencia directa de la maestra, muchas veces sentí que remaba sin mis compañeros, sin que todos empujáramos en la misma dirección. Me vi constantemente tratando de motivar a los grupos de trabajo, presionada por el tiempo y por el rubro asignado que debíamos aprovechar al máximo. Reconozco que uno de mis mayores errores fue intentar tener el control de todo. Aprender a soltar fue, sin duda, uno de los aprendizajes más valiosos de este proceso.

Hoy, reconozco con gratitud la guía de Martha: una directora justa, humana y sensible. Una creadora poderosa, que se atrevió a proponer un enfoque distinto, coherente con una investigación profunda, tanto personal como profesional, cimentada en la construcción misma de la carrera. Su valentía y visión nos permitió abrir caminos y ver en la creación un espacio de transformación genuina.

Y agradezco profundamente que, cuatro semestres después, algunos de mis compañeros también reconozcan el valor de lo que hicimos, ese proceso que logramos “sacar con las uñas”, como suele decirse. Me conmueve saber que aún se pone en conversación, que ha servido como ejemplo y referencia para otros trabajos similares, y que su huella continúa resonando más allá del aula

9. Lo que queda entre las fibras *(Conclusiones)*

La formación del artista danzario desde la tradición plantea condiciones radicalmente distintas a las que propone la estética hegemónica del folclor escénico, ampliamente difundida en los circuitos académicos y profesionales. Mientras esta última tiende a privilegiar la repetición estilizada y la homogeneidad de los lenguajes, el Proyecto Curricular de Arte Danzario ofrece al intérprete-creador un marco conceptual que le permite configurar

su práctica desde una conciencia crítica y sensible para la construcción de su cuerpo cultural escénico.

Entonces, el artista danzario se convierte en expresión de sí mismo, madurando conceptos que luego aplica a nuevas puestas en escena capaces de generar reflexividad en el espectador contemporáneo. Así, esta formación diversifica los formatos de creación escénica y propone lenguajes que ponen en diálogo la tradición con la contemporaneidad.

Las herramientas teatrales, incorporadas al proceso formativo del danzario, enriquecen significativamente la construcción del intérprete, pues le permiten comprender el sí mismo como recurso principal para la creación escénica. Este enfoque transforma las formas tradicionales de exploración corporal y abre posibilidades pre-expresivas para el trabajo del cuerpo cultural escénico. Siguiendo perspectivas como las de Eugenio Barba, la noción de "personalidad del actor" entendida como sensibilidad y singularidad se convierte en un motor creativo que orienta el laboratorio del cuerpo, en constante diálogo con la semiótica del movimiento del cuerpo-territorio. De este modo, el intérprete investiga y construye un cuerpo cultural escénico desde una dimensión extra cotidiana.

En este proceso, la *acción danzada* emerge como un concepto articulador: conecta con las narrativas tradicionales que nacen del hacer cotidiano, y simultáneamente, con la construcción consciente de dramaturgias. La acción que danza y la danza que argumenta la acción se entrelazan en una búsqueda coherente por afirmar la danza como lenguaje. Es precisamente en la práctica sensible y consciente del cuerpo donde se revela el *corpoético* desde la tradición: una presencia escénica que convierte lo aprendido en vivencia y la memoria en creación.

Dicho *coerpoético* fundamenta la dramaturgia del bailarín que escenifica la Danza Tradicional Colombiana: un cuerpo que cuestiona y afirma en el escenario, crítico y contemporáneo, que entrega de sí pero también escucha, que fortalece su campo artístico aportando una versión propia y situada. En este marco, la dramaturgia, aunque parcialmente estructurada desde un guion, se completa en escena gracias a la sensibilidad del intérprete. Desde un estado de alerta continuo y una disposición energética sostenida, el cuerpo se activa en interacción con el vestuario, la música y la escenografía: todo fluye, todo compone, todo cuenta.

Lo que esta investigación propone es visibilizar que la dramaturgia del bailarín como señala Cardona consiste en permitirle acceder a un "estado de gracia" desde donde pueda investigar interdisciplinariamente su oficio, su historia y su sensibilidad. Solo así será posible crear obras vivas que conectan al espectador con la potencia transformadora de la danza, reafirmando su papel como lenguaje estético, cultural y político.

Por lo que podemos decir que la danza comparte elementos metodológicos con lo teatral; por eso, en el laboratorio, los procesos de creación se apoyan en la improvisación como medio para construir e interpretar nuevas dramaturgias escénicas inspiradas en el territorio. A partir de ella, emergen y dialogan los distintos elementos escénicos como la idea, el cuerpo, el gesto... configurando un lenguaje que integra lo tradicional, lo artístico y lo contemporáneo.

10. Hilos prestados *(Bibliografía)*

Referencias

Aguirre, A. (2004). *La cultura de las organizaciones*. Ariel.

Araque, C. (2009). El entrenamiento actoral como base de la formación actoral. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 3(4), 70–83. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1220/1626

Avenburg, K., & Morano, L. (2023). Recorridos y debates en torno al concepto de cultura en antropología: una propuesta de aproximación. *Dialnet*. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9262727

Barba, E., & Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Impreso en México.

Brecht, B. (1964). *A short organum for the theatre* (J. Willett, Ed. y Trad.). Methuen. (Trabajo original publicado en 1949).

Camelo, M., & Quenguan, M. (2021). Teatro para la memoria: danzantes de pensamientos. *El Ágora USB*, 21(2), 57–74. https://www.redalyc.org/journal/440/44064134028/html/

Cardona, P. (1993). *La percepción del espectador*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (INBA).

Cardona, P. (2000). *Dramaturgia del bailarín: Cazador de mariposas*. CONACULTA-INBA.

Cardona, P. (2022). *Del bios escénico a la poética del bailarín/actor: Una metodología de El cuerpo que crea* (Pról. C. Ramírez). Biblioteca Nacional de México.

Castro, F. (2010). El Caribe colombiano: Un laboratorio en arte. *Revista UIS Humanidades*, 38(1), 49–67. https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistahumanidades/article/view/2222/2582

De Azeredo Vânia, D. (s. f.). Conciliación de los opuestos: El nacimiento de la tragedia en Nietzsche. *Opción*, 25(60), 23–40. https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162009000400008

Fábrica de Tejidos Hernández. (s.f.). *Inventario del Fondo Fábrica de Tejidos Hernández (1905-1923)*. Universidad EAFIT. https://repository.eafit.edu.co/items/20e1875a-02f7-437b-932d-9c7d41401673

Fernández, C. H. (2015). Práctica cultural y construcción de paz: Algunas reflexiones para Colombia. *Polisemia, 9*(16), 17–31. https://doi.org/10.26620/uniminuto.polisemia.9.16.2013.17-31

García, C. (s.f.). Teatro sagrado. *Revista Luciérnaga*. http://luciernaga.esy.es/articulosrevistas/41_teatro_sagrado.html

Gonzalez, F. (1975). Experimento teatral en Colombia: El teatro identificador. *Latinoamericana de Teatro*, 9(1), 63–69.

Guattari, F., & Rolnik, S. (2005). *Micropolítica: Cartografías do desejo*. Editora Vozes Ltda.

La mujer trabajadora en Colombia y su papel en la reivindicación laboral: La huelga de Bello y Betsabé Espinal. (2023, enero 5). *Revista Credencial*. https://www.revistacredencial.com/historia/temas/la-mujer-trabajadora-en-colombia-y-su-papel-en-la-reivindicacion-laboral-la-huelga-de

Madrazo, M. (2005). Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición. *Contribuciones desde Coatepec, 9*(9), 13–28. Universidad Autónoma del Estado de México.

Meyerhold, V. (1992). *Meyerhold sobre el teatro* (E. Braun, Ed. y Trad.). Alba Editorial. (Trabajo original publicado en 1969).

Nieves, A. (2023). Memorias 37º Foro Nacional de Expertos en Danza: Metodologías para la enseñanza de la danza folclórica desde el contexto de los territorios colombianos. Los Danzantes Industria Creativa y Cultural.

Ortiz, M. (2018). El laboratorio coreográfico: Entrenamiento y creación, dos instancias que se funden en una sola acción. *Estudios sobre el arte actual*, (6), 57–73. Universidad de Cuenca.

Ospina, M., Orjuela, H., & García, M. (2011). La creación de un currículo pertinente en danza. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Ospina, M. E. O., Leal, J. P. G., Suárez, J. P. L., Bohórquez, D. L. L., Molina, D. I. L., & Sanabria, Á. D. (2020). c*Papel Político*, 25. https://doi.org/10.17227/ppo.num25-12101

Podestá, P. C. (2006). Un acercamiento al concepto de cultura. *Journal of Economics, Finance and Administrative Science, 11*(21), 25–39. Universidad ESAN.

Radrigán, V. (2012). Cuerpo y voz: Unión y separación en la historia del teatro y la danza. *Telón de Fondo*, (16), 1–14. Universidad de Valparaíso. http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9001/7791

Sánchez, L. (2015). La vivencia a las fiestas de San Pacho como lugar de reflexión artístico-pedagógica. [Tesis de grado, Universidad Antonio Nariño]. Repositorio Institucional UAN.

Semana. (2003, septiembre 19). Tejiendo país: Septiembre 19 de 1908. *Revista Semana*. https://www.semana.com/especiales/articulo/septiembre-19-1908-brtejiendo-pais/65861-3

Toro, S. (2013). La danza-teatro en la escuela. Facultad de Educación, Universidad de San Buenaventura, Medellín.