

**“FAROTAS” DESCRIPCIÓN DE LOS PROCESOS CREATIVOS ESPECÍFICOS
DEL CUERPO INTERPRETATIVO**

NÉSTOR FELIPE RENGIFO DOSANTOS

DANIEL SEBASTIÁN TORRES BELTRÁN

ASESOR DEL PROYECTO

EDWIN JOHANNI RODRÍGUEZ RAMÍREZ

MODALIDAD

MONOGRAFÍA DE INVESTIGACIÓN

UNIVERSIDAD ANTONIO NARIÑO

FACULTAD DE EDUCACIÓN

**LICENCIATURA EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA CON ÉNFASIS EN DANZA Y
TEATRO**

BOGOTÁ, COLOMBIA

2020

Bogotá D.C 12 de mayo 2020

Comité de Trabajos de Grado
Facultad de Educación
Licenciatura en Artes Escénicas
UAN

Cordial saludo,

En calidad de docente tutor (a), presento a usted el concepto de aprobación para que el trabajo de grado titulado ***"Farotas" descripción de los procesos creativos específicos del cuerpo interpretativo***. Elaborado por los estudiantes: Neéstor Felipe Rengifo Dosantos y Daniel Sebastián Torres Beltrán sea entregado a los ,maestros jurados o evaluadores, considerando que los estudiantes en mención trabajarón de manera responsable y satisfactoria en el proceso.

Atentamente



Edwin Johanni Rodríguez Ramírez

Docente asesor

Activar \
Ve a Config

Sobre los Derechos de Autor

Declaro que conozco el Reglamento Estudiantil de la UAN, particularmente su "Título VII: De la ética", y entiendo que al entregar este documento denominado "Farotas" descripción de los procesos creativos específicos del cuerpo interpretativo, estoy sujeto a la observancia de dicho reglamento, de las leyes de la República de Colombia, y a las sanciones correspondientes en caso de incumplimiento. Particularmente, declaro que no se ha hecho copia textual parcial o total de obra o idea ajena sin su respectiva referenciación y citación, y certifico que el presente escrito es de mi completa autoría. Soy consciente de que la comisión voluntaria o involuntaria de una falta a la ética estudiantil y profesional en la elaboración o presentación de esta prueba académica acarrea investigaciones y sanciones que pueden afectar desde la nota del trabajo hasta mi condición como estudiante de la UAN.

En constancia firmo,

Firma  el 4 de Junio de 2020.

Nombre y Apellidos: Néstor Felipe Rengifo Dosantos

Documento identificación: C.C 1121210741

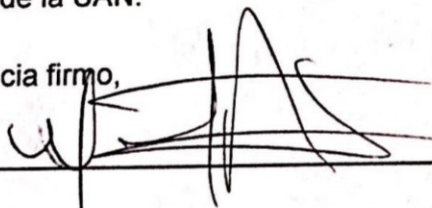
Código: 10081327474

Sobre los Derechos de Autor

Declaro que conozco el Reglamento Estudiantil de la UAN, particularmente su "Título VII: De la ética", y entiendo que al entregar este documento denominado **"Farotas descripción de los procesos creativos específicos del cuerpo interpretativo"** estoy sujeto a la observancia de dicho reglamento, de las leyes de la República de Colombia, y a las sanciones correspondientes en caso de incumplimiento. Particularmente, declaro que no se ha hecho copia textual parcial o total de obra o idea ajena sin su respectiva referenciación y citación, y certifico que el presente escrito es de mi completa autoría. Soy consciente de que la comisión voluntaria o involuntaria de una falta a la ética estudiantil y profesional en la elaboración o presentación de esta prueba académica acarrea investigaciones y sanciones que pueden afectar desde la nota del trabajo hasta mi condición como estudiante de la UAN.

En constancia firmo,

Firma



el 4 Fecha 06-2020

Nombre y Apellidos: Daniel Sebastián Torres Beltrán
Documento identificación: C.C1010234073
Código 10081512156

Agradecimientos

A Dios por la sabiduría que permitió el gusto por el arte y la docencia, compartiendo experiencias que hoy nos permite hacer entrega de este documento desde la esencia misma como seres humanos.

A nuestras Familias por el apoyo incondicional en nuestro proceso humano y profesional.

A los maestros de la Universidad Antonio Nariño y aquellas personas que han aportado con dedicación, su conocimiento en nuestro proceso de formación profesional, personal, y que nos impulsan constantemente con rigurosidad y eficiencia para ser mejores licenciados y artistas.

A la compañía de danza Orkéseos, por permitirnos estar en el proceso tan significativo, por hacer más que danza en nosotros, desde la práctica investigativa y artística.

A Paula Valentina Salinas por estar siempre en primera fila entre logros y dificultades, regalándome su amor y complicidad, dándome el valor en cada paso que se ha presentado en el camino.

Dedicatoria

A Victoria Dosantos, Néstor Rengifo, Karen, Yosio y Cristian, que son los motores que me permiten conducir en este camino de la vida. Dedicado desde las entrañas de mi ser, para personas que me inspiran en cada creación, en cada movimiento, en la danza. Mi esencia radica en ellos, son mi inspiración artística.

A Miguel Torres, Rosa Beltrán, Ana Amaya, Miguel Torres y Hermano Miguel quienes son el impulso para la realización de mis proyectos en la vida, a ellos que son motivo de inspiración en la producción artística, llevando su esencia y sabiduría en cada rincón de mi cuerpo.

RESUMEN

La presente investigación, nace de la inquietud por entender el funcionamiento corporal, técnico, sensitivo, interpretativo, experimental, de improvisación y construcción escénica del cuerpo interpretativo que se llevó a cabo dentro del proceso de investigación, formación, creación y desarrollo de la obra “Farotas” de la Compañía de danza Orkéseos. Profundizando en el hecho de la construcción corporal, en donde se adoptan herramientas interdisciplinarias del arte, desde la perspectiva de un contexto urbano en la ciudad de Bogotá. Asimismo, esta investigación muestra una ruta distinta de una metodología de elaboración de cuerpo y busca analizar un fenómeno cultural del país siendo en este caso la manifestación de las Farotas.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo, interpretativo, proceso, Farotas, técnica, contexto, investigación.

ABSTRAC

The present research is born of the concern to understand the corporal, technical, sensitive, interpretative, experimental, improvisational and scenic construction of the interpretive body that was carried out within the research process, formation, creation and development of the piece "Farotas" of the Orkéseos Dance Company. Delving into the fact of body construction, where interdisciplinary tools of art are adopted, from the perspective of an urban context in the city of Bogotá. Also, this research shows a different route from a methodology of body making and seeks to analyze a cultural phenomenon of the country being in this case the manifestation of the Farotas.

KEYWORDS: Body, interpretative, process, Farotas, technique, context, research.

Tabla de contenido

CAPÍTULO 1.....	1
1.1 Introducción.....	1
1.2 Justificación.	4
1.3 Contexto Institucional.....	5
1.4 Objetivos.	7
1.4.1 Objetivo General.	7
1.4.2 Objetivos específicos.	7
CAPÍTULO 2.....	8
2.1 Antecedentes.	8
2.2 Marco referencial.	14
2.2.1 Posturas de tradición.	14
2.2.1.1 Danza tradicional en la historia occidental.....	16
2.2.1.2 Danza tradicional en Colombia.....	23
2.2.1.3 Danza tradicional en Bogotá.	25
2.2.2 Procesos de creación.	30
2.2.2.1 Creación colectiva en el arte y la danza.	31
2.2.2.2 Proceso de creación del cuerpo.	31
2.2.2.3 Interpretación en procesos de creación.....	32
2.2.3 Orkéseos.	34
2.2.3.1 Cuerpo Interpretativo en Orkéseos.	35
2.2.3.1.1 Cuerpo.....	36
2.2.3.1.2 Técnica.	36
2.2.3.1.3 Improvisación.	38

2.2.3.1.4 Interpretación.....	39
2.2.4. Farotas.....	40
2.2.4.1 Contexto geográfico.	43
2.2.4.1.1. Talaigua Nuevo.....	43
2.2.4.2 Danza de las Farotas.	44
2.2.4.4 Farotas en el carnaval de Barranquilla.....	44
2.2.4.5 Formato musical.....	46
2.2.4.6 Instrumentos.....	47
2.2.4.6.1 Tambor Alegre.	47
2.2.4.6.2 Tambor Llamador.....	47
2.2.4.6.3 Tambora.....	48
2.2.4.6.4 Caña de Millo.....	49
2.2.4.7 Pasos y figuras coreográficas de la danza Farotas.	50
2.2.4.8 Vestuario de las Farotas.	53
CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA.....	56
3.1 Planteamiento de la Investigación.	56
3.2 Entrevistas.	57
3.3 Perfil de los entrevistados.....	62
3.4 Bitácora.	64
CAPÍTULO 4: RESULTADOS	66
4.1 Fases del proceso creativo.	66
4.1.1 Fase 1: Postulación de beca de creación.....	68
4.1.2 Fase 2: Investigación.....	68

4.1.3 Fase 3: Laboratorio de creación.	71
4.1.4 Fase 4: Selección del material.	73
4.1.5 Fase 5: Construcción de la obra.	73
4.1.5.1 Aspectos bases de la fase 5: Construcción de la obra.	80
4.1.5.1.1 Entrenamiento técnico.	80
4.1.5.1.2 Dramaturgia.	82
4.1.6 Fase 6: Circulación de la obra.	84
4.2 Percepciones antes y después de la obra.	84
4.3. Método de triangulación.	89
4.3.1 Triangulación de la categoría: Cuerpo Interpretativo.	90
4.3.1.1 Subcategoría cuerpo.	90
4.3.1.2 Subcategoría técnica.	91
4.3.1.3 Subcategoría Improvisación.	93
4.3.1.4 Subcategoría Interpretación.	94
CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍA	103

Tabla de Ilustraciones

<i>ILUSTRACIÓN 1.</i> La danza del cogul. pintura rupestre.	17
<i>ILUSTRACIÓN 2.</i> Danza guerreros africanos.	18
<i>ILUSTRACIÓN 3.</i> Danza dionisiaca en Grecia.	19
<i>ILUSTRACIÓN 4.</i> Bartolomeu pinelli la danza “saltarello”.	20
<i>ILUSTRACIÓN 5.</i> Escena de la danza del renacimiento.	21
<i>ILUSTRACIÓN 6.</i> Logo de la compañía Orkéseos	34
<i>ILUSTRACIÓN 7.</i> Mapa geográfico Talaigua nuevo	43
<i>ILUSTRACIÓN 8.</i>	47
<i>ILUSTRACIÓN 9.</i>	47
<i>ILUSTRACIÓN 10.</i> Tamboreros	48
<i>ILUSTRACIÓN 11.</i> Flauta-de-millo	49
<i>ILUSTRACIÓN 12.</i> Entra el abanderado	51
<i>ILUSTRACIÓN 13.</i> Perillero	51
<i>ILUSTRACIÓN 14.</i> Círculo	52
<i>ILUSTRACIÓN 15.</i> Trenza de parejas	52
<i>ILUSTRACIÓN 16.</i> Filas de sombrillas	52
<i>ILUSTRACIÓN 17.</i> Pasos y figuras coreográficas	54
<i>ILUSTRACIÓN 18.</i> Vestuario las Farotas	55
<i>ILUSTRACIÓN 19.</i> Vestuario las Farotas. Manuel Matute (2019)	55
<i>ILUSTRACIÓN 20.</i> Triangulo del proceso creativo	67
<i>ILUSTRACIÓN 21.</i> Visita a Talaigua	70
<i>ILUSTRACIÓN 22.</i> Bailarines de Talaigua	70
<i>ILUSTRACIÓN 23.</i> Primeras elaboraciones cumbamcheras	72

<i>ILUSTRACIÓN 24.</i> Escena soliloquio	73
<i>ILUSTRACIÓN 25.</i> Sombrillas	74
<i>ILUSTRACIÓN 26.</i> Ensayo gitanas	75
<i>ILUSTRACIÓN 27.</i> Ensayo gitanas	75
<i>ILUSTRACIÓN 28.</i> Las cumbamcheras	76
<i>ILUSTRACIÓN 29.</i> Acercamiento a la farota	77
<i>ILUSTRACIÓN 30.</i> Manipulando al pickup	78
<i>ILUSTRACIÓN 31.</i> El pickup emitiendo sonidos	78
<i>ILUSTRACIÓN 32.</i> Gitanas en su esplendor	81
<i>ILUSTRACIÓN 33.</i> Mapa mental procesos de creación Farotas	86

Lista de tablas

<i>TABLA 1</i>	27
<i>TABLA 2</i>	50
<i>TABLA 3</i>	58
<i>TABLA 4</i>	62
<i>TABLA 5</i>	67
<i>TABLA 6</i>	71
<i>TABLA 7</i>	85
<i>TABLA 8</i>	87
<i>TABLA 9</i>	89
<i>TABLA 10</i>	89

CAPÍTULO 1

1.1 Introducción.

Este trabajo de grado se constituye en la culminación del proceso formativo de los maestros artistas Daniel Sebastián Torres y Felipe Rengifo Dosantos de la Licenciatura en Educación Artística con Énfasis en Danza y Teatro. Sus desarrollos, aportes, alcances, preguntas y proyecciones, tributan al crecimiento del Grupo de Investigación Didáctica de las Artes Escénicas, y se inscribe en la Línea que lleva el mismo nombre. De manera particular, se enmarca en los estudios de la sub línea Tradición y Producción Artística.

En los procesos de formación de los estudiantes adscritos al programa de Licenciatura en Educación Artística con Énfasis en Danza y Teatro de la Universidad Antonio Nariño, se perciben aprendizajes diversos en cuanto a la creación en danza y teatro frente al cuerpo que les brindan diferentes herramientas en el momento de desenvolverse en una obra escénica.

El documento investigativo, aborda el análisis de los fenómenos culturales del país y en este caso las Farotas de Talaigua Nuevo, como impulsador del hecho reflexivo de cómo se genera una perspectiva general de los procesos creativos y artísticos en una ciudad como lo es Bogotá, y dentro del marco de una reconocida compañía colombiana que escenifica la danza tradicional y recrea una metodología en construcción de cuerpo.

Con la participación de Felipe Dosantos y Sebastián Torres, como investigadores e intérpretes, Julián Albarracín y Edwin Vargas como directores y Laura de Vega, Lina García, Azud Romero y Esteban Mora como intérpretes, se buscó dar un análisis característico a la

construcción del cuerpo en la escena, el cual queda enmarcado en el documento denominado *cuerpo interpretativo*¹.

Los intereses en elaborar y documentar algunos elementos de esta experiencia y vivencia artística, surgen a partir de indagar y describir los procesos de creación de la compañía de danza Orkéseos y profundizar en los hechos de construcción corporal interpretativa en donde se adoptan las características tradicionales de la danza y se las transforma a un contexto urbano.

En cuanto sus intérpretes, se puede establecer que estos poseen características y estructuras académicas de abordar las prácticas danzarias que contrastan con los conocimientos propios de los sabedores o portadores del territorio. En esta dirección, utilizan herramientas del ballet, danza contemporánea, danza afro, teatro físico u otros instrumentos capaces de aportar elementos de valor a una construcción escénica de las obras o materiales coreográficos.

Estas experiencias, han sido base fundamental en el marco de las artes ya que han generado aspectos interdisciplinarios en cuanto al diálogo con otros actores en este campo al tiempo que han determinado procesos creativos con diferentes formaciones y líneas de pensamiento artístico dentro de la compañía.

“Farotas”, ha sido una oportunidad de entablar manifestaciones culturales propias relacionadas con los conocimientos estéticos de cada intérprete y su vivencia frente al proceso de estructura escénica.

En línea con lo anterior, la presente investigación aborda contenidos y procesos de investigación serios y acordes a las competencias necesarias para enriquecer y ampliar en los

¹ Se refiere en este documento a un cuerpo con memoria, un cuerpo inteligente que comprende el contexto y responde a unas herramientas escénicas de técnica, improvisación e interpretación adoptando la manera de ser, hacer y estar en el escenario.

conceptos aquí estudiados. Finalmente, servirá como referente para cualquier persona inmersa en el campo expandido de las artes escénicas.

1.2 Justificación.

La presente investigación, nace de la inquietud por entender el funcionamiento corporal, técnico, sensitivo, interpretativo, experimental y de improvisación y construcción escénica del cuerpo interpretativo que se llevó a cabo dentro del proceso de investigación, formación, creación y desarrollo de la obra “Farotas” de la Compañía de danza Orkéseos.

Proyecto ganador de la convocatoria de estímulos y beca de creación en danza del Ministerio de Cultura que fue estrenado en Bogotá en el teatro la Factoría L’explose durante la temporada comprendida entre el 28, 29 y 30 de noviembre del 2018

Como trabajo investigativo de la compañía de danza Orkéseos, Farotas toma recursos artísticos de la danza tradicional (del contexto caribeño) y contemporánea, así como elementos teatrales, por lo que a su vez se constituye a partir de tres aspectos: dirección, dramaturgia e intérpretes.

Con el actual trabajo de grado, los investigadores pretenden dejar un material de consulta y análisis que sirva como insumo de creación para artistas, docentes, formadores y personas del ámbito que emprendan al desarrollo de sus productos artísticos y quieran ahondar en una ruta de formación del cuerpo bajo una mirada crítica de los diversos fenómenos culturales de nuestro país.

Asimismo, se quiere impulsar a los interesados en el proyecto a obtener un sentido crítico y reflexivo en cada una de sus experiencias escénicas en pro de la investigación-creación, abordando características referenciales de una compañía que realiza estos rigurosos procesos investigativos.

1.3 Contexto Institucional.

Orkéseos, fundada en 1985, “es una compañía que asume la danza tradicional desde una perspectiva contemporánea, re-creando la diversidad cultural y coreo-musical de Colombia” (LAUD, 2015, p.1)

La compañía, trabaja rigurosamente en la formación, compilación e investigación en y desde el cuerpo para la danza. “Fundamenta su propuesta artística en el conocimiento corporal de sus integrantes y en el cuestionamiento constante de la creación como espacio de reflexión alrededor del hecho escénico” (LAUD, 2015, p.1), replantea la tradición y construye otra perspectiva desde los fenómenos socioculturales de nuestro país y el conocimiento ancestral comunitario.²

Orkéseos, cuenta con 34 años de experiencia artística y más de 500 espectáculos en Colombia y el mundo y es gracias a ello reconocida como una de las mejores compañías de danza en el país.

Desde 1985, luego de un largo proceso en danza en una institución pública educativa y el tránsito por diferentes espacios artísticos-comunitarios en la localidad de Fontibón, el maestro Raúl Ayala Mora da inicio a su proyecto artístico personal. Luego de recorrer gran parte del territorio nacional practicando, re-conociendo y aprendiendo con diversos portadores, cultores y hacedores de la danza folclórica en Colombia, se da a la tarea de construir un espacio de formación con niños y jóvenes enfocado en la memoria cultural y las diversas prácticas danzarias que han construido históricamente el patrimonio cultural del país.

² Conocimiento ancestral: En primer lugar, es preciso considerar el conocimiento ancestral propiamente dicho, que hace referencia al conjunto del conocimiento acumulado por las comunidades indígenas en su adaptación al medio: económico, social, político, cultural, lingüístico, ecológico, simbólico, etc. En segundo lugar, se destaca el nuevo conocimiento ancestral conformado en la sociedad del valor de cambio (Mendizabal,2013, p,136)

Posterior a su consolidación y luego del diálogo con otros géneros de la danza y diversos campos del arte, la compañía de danza Orkéseos crece sumando a su equipo artístico principales aspectos y estilos de danza, con una perspectiva crítica y reflexiva alrededor del hecho escénico de la tradición y la memoria cultural colombiana propiciando así diferentes posturas artísticas que se materializan en la actualidad en nuevos procesos de investigación-creación con una mirada contemporánea sobre la danza tradicional.

Premios, becas, estímulos a la creación, y diferentes reconocimientos se suman a la larga experiencia artística de la compañía obtenidos por parte del Ministerio de Cultura de Colombia, La Secretaría de Cultura de Bogotá y el Instituto Distrital de las Artes IDARTES.

La participación en festivales a nivel internacional que trabajan la tradición y culturas del mundo como el festival de Confolens en Francia, el Festival Internacional de Folclore de Burgos en España, el Mondial des Cultures de Drummondville en Canadá y el Festival de Cori en Italia, han recibido y ovacionado cada una de sus presentaciones.

Así mismo, el teatro Jorge Eliécer Gaitán, el Colón de Bogotá, el teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, El Roberto Arias Pérez de Colsubsidio, El William Shakespeare entre otros, se suman a los escenarios que han recibido sus espectáculos con una asistencia masiva de público.

1.4 Objetivos.

1.4.1 Objetivo General.

Documentar los procesos creativos específicos del cuerpo interpretativo en la obra de danza “Farotas” de la compañía de danza Orkéseos.

1.4.2 Objetivos específicos.

- Describir las diferentes fases en el proceso de creación del cuerpo interprete como eje central de la obra de danza “Farotas”.
- Contrastar las experiencias de las diferentes fases del proceso de creación desde las perspectivas de los intérpretes.
- Describir las percepciones y conceptos del cuerpo interpretativo para la danza, desde la experiencia de los artistas implicados en los procesos creativos.

CAPÍTULO 2

2.1 Antecedentes.

Uno de los referentes teóricos que se relaciona con el tema central de este documento, es la tesis doctoral de Gloria Luz Godínez Rivas, *Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch* (2014), en donde se reconoce el cuerpo como un sujeto que indaga, que explora y como resultado final, produce.

Rivas, clasifica el cuerpo en varias categorías y realiza una descripción del mismo desde el pensamiento metafórico de distintos autores. Toma a Baruch Spinoza, quien afirma que “el cuerpo está relacionado con aquello que identificamos como presencia, pero además está marcado por la historia y por la naturaleza, por lo público y lo privado, es decir, por sus relaciones y afectos” (Rivas, 2014, p.78). Es decir, todo ese saber que se va implementando en la memoria corporal, se ve reflejado en lo que manifiesta, en lo que produce al momento de accionar.

El cuerpo interpretativo, compone y es capaz de escribir a partir de un banco de recuerdos que le permiten recrear en el presente. Además, su naturaleza se relaciona con el territorio, que se manifiesta como espacio donde adopta unas características y compone a raíz de la experiencia vivencial.

Asimismo, otro de los autores que cita Rivas es a Julio Cortázar, quien asocia nuestro cuerpo con el hogar como un refugio que guarda recuerdos y nos protege, un lugar donde habitamos que nos brinda seguridad, un espacio al que en ocasiones no atendemos por creerlo de nuestra propiedad, por lo que deja de resguardarnos cuando lo descuidamos. “El cuerpo es la morada más confiable, hasta que se enferma o nos rechaza, entonces ya no nos hospeda, ni nos pertenece del todo, el cuerpo puede sernos ajeno y no darnos refugio ni valor” (Rivas, 2014, p.80).

No es menos importante resaltar aquí el valor del cuidado de nuestro cuerpo. Dentro de un proceso de creación, este experimenta un sin fin de sensaciones y emociones que perduran y son ente significativo para la construcción de una narrativa, sin embargo, estos no son los únicos momentos por los que atraviesa. Durante el entrenamiento, nos apoderamos de la técnica y atravesamos por diversas etapas que modifican y se adaptan a ciertas necesidades. En el trabajo de repetición y exigencia para el mejoramiento este se desgasta y pide atención para su continuidad, de modo que cuando no lo atendemos nos pasa cuenta y se modifica en un estado de reparación.

La autora afirma que “Nuestros propios cuerpos pueden ser construidos textualmente, para escribir es preciso producir una superficie donde las palabras signifiquen, hace falta producir un espacio o habitación propia en el cuerpo o para el cuerpo” (Rivas, 2014, p.83); es decir, que el cuerpo es capaz de escribir y de dejar una lectura, no desde el escrito físico que conocemos, sino desde el diseño que se puede realizar corporalmente.

Lilliam Chacón Benavides, Coreógrafa y profesora de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte (ISA) de La Habana, escribió un artículo titulado *El bailarín desde el cuerpo pensante* (Chacón, 2017), donde plantea varias ideas relevantes acerca de la danza. Una de ellas es comprender la importancia del cuerpo para el bailarín y las posibilidades que este tiene tanto creativas como culturales desde un enfoque transdisciplinar, los cuales, en palabras de esta autora, “deben articularse para fortalecer ese cuerpo pensante que es el bailarín, que cada vez más deja de ser un simple ejecutor para convertirse en un sujeto que piensa su cuerpo y con su cuerpo” (Chacón, 2017, p.2). Idea que va de la mano con nuestro tema de investigación sobre la construcción corporal interpretativa en la danza a través de procesos creativos.

Otro documento relacionado con nuestro tema de investigación se titula *Resonancias sensibles de la bailabilidad bullerenguer*, realizado por Martha Esperanza Ospina Espitia,

docente y bailarina (Ospina, 2017), en el que la autora plantea que por medio del baile, en este caso el bullerengue, los participantes pueden manifestar sus propias experiencias y generar espacios de transformación durante y después de la ejecución.

La bailabilidad [es la] cualidad-habilidad-potencia del resonar intersensible del baile -así entendido- de integrar-transformar ocurriendo. Es dispositivo para la integración compleja de sujetos, diseñada por la resonancia corpo-oral que deviene colectivo sintiente, el cual mediante el baile, propicia el cambio de estado de conciencia, suscita la catarsis y genera el trance conducente del estado de éxtasis (Ospina, 2017, p. 9).

Además, por medio de estas experiencias, Ospina (2017), plantea que las personas generan “sentido de vida” y “sentido de pertenencia”,

Genera el sentimiento de ser-saberse-parte-de algo que lo acuna y lo conforma (ser piel en otra piel) –red existencial, al tiempo con el habitar habitándose con otros, que propicia esta experiencia canto-bailada generando sentimientos de seguridad, amor, placer y felicidad, siendo así un dispositivo causante de la contentitud de las personas que, por tanto, está relacionado con la identidad colectiva que redonda en filias de territorio y cultura (Ospina, 2017, p. 11).

En su trabajo, la autora concluye que la danza es una herramienta y experiencia artística transformadora que puede estar al servicio de la evolución de las personas, sobre todo de aquellos quienes han atravesado por experiencias de violencia, abuso o segregación. Con la danza, no solo se logra una reconfiguración personal sino también un vínculo social.

Género en movimiento: Carnaval e Identidad en la Danza de las Farotas, es un trabajo de grado escrito por Tatiana Becerra Gaviria (Becerra, 2011), comunicadora social de la Universidad Javeriana, en el que se expone que:

A través de la danza de Las Farotas lograr presentar o proponer el cuerpo como vehículo de comunicación, de expresión y creación de imagen. Pretendo no solo visibilizar un caso particular de nuestro folclor, sino a partir del mismo, evidenciar los matices y posturas que una danza como esta puede suscitar en los diferentes aspectos y escenarios de la vida, específicamente en el escenario del carnaval, donde hago un especial énfasis por su carácter liberador y en la misma medida como atmósfera de expresión (Becerra, 2011, p.6) .

Uno de sus objetivos es ampliar el conocimiento acerca de esta expresión cultural que no ha tenido mayor estudio en la academia ni en los medios de comunicación. La idea es que la gente conozca sus orígenes pero también que se cuestione acerca del papel o rol que juega el bailarín o la bailarina en este tipo de danzas y cómo es recibido por el público de acuerdo a “las imposiciones socioculturales basadas en la heterosexualidad que restringen la verdadera identidad de los hombres” (Gaviria, 2011, p.6).

Identidad que, según Becerra, se expresa y potencializa en el carnaval y en la danza por medio de la libertad. En el estudio de antecedentes, la autora analiza qué estadísticas muestran que el hombre es el principal actor que busca el intercambio de roles mientras que el de las mujeres no es muy común. También reflexiona sobre el papel de las máscaras en la danza y la celebración como tal, ya que es otra forma de construir y representar su identidad a través del cuerpo como vehículo.

El escritor e investigador cultural Álvaro Suescún Toledo, en el artículo titulado *Esas farotas no son como las pintan* (Suescún , 2014), hace un recuento histórico sobre algunas

versiones que se conocen de la llegada de las Farotas al Carnaval de Barranquilla y sobre sus posibles orígenes. Se dice por ejemplo que los indígenas, cansados de los abusos hacia sus mujeres por parte de los españoles de la colonia, decidieron disfrazarse de mujer, con faldas y sombreros, y esconderse en los bohíos a esperar la llegada de los españoles, con la sorpresa de que era una trampa entrando en batalla y saliendo victoriosos los indígenas.

Otra versión de este baile, es que no es una danza indígena, como se asegura, sino que es “un baile típico de gitanos romaníes, que llegaron con la España invasora a la provincia de Mompox, cuando apenas asomaban en los tiempos de la República las ideas libertarias Granadinas” (Suescún, 2014, p.12). Este autor nos brinda entonces una mayor contextualización acerca de Las Farotas como antecedentes y además de cómo se compone actualmente el grupo de danzas en la muestra que se hace en el carnaval, expone que son trece los integrantes hombres, algunos con barba y vestidos con indumentaria de mujeres, faldas de colores, sombreros de flores y sombrillas, también los acompaña cinco músicos y otros acompañantes encargados de los detalles y de la escenografía.

El último antecedente consultado es el de Juan Sebastian Campos Sanchez, sociólogo e investigador de la Universidad Javeriana de Bogotá quien hace una reflexión sociológica y antropológica sobre la danza en un artículo titulado *El mito – poema de la danza: Las Farotas*, (Sanchez, 2017). Como expone este autor:

Desde tiempos inmemorables, antes de que existiera la escritura y lo que llaman los historiadores como la pre-historia, el movimiento del cuerpo ha sido en primera instancia una actividad de goce y deleite individual, una experiencia creadora en dominio sensible y emotivo corpóreo de gran riqueza simbólica (Sanchez, 2017, p.1)

A través de ella, podemos comunicar sentimientos que de una u otra forma no podríamos expresar, además es una herramienta transmisora de saberes donde recorremos los pasos de

nuestros ancestros y creamos unos nuevos. En esta línea, “todas las sociedades humanas necesitan recopilar y almacenar un conjunto de información lo suficientemente amplio para conservar una determinada forma de vida. Este conjunto de información se lo llama *biblioteca cultural* o *acervo cultural*” (Sanchez, 2017, p.7).

Para Campos (s.f), el caso de la danza de las Farotas es ese vivo ejemplo de una variedad de relatos acerca de sus orígenes que se han convertido en mitos y que ha permitido la permanencia en la memoria de los pobladores ribereños hasta el día de hoy.

Los antecedentes aquí referenciados conectan con nuestra investigación, ya que cada uno aborda el cuerpo y la danza desde diferentes puntos de vista que enriquecen nuestro saber sobre lo que se ha trabajado hasta ahora del tema. Nos permite conocer de una forma más cercana las experiencias que han tenido los diferentes intérpretes danzarios en los procesos artísticos y no solo como bailarines sino como investigadores que proponen y dialogan con su entorno y sus problemáticas.

Además, con la revisión juiciosa de antecedentes podemos conocer la variedad de metodologías que se usan para estudiar la danza y su relación con los procesos de creación en las artes, para así poder tomarlo como ejemplo y ponerlo a dialogar con nuestra propuesta metodológica que está fundamentada en la fenomenología.

2.2 Marco referencial.

En este capítulo se evidenciarán cuatro categorías que aportarán a la construcción de investigación de la descripción de los procesos creativos específicos del cuerpo interpretativo en el marco de la compañía de danza Orkéseos con su obra Farotas realizada en el año 2018.

2.2.1 Posturas de tradición.

De acuerdo a las múltiples derivaciones que se le da a la palabra y según Herrejón (1994), etimológicamente tradición viene del latín *tradere*, definiendo este como la acción de entregar o transmitir. Girola (2005), complementa este concepto afirmando que la tradición es el conjunto de características que representa a una cultura, sus costumbres y su forma de vivir. Asimismo, Macías (2012), se refiere al término como la manifestación de actividades culturales que se conservan y transmiten de una generación a otra y que convoca multitudes.

De este modo, la tradición es un fenómeno que crea sociedades desde la relación que se establece entre un saber particular de una cultura y el impacto social que genera y se transmite a través del tiempo. De un modo más concreto lo define Arévalo (2004):

La tradición es una construcción social que cambia temporalmente, de una generación a otra; y espacialmente, de un lugar a otro. Es decir, la tradición varía dentro de cada cultura, en el tiempo y según los grupos sociales; y entre las diferentes culturas. (p. 926).

En concordancia con lo anterior, la tradición recrea los acontecimientos del pasado y los trae al presente siendo susceptibles a la transformación de las ideas y manteniendo la esencia del origen por lo que no trata de emular a la perfección lo sucedido, pues en el proceso de difundir la información es innegable la realización de ajustes que pasa dentro de un contexto.

La tradición se reestructura constantemente en función de las relaciones con el pasado-presente (Arévalo, 2004). De este modo, es posible reconocer la tradición como un fenómeno que se da en todos los contextos, un acto que se promulgará de forma permanente siempre teniendo en cuenta la relación existente entre las variantes del tiempo y reconociendo lo que fue y lo que es ahora.

Por otro lado, en la tradición se identifican varias categorías, en donde las más representativas se establecen desde la importancia y el reconocimiento que han tenido en un territorio. En Colombia, el patrimonio cultural se mantiene en parte producto de los procesos de transmisión tradicional que permanecen en la memoria de los habitantes de los territorios, siendo por tanto clasificados y designados en tradición oral y tradición escrita (Herrejón, 1994)

La tradición oral, es señalada como un “conjunto de todos los tipos de testimonios sobre el pasado que son transmitidos verbalmente por un pueblo” (Duvette, 2011, p.8), una memoria colectiva sustentada por cuentos, canciones infantiles, adivinanzas, poemas, etc (UNESCO, 2007).

La tradición escrita, por su parte, se define como la transmisión de conocimiento por medio de textos que están orientados para mantener vigentes la sabiduría de una cultura. De este modo, se ha optado por desempeñar este tipo de transmisión tradicional reconociendo cada uno de los aspectos que simbolizan a las culturas y plasmándolos en escritos que apoyen la función de difundir el saber (Beauclair, 2013).

En definitiva, estos dos modos de transmisión permanecerán a través de los tiempos. Y, aunque la cadena de transmisión oral sea más vulnerable por el hecho de estar sujeta a cambios y variaciones, esta seguirá practicándose en las culturas del país.

2.2.1.1 Danza tradicional en la historia occidental.

Para abordar el siguiente referente se emprenden conceptos históricos y referentes asociados a los hechos relacionados con la danza y su permanencia en el avance de las distintas civilizaciones en la historia de la humanidad en occidente. El fin de incorporar el concepto precede a la contextualización y manifestación cultural a través de la historia para llegar a un fin de práctica danzaria como lo es las Farotas de Talaigua, que transforma de esta manera el hecho escénico tradicional de prácticas en Bogotá.

La danza, como fenómeno de comunicación inherente a la condición humana, constituyó en sus principios un símbolo y ritual de adoración a los dioses y creencias primitivas, con lo cual fue configurándose a través de movimientos danzarios y adoptando formas corporales para tales fines de comunicación ancestral, permitiendo al individuo o a las comunidades generar una expresión particular dentro de la morfología cotidiana.

A partir de los conceptos de la antropóloga Judith Lynne Hanna, citado por los Lineamientos del plan nacional de danza (Ministerio de Cultura, 2010), se define la danza como: “secuencias de movimientos corporales, no verbales con patrones determinados por las culturas, que tienen un propósito y que son intencionalmente rítmicos con un valor estético a los ojos de quienes las presencian” (p.27). Otra afirmación importante es la designada por el maestro Carlos Pérez (2008), quien descompone la definición de danza en tres:

Se trata de cuerpos humanos, solos o en conjunto, parciales o compuestos;4 b) la materia propia de lo que ocurre es el movimiento. Tal como la materia propia de la pintura es el color, o la de la música el sonido. El movimiento como tal, no las poses, ni los pasos. No aquello a lo que refiere o lo que narra; c) hay una relación de hecho y especificable entre coreógrafo, intérprete y público. Sea ésta una relación explícita o no. Coincidan dos de estos términos, o incluso los tres, o no (Pérez, 2008, p. 36).



Ilustración 1. La danza del Cogul. Pintura rupestre. Recuperada de: <https://www.uax.es/publicacion/evolucion-de-la-danza-y-su-lugar-de-representacion-a-lo-largo-de-la-historia.pdf>

De este modo, la danza aparece como una de las pioneras en el arte. Medio de expresión común a las diferentes civilizaciones y momentos socio culturales que han tenido lugar en la historia de la humanidad. Se afirma entonces, que se mantiene información que la danza aparece hace más de diez mil años relucéndose en pinturas rupestres que expresan claramente una comunidad o al individuo expresarse corporalmente de manera diferente (Gurumeta, 2017).

En consecuencia, las manifestaciones del individuo se expresan en el sentido de venerar y rendir pleitesía a los fenómenos naturales que dieron paso a nuevas formas de pensarse la danza. En palabras de Puebla (s.f.), se expresa que: “cuando el ser humano adquirió conciencia del poder sobrenatural que rige el universo danzaba por adoración, por sacrificio, por alegría y también para agradecer al suplicar” (Puebla, s.f, p.2).

Reconociendo así las sensaciones y emociones que desencadenaban en situaciones propias que ponían al individuo en relación con encontrarse en un ser social sensitivo y afectivo.

El enigma de la vida con el proceso de nacimiento, desarrollo, enfermedad y muerte del individuo; la infinidad del espacio astral; la luz y el calor del sol; las estaciones, la lluvia, el viento, el fuego, hicieron que el hombre se inclinara instintivamente a la idea de religión y dieron origen a las primeras Danzas Sagradas. (Puebla, s.f, p.2)



Ilustración 2. Danza guerreros africanos. Recuperado de:

<https://www.uax.es/publicacion/evolucion-de-la-danza-y-su-lugar-de-representacion-a-lo-largo-de-la-historia.pdf>

Es así como estas prácticas danzarias, enfrentando diversos procesos culturales, trascienden a través de los años desencadenando y traspasándose de generación en generación a través de bailes, rituales sacros y paganos, situaciones de guerreras, de laboreo entre otras.

En Grecia, por ejemplo, las danzas se fueron implementando por medio de las fiestas dionisiacas, fiestas paganas, en las cuales los griegos adoraban al dios del Vino realizando bailes en los olímpicos, Como lo afirma Gurumeta (2017), estos individuos bailaban con liberación al son de tambores y los crótales caracterizados por ser un instrumento de platillos metálicos.



Ilustración 3. Danza dionisiaca en Grecia. Recuperado de:

<https://www.uax.es/publicacion/evolucion-de-la-danza-y-su-lugar-de-representacion-a-lo-largo-de-la-historia.pdf>

Posteriormente con la aparición del emperador Constantino y el impulso del cristianismo, hizo que adoptara varias transiciones culturales y dancísticas, influenciando este tipo de prácticas que durante los siguientes siglos se proponía imponer un modo de danza en alusión al quehacer religioso, es así que se evidenciaba la prohibición de manifestaciones artísticas en cuanto a la adoración de dioses falsos o actividades paganas las cuales eran castigadas y reprendidas por las autoridades de la iglesia. (Gurumeta, 2017, p.11)

En este sentido, se atravesaron procesos de actividades burlescas en la manera de realizar danzas, cuentos, obras de teatro de realizaciones fantásticas fuera de los estándares propios de esta época las cuales fueron dando paso a otro tipo de pensamiento durante esos siglos, a lo que se le denominaba juglar.

el cuál convirtió el espectáculo callejero en la ejecución de acrobacias, canciones, recitales. Fue el primer "profesional" cuya función era distraer a los señores, componer danzas y bailarlas, cantar versos, hacer acrobacias, exaltar la belleza y el amor a la vez que viajaba por los distintos reinos. Su profesión fue esencial para la transmisión de la cultura popular. (Gurumeta, 2017, p.12)



Ilustración 4. Bartolomeu Pinelli la danza “Saltarello”. Fuente:

<https://www.uax.es/publicacion/evolucion-de-la-danza-y-su-lugar-de-representacion-a-lo-largo-de-la-historia.pdf>

Otra fecha significativa para este estudio sugiere los sucesos culturales del S. XVI, donde inicia la época del renacimiento y en la que se especifica un renacer del hombre en su cambio político, social y cultural en Europa. Por ende, las expresiones artísticas se mueven con mayor libertad por los teatros y aún por las calles. Este fenómeno se amplió por todo el continente apareciendo como pioneros Italia y Francia con bailes cortesanos y populares que se llevaban a los castillos donde se presentaban estas fiestas.

Acorde con lo anterior y según el estudio de la unidad didáctica de expresión y ritmo, Albéndiz afirma que:

Danzas renacentistas son la pavana (lento) y la gallarda (rápida). - En la corte de Catalina de Medici (lento) nacieron las primeras formas de Ballet. Las danzas sociales de pareja como el Minuet y el Vals comenzaron a emerger como espectáculos dinámicos de mayor libertad y expresión (Albéndiz, p.10).

Entre algunas de las danzas que aporta esta época tendríamos el branle francés “un baile de corro, zarabanda, chacona y pasacalle españoles en el que grandes compositores musicales como Johann Sebastián Bach o Wolfgang Amadeus Mozart, introdujeron ritmos folclóricos a sus obras” (Gurumeta, 2017, p.13). En este sentido, se da un toque característico a estas representaciones que las encasilla aún más entre la parte de cortesía y el pueblo como dos formas de existir la danza.



Ilustración 5. Escena de la danza del renacimiento. Recuperado de: <https://museo-etnografico.com/actividad.php?id=8&fecha=2011-2&page=2>

Seguidamente, en la época del barroco y el siglo XVIII se fundó la academia real de danza en 1691, bajo el mandato del rey sol Luis IV. Sus gustos por la danza fueron adoptando las características formativas para el baile.

Con el Renacimiento, Inglaterra y España dieron prevalencia a las expresiones artísticas impulsándolas desde los teatros. Por otro lado, en Italia se empieza a consolidar un teatro adoptado para operas en forma de ovalo. Aquí, se fue configurando la estética de la danza, el equilibrio espacial, armonía, coreografías precisas y la escenografía para ello (Gurumeta, 2017).

En este sentido, se imparten diferentes formas de realizar la danza. Comienza la tradición de la “danse d’école”, tal y como hoy se entiende y sus puntos principales en el avance del desarrollo de la danza en esta época, con el coreógrafo Beauchamp y la Academia de la Danza, son los siguientes:

1. Se le confiere a la danza naturaleza escénica independiente.
2. Se desarrolla la técnica para crear coreografías adaptadas a nuevas exigencias visuales.
3. Se introduce el “en dehors” y las cinco posiciones de los pies, así como la codificación de los movimientos derivados. Esto explica que la lengua del ballet sea el idioma francés.
4. La danza se desarrolla como espectáculo con valores tan esenciales como su unidad dramática y música. (Zuleta, s.f, p.5)

Por último, estas tendencias se fueron extendiendo por toda Europa, trasladándolas a América desde un proceso de invasión en 1492, seguido de la colonización y después por un momento enmarcado con figuras adaptadas por tendencias africanas desde la implementación de transportar a esta cultura con el tráfico de esclavos interponiéndolas y siendo adaptadas `por la civilización existente. En medio de estas tres culturas, la europea, africana e indígena latinoamericana, se efectuó un proceso de interfluencias. En el caso de Colombia, las tres

mezclas raciales se extendieron por el país manifestando unas prácticas culturales entrelazadas que fueron tomando forma a través de los años.

Entre las prácticas que se efectuaron en ese entonces, la danza toma formas características propias con rasgos fuertes en cada una de las danzas, adaptándose a un contexto de la civilización existente. De esta manera, la danza se transformó en un hecho tradicional que se realizó de transmitir estos saberes de generación en generación hasta nuestros días, por lo tanto, bailarores, gestores culturales, portadores de los saberes, agrupaciones artísticas tradicionales, entre otros, han conservado y mantenido un legado que ha venido transformándose y evolucionando de acuerdo a unas necesidades de un contexto poblacional.

En este sentido, la danza se convierte en una forma académica pensada para el espectáculo y como eje transversal para estudiar el cuerpo de una manera rigurosa para fortalecer el campo artístico.

2.2.1.2 Danza tradicional en Colombia.

Las danzas tradicionales en Colombia son manifestaciones culturales que han perdurado a través de los tiempos y que guardan unos aspectos particulares en su contenido. Estas manifestaciones se basan en una puesta en escena cualquiera, en una interacción que no está pensada en un público sino en su relación con el otro y en comunidad.

No hay un estilo o una forma establecida, sino que se habla de una manera de ejecutar espontáneamente, de reflejar vivencias danzarias innatas que desde la tradición son significativas y que representan lo que son acontecimientos memorables para la cultura, como son la vida, la muerte, la religiosidad, el amor, las fiestas entre otros (Sandoval, 2018).

Las danzas se constituyen de acuerdo a cada región y a todo un contexto y una sabiduría ancestral que se prolifera y se constituye en estas expresiones.

En palabras de Tino Fernández:

Hablar de la danza en Colombia es hablar de un sentimiento arraigado en lo profundo de cada individuo que conforma este magnífico pueblo. Colombia comunica instintivamente con el cuerpo, transpira danza en cada una de sus regiones, siendo capaz de contarnos con la danza, a veces codificada y otras en un estado más puro e indómito, todo aquello que no se logra verbalizar, porque sabe que el cuerpo, a través del movimiento y una memoria ancestral, consigue transmitirnos su verdad indecible. Qué gran terreno fértil para un creador encontrarse con la fuerza y espontaneidad que emana de estos bailarines natos que poco a poco han sabido abrirse caminos hacia la profesionalización de un medio que, aunque popular, es poco reconocido y apoyado (citado en Ángel, 2010, p.52)

En referencia a lo anterior, es posible que gran parte de lo que es la naturaleza de las culturas del país se vea reflejado en sus festividades, por cuerpos en movimiento que, inducidos por la danza, logran ejemplificar cada una de las características que la conforman.

Ahora bien, Colombia es un lugar en el que emerge gran variedad de festividades que surgen desde la tradición a partir de cantos, danza y música, protagonistas en cada una de las festividades realizadas. Estos eventos han perdurado en la sociedad y han tomado lugar importante como manifestación en estos encuentros que se realizan en el país. Como dice Miñana (2000), “la cultura popular tradicional no es actual, es una “supervivencia” del pasado, una especie de fósil viviente que hay que proteger y exhibir en esos “zoológicos culturales” que son los festivales folklóricos, los museos y los centros de documentación” (p.2).

Uno de los intereses de las culturas en el país radica en manifestar sus prácticas por medio de la expresión no verbal como lo es la danza. La intención de dejar un legado no solamente aborda lo que son sus raíces y sus creencias sino también la situación actual de una comunidad

(Sandoval, 2018). Es por ello que toda esta serie de sucesos se ve reflejado en lo que son las festividades de cada entorno.

Con respecto a lo anterior, las danzas en el país están atravesadas por unas costumbres, unas situaciones y un lenguaje que permite hacer una interpretación de lo que es cada cultura. Además de esto, las danzas también incorporan unos códigos de movimiento que los hace únicos y particulares en cada región.

Como lo afirma Pira (2016), son "secuencias de movimientos corporales, no verbales con patrones determinados por las culturas que tienen un propósito y que son intencionalmente rítmicos con un valor estético a los ojos de quienes la presencian" (p.19). De esta manera, van construyendo una identidad, una forma de mostrar su ser y su sentir en esta tarea por utilizar la danza como puente de comunicación y expresión de su sabiduría, su esencia y su idiosincrasia.

“Las identidades culturales son puntos de identificación, los puntos inestables de identificación y sutura, que son hechos dentro de los discursos, de la historia y de la cultura” (Sandoval, 2018, p.5).

2.2.1.3 Danza tradicional en Bogotá.

En Bogotá, la danza tradicional se ha consolidado a través de los años por diferentes procesos en lo que se han implementando diverssas técnicas corporales a la danza tradicional. En este sentido:

Raúl Parra caracteriza la danza tradicional como aquella que ha sido resultado de los estudios realizados por los folclorólogos que van a las regiones a hacer observación, y que posteriormente son consignadas en coreografías, manuales y compendios y son retomadas en muchos casos por los mismos cultores de las regiones, relacionando esto con la figura de un bailarín espontáneo que no ha tenido una preparación corporal previa (Núñez, 2016, p.46)

“A partir de aquí surge aún más la inquietud por moverse en este campo, allí nacen los ballets de Sonia Osorio, Jaime Orozco, Ligia de Granados, entre otros” (Núñez, 2016, p.56), haciendo de estas manifestaciones un tipo de espectáculo al público bogotano para llevarlo luego por Colombia y por último a un nivel internacional.

Por otro lado, aparece la investigadora, bailarina y maestra Delia Zapata Olivella junto a su hermano Manuel Zapata Olivella, quienes recopilan los saberes y prácticas culturales de los pueblos de Colombia. Teniendo el sentido claro de rescatar la danza tradicional del país, forman un grupo en la Universidad Nacional de Colombia con el que se empieza a crear el fenómeno de agrupaciones folclóricas que toman las manifestaciones artísticas de cada región transformándolo en coreografías y planimetrías para luego llevarlo a un ejercicio escénico que transforma la danza en Colombia (Martinez, 2020).

En este periodo, se construye el querer cualificar la danza, la música y el teatro, para llegar a denominarse danza escénica. Según el texto (planteamientos para la construcción de una taxonomía de la danza tradicional):

La danza escénica se sirve de instrumentos que le presta el teatro para desarrollar el ejercicio de representación y contextualización escénica y de otros elementos de la acción escénica como la luz, el vestuario, la escenografía, el maquillaje, la música, aunque su relación con este lenguaje artístico sea directa, es decir determinándose desde allí (Salinas, 2015, p.6).

En este sentido, la danza escénica en Bogotá se consolida y empieza a tomar rasgos característicos académicos donde proponen centralizar un campo definido de la danza tradicional las cuales se componen entre danza folclórica tradicional, la danza de proyección folclórica y el ballet folclórico.

Tabla 1.

Tres conceptos de la Danza Tradicional, según 25° foro- taller internacional de expertos en danza folclórica. (Recuperado de: <http://bdigital.unal.edu.co/52284/1/52517911.2016.pdf>)

Danza folclórica tradicional	Danza de proyección folclórica	Ballet folclórico
<p>Es “un fenómeno cultural y social que surge de las relaciones de los seres y la naturaleza, que impregnan en sus cuerpos determinadas características peculiares y propias que se traducen en sentimientos y emociones que tipifican una expresión artística danzaría” (Los Danzantes, 2012, p.2)</p>	<p>Implica “propuestas en las que el coreógrafo, aporta algunos elementos académicos, teniendo como materia prima los lenguajes propios de los bailes, danzas y otras expresiones de las culturas tradicionales, con intencionalidades múltiples utilizando y aplicando principios técnicos además de normas estéticas en concordancia con sus propios conocimientos” (Los Danzantes, 2012, p.6).</p>	<p>Construirse a partir de cuerpos entrenados; apropiar y fusionar técnicas para enriquecer los procesos compositivos y de acondicionamiento; buscar la precisión: articulación entre cuerpo, movimiento, música, iluminación y escenario; buscar la estilización y refinamiento como parte fundamental de la propuesta estética; depurar los procesos, atendiendo a las necesidades escénicas y de experiencia con el público (Danzantes, 2012, p.7)</p>

Siguiendo esta línea, se especifica en clasificar en dos partes estas prácticas culturales danzarias. La descripción que toma Ana Cecilia Vargas (2016), en su tesis presentada en el magister en estudios culturales de la Universidad Nacional de Colombia, titulado: Entre tradición y contemporaneidad. Análisis de las propuestas escénicas de la danza folclórica en Bogotá y su relación con las políticas distritales de estímulos. Tomando como referente a Toledo y Vargas, expresa que:

Una de ellas es la Danza tradicional- memorias que implica configurar a la escena, coreografías ya establecidas en el campo o región, por ende, son los directores de estas agrupaciones quienes replican esta información en la capital transmitiendo el saber corporal, coreográfico y planimétrico de este tipo de danzas que buscan tener el mayor porcentaje de características culturales de cada región.

La segunda toma la palabra y habla sobre Danza tradicional fusión o experimental, que implica sobre manera involucrar herramientas u otros lenguajes artísticos que permita recoger características tradicionales y complementarlo con recursos propios del arte u otro tipo de danzas que subyacen al crecimiento de la puesta escénica elementos como:

- Teatro
- Música
- Ballet
- Danza contemporánea
- Plástica

Permeándose tanto director como intérprete de una forma académica en pro de una propuesta escénica donde se permite explorar y crear sin dejar de un lado las prácticas culturales vivas de la región teniendo como eje una investigación a lo que se quiera realizar para tener un contexto claro (p.48-49)

A partir de estas tendencias, se centraliza la segunda propuesta y es describir procesos de esta índole como el ballet tierra colombiana dirigida por el maestro Fernando Urbina que crea una propia estética al ballet folclórico, la Compañía de Danza Orkéseos, en la cual se profundizará con mayor detalle, por otro lado, el teatro como fundamentación y apropiación de nuevas innovaciones en la danza.

Se hace una práctica con Hanz Plata quien toma estos elementos del teatro y la construcción de una narrativa de personaje, características propias que toma en la Licenciatura en Educación Artística con énfasis en Danza y Teatro de la Universidad Antonio Nariño la cual vincula una transversalidad de las artes incursionando la danza teatro como puesta en escena (Núñez, 2016, p.57).

Por otro lado, aparece Orkéseos con la propuesta de vincular herramientas técnicas de otro tipo de danzas que aporten a la compañía apostar por nuevas tendencias y cualidades del movimiento en pro de la danza tradicional. Una de sus funciones es:

Intentar consolidar sus procesos de investigación, decidieron invitar a “cultores” de las regiones para hacer intercambios de conocimientos. Al mismo tiempo, invitaron maestros de otras áreas como el ballet y el contemporáneo para darles entrenamiento a los bailarines de la compañía (Núñez, 2016, p.59).

Es aquí donde el recorrido de la compañía por más de 37 años se ha hecho característico en procesos de investigación creación, pionero y referente artístico para otras agrupaciones de Bogotá y Colombia.

2.2.2 Procesos de creación.

Cada creador concibe de una manera diferente el concepto del término, dando una variedad de métodos. El que vamos a abordar a continuación es el que consideramos que más se acerca a nuestra idea de procesos de creación y se ajusta a nuestra investigación.

Antes que nada, nos parece pertinente conocer la raíz etimológica de la palabra creatividad, la cual “deriva del latín *creare*, la cual está emparentada con *crecere*, lo que significa crecer; por lo tanto, la palabra creatividad significa *crear de la nada*” (Johnson, 2018, p.6).

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española la definió en 1992 como: “facultad de crear, capacidad de creación”; seis años después, en la Enciclopedia de Psicopedagogía Océano la definieron como: “disposición a crear que existe en estado potencial en todo individuo y a todas las edades” (Serrano, 2004, p.3).

Ahora bien, según América González Valdés, Dra. en Ciencias Psicológicas, define el concepto de creatividad como “los recursos transformativos de que disponen las personas para la generación novedosa, de manera flexible y autónoma” (González, 1994, p.17). Es decir, que la creatividad va a implicar una transformación bien sea en la persona o en las cosas.

Es así que consideramos que los procesos de creación van de la mano con el entorno que nos rodea, con lo que estamos vivenciando en ese momento de creación. Por ejemplo, se puede plasmar en una obra, un boceto, un guión o una coreografía para expresar lo que sentimos al resto de la sociedad. Para el caso que nos compete, el proceso de creación con el cual trabajamos, “Farotas”.

Una apuesta escénica que se da de manera colectiva y transdisciplinar, partiendo de un debate entre los miembros a participar y tomando en cuenta el contexto social, político, cultural e histórico “que derivada de la necesidad de apropiación, comprensión e interpretación de las realidades sociales de los sujetos y colectivos” (Ramos, 2017, p.47). En cuanto a la

transdisciplinariedad, la investigación se apoyó en la danza contemporánea, en elementos del teatro físico, en la música y en la sonoridad de las cuales hablaremos más adelante.

2.2.2.1 Creación colectiva en el arte y la danza.

Enrique Buenaventura, director del Teatro Experimental de Cali, Colombia (TEC), expone que la creación colectiva:

No es estrictamente un método, como el de Konstantin Stanislavski. Es algo mucho más empírico, una forma de montar las obras. Yo diría que es un método de puesta en escena ... La creación colectiva no niega al dramaturgo, ni al escenógrafo, ni al músico, ni al público, sino que favorece la más plena interacción. (Tabares, 2016, p.6).

Por su parte, Teresa Marín García se refiere a la creación colectiva como “el proceso de construcción de una obra, acción o incluso de un estilo, realizada de forma conjunta entre individuos que son diferentes, que comparten sentimientos, principios, estilos y experiencias comunes, sea cual fuere la forma de relación entre ellos” (García, 2008, p.9).

Y ciertamente por medio de la experiencia es que logramos crear muestras artísticas ricas en contenido y donde expresamos las emociones a través del cuerpo. Además, como estudiantes y bailarines estamos llevando a cabo ese proceso de creación haciendo un trabajo integral como creadores que investigamos, nos involucramos con la problemática, proponemos y dialogamos desde lo individual a lo colectivo.

2.2.2.2 Proceso de creación del cuerpo.

La corporalidad es el punto de partida para los procesos de creación. Con el cuerpo podemos transmitir y recibir información, tal como lo plantea Lina María Villegas (2015), en su trabajo de investigación sobre *creación y dirección en danza contemporánea* (2015). En este, la autora expone que:

A través del movimiento corporal se construyen los códigos estéticos que hacen posible una pieza coreográfica. Por ello, hacer referencia al cuerpo como instrumento y propósito de la creación en danza, pone en evidencia un proceso artístico en el cual el cuerpo es afectado, construido, transformado y mutado, pues es él quien realiza las acciones que determinarán su hacer en el arte. En la danza, el cuerpo se despliega desde las sensibilidades, las sensaciones, para hacer de sí un instrumento en el cual se soporta la investigación de movimiento, la exploración, la interpretación, la creación y la puesta en escena; el intérprete es artista y es instrumento a la vez (Hincapié, 2015, p.1).

Como se menciona anteriormente, el cuerpo tiene la capacidad de expresar sus propios discursos y sentimientos y manifestarse de acuerdo a lo que interpreta. Así mismo, en cada intervención escénica en la que se participa, el cuerpo es capaz de experimentar diferentes sensaciones corporales que se generan con el proceso de creación.

2.2.2.3 Interpretación en procesos de creación.

Según la Real Academia de la Lengua Española, define interpretar como la acción de leer, analizar y comprender.

Un proceso y no una acción mecánica, puesto que se trata de ver el objeto de interpretación como algo más que la estructura que presenta, pues esta solo adquiere sentido para el sujeto a partir del significado que el construye desde la lectura, convirtiéndolas así en un objeto de interpretación (Mantilla y Vargas, 2015, p.21).

En la danza, el término interpretación guarda ciertas similitudes con lo anteriormente dicho, agregando que en este campo surge la necesidad de descubrir algo, como lo afirma Moreno (2014). “En sus acepciones principales interpretar significa aclarar el sentido de algo,

especialmente de un texto, obra artística, gesto, etc. En definitiva, buscarle a algo un significado” (p. 22).

Dicho esto, existen diversos mecanismos para llegar a la interpretación en la danza, uno de ellos se basa en la ejecución de movimientos corporales con una técnica concreta pero sin llevar consigo el más mínimo grado de emocionalidad y, por otro lado, partiendo desde la emoción (Moreno, 2014). Dos formas distintas que pueden ser funcionales a la hora de crear en la danza.

En esta dirección, Moreno (2014) relaciona algunos autores que parten desde una de estas dos posturas, para llegar a la elaboración de sus piezas artísticas. “Balanchine, por su parte consagró un estilo caracterizado por la total ausencia de la expresión en la cara de sus bailarines y la desnudez escenográfica. Para él, la danza no puede expresar nada. La danza se expresa así misma” (Moreno, 2014, p.23). La interpretación, más allá que en lo emocional, desde la postura de los coreógrafos y bailarines puede estar situada en el impacto que pueda generar en el receptor.

Contrario a esto:

Martha, al igual que Delsarte y Duncan, identifica la zona pélvica como centro de gravedad y de las emociones del ser humano, estudió intensamente sobre su aportación a la interpretación y le concedió a esta franja todo el poder tanto emocional como técnico en lo que más tarde denominaría contracción (Moreno, 2014, p.23).

Así mismo, Juan Carlos Lériida en su entrevista con Fábrega (2008), responde “la interpretación nace cuando el movimiento está conectado con la respiración y de ahí se conecta con la emoción y el ritmo” (p.1). Son distintos los métodos que se aplican para desarrollar la interpretación en los bailarines, sin pensar en cuál sea el más adecuado o el mejor, son métodos que aportan y que cada vez le van sumando opciones de creación a la danza.

Consideramos que los bailarines somos intérpretes, ya que, así como interpretamos también creamos; “la interpretación no es un acto complementario y posterior al de la comprensión, sino que comprender es siempre interpretar, y en consecuencia, la interpretación es la forma explícita de la comprensión” (Ballén, 2016, p.17). Es por tanto, ese proceso de expresión que tenemos los seres humanos donde representamos ideas constantes que nos surgen en algo material como la pintura, la música, la literatura, o en este caso, la danza. Podemos observar, comparar, reflexionar, en pocas palabras, podemos hacer un proceso crítico de conocimiento.

2.2.3 Orkéseos.

La compañía, en cabeza de Raúl Ayala Mora y el Productor Artístico Julián Albarracín, ha trabajado la danza tradicional por más de 37 años. Entiéndase como postura crítica y reflexiva que no trabajan o no pertenecen a la denominación de agrupación folclórica dado que para Julián la palabra folklore es un término peyorativo y despectivo porque se entiende como un saber popular y eso cataloga una división de la danza entre la elite y el pueblo (Albarracín, 2020).



Ilustración 6. Logo de la Compañía Orkéseos

La compañía, hace un trabajo antropológico y etnográfico para recoger el mayor material de recursos audio-visuales y memorias para la composición de las obras (Albarracín,2020).

Entre el equipo de producción escénica y coreográfica se cuenta con personal experto en los diferentes campos artísticos, entre ellos: el director general Raúl Ayala Mora, el director artístico y de producción ya nombrado Julián Albarracín, el director coreográfico Edwin Vargas, los encargados de escenografía, vestuarista, y por último y más importante, el elenco de bailarines.

Según Julián, Orkéseos se fundamenta en dos posturas, la primera está en la formación del bailarín y el entrenamiento específico para la construcción corporal, en este sentido se encarga de la formación con cultores o portadores de saberes que requiere la compañía en danza clásica, danza contemporánea, danza afro, teatro entre otras, para así lograr entrenar al bailarín en el contexto que la compañía lo requiere. La siguiente, busca hacer énfasis en el ¿qué están escenificando? Se logra evidenciar el interés de indagar e incorporar las prácticas culturales vivas y cómo estas logran llevar a ser escenificadas de una manera responsable.

Adicionalmente, es importante considerar el estudio y reconocimiento que la compañía realiza frente al cuerpo no solo como instrumento de creación y composición sino también como memoria que alberga toda una información y es capaz de reflexionar frente a ello y usarla para la producción artística. En este proyecto, se habla de un cuerpo que guarda unas especificidades propias que se abordarán en los siguientes apartados, se habla de un cuerpo interpretativo.

2.2.3.1 Cuerpo Interpretativo en Orkéseos.

Existen distintos términos que complementan la palabra cuerpo. Aludiendo a este unas particularidades propias dentro del campo artístico se puede hablar de: cuerpo escénico, cuerpo teatral, cuerpo dancístico, etc. Sin embargo, para este proyecto se denomina cuerpo interpretativo a un cuerpo con memoria, un cuerpo que comprende el contexto y es capaz de responder a unas tareas escénicas adoptando una manera ser, hacer y estar en el escenario. Es lo que hace un cuerpo particular. De este modo y con el fin de profundizar más en el concepto que aquí se le da, se establecen cuatro categorías: cuerpo, técnica, improvisación e interpretación, que amplían la perspectiva frente al término entendido desde de la Compañía.

2.2.3.1.1 Cuerpo.

Para comprender el cuerpo de la compañía Orkéseos y las herramientas dinámicas que se utilizan en constante formación corporal, la academia se basa en los lineamientos del Plan Nacional de Danza (PND) del Ministerio de Cultura (2010):

El Plan Nacional de Danza propone un marco conceptual para entender el lugar del cuerpo en la contemporaneidad, sus abordajes, los lugares desde los que se piensa. El interés de partir del cuerpo se sustenta en que la danza es quizás el lugar en donde, de manera más clara, el cuerpo se hace potencia creadora, expresiva, en donde es la obra misma. La información que aquí se ofrece no pretende establecer una definición o una categoría fija, tan solo relaciona y reconoce los pensamientos, los afectos que circulan, habitan y contagian y que permiten hacer visible el valor que el Plan Nacional de Danza quiere dar al cuerpo y su conocimiento, a su preponderancia en los diferentes escenarios de la vida (Ministerio de Cultura, 2010. p.45).

El cuerpo que entrena se destaca por todas las cualidades que desempeña en el quehacer de la danza, un cuerpo que se prepara desde el lenguaje del ballet, danza contemporánea, danza urbana y el teatro. Estas prácticas las lleva a una compañía donde cada interprete tiene un conocimiento diverso en estos campos y los pone en diálogo de creación de la danza tradicional, es lo que crea un cuerpo particular (Albarracín, 2020).

De este modo, cada bailarín aporta desde su quehacer rutinario y se logra codificar un lenguaje colectivo desde la filigrana que maneja el coreógrafo Edwin Vargas y Julián Albarracín como cabezas del proyecto.

2.2.3.1.2 Técnica.

El cuerpo de bailarines conformado para el estudio y elaboración de la obra Farotas de la compañía de danza Orkéseos, atraviesa por todo un entrenamiento, que conduce a la tarea por

implementar una técnica, entendiendo este como “el conjunto de acciones que sistemáticamente conducen a la generación de un resultado (el movimiento, la interpretación, la construcción de los modos de ejecución para cada especificidad) y que son susceptibles de configurar conocimiento” (Ministerio de Cultura, 2010, p.18).

La técnica en Orkéseos se determina de acuerdo a las herramientas, las habilidades y destrezas que presenta cada intérprete y que tienen influencia de otras ramas y lenguaje como la danza clásica, la danza contemporánea, el moderno, urbano, entre otros. Como expone Flores (2005), “la técnica consiste en la habilidad de utilizar sus movimientos físicos con eficacia” (p. 14).

Debido a esto, es el coreógrafo quien se encarga de estudiar el proceso artístico de los intérpretes teniendo en cuenta las necesidades corporales de la obra.

En estos procesos artísticos que se nombran en el apartado anterior, la técnica no solo implica el entrenamiento como factor único para el progreso de la misma sino que también induce al desarrollo de pensamiento crítico y creativo, siendo receptivos con toda esta información brindada desde distintos lenguajes de la danza que permita que se generen procesos diferentes (Ministerio de Cultura, 2010).

Teniendo en cuenta lo anterior, el pensamiento en cuanto a la formación de los intérpretes en la compañía no es egoísta. No se trata de una formación que está implementada únicamente por el coreógrafo de la compañía, por el contrario, en la entrevista que se le realizó a Julián asegura que:

EJ2-6, es de mucha importancia que la técnica en el cuerpo de los bailarines vaya siendo alimentada por otros lenguajes, por otros conocimientos dados por cultores, portadores de la tradición o maestros especializados en el área.

En conclusión, cada danza se ve influenciada por una técnica que se lleva a cabo por el conjunto de saberes que emerge de los intérpretes, por toda esa información que es utilizada en

función de la danza. En la compañía Orkéseos, tanto en Farotas como en otras producciones artísticas éste es el método en que se establece la técnica para la construcción de las mismas, partiendo de un interés en el modo de investigación y llevándola a un hecho escénico, innovando en los momentos creativos pensados en el cuerpo.

2.2.3.1.3 Improvisación.

Otra de las maneras de abordar la elaboración de la pieza u obra muestra que el cuerpo que obtiene una técnica transita por la improvisación, tratándose esta de un proceso práctico, una experiencia cercana y cotidiana que está entrelazada con la vida. Esto en el sentido en que, según Gallardo (2013), improvisar es “hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación alguna, y con los medios de que se dispone en ese momento” (p. 9).

En estos procesos de creación artística la improvisación se convierte en una de las mejores herramientas para elaborar y permitir que el cuerpo exprese y evoque sensaciones que quizá no piensa, evocando y conduciendo a lo inesperado.

La improvisación debe ser parte del entrenamiento tanto del actor profesional como del aficionado. A través de las improvisaciones el estudiante reconoce y se relaciona con los conflictos humanos, tales como el del ser humano contra el ser humano, y contra el ambiente, la naturaleza y lo sobre natural e incluso contra sí mismo (Zamot, W. P. 2005. p.15).

Se puede dar el concepto que se debe hacer algo de pronto en un espacio y tiempo donde se puede jugar entre el objeto y el ser. Otro concepto sobre improvisación podría ser:

La improvisación está al principio de la creación y es aplicable a toda acción ya sea un trabajo, un trabajo penoso, un oficio o el arte. (...) La improvisación es un camino personal, un viaje al interior del alma y por lo tanto para no confundirse es necesario

capturar los momentos sin saber cuál será el último, en un viaje que aporta el valor agregado de conocerse a uno mismo (Gallardo, 2013, p.12)

En el proceso de elaboración de las Farotas, la improvisación fue parte fundamental para la creación desde una abstracción con procesos técnicos que pautaba el coreógrafo y encaminaba al colectivo a realizar la improvisación en aras de encontrar una manera de ser particular y grupalmente.

2.2.3.1.4 Interpretación.

La selección del cuerpo de bailarines de Farotas se da teniendo en cuenta unas características específicas corporales y cinéticas que guarda cada intérprete, lo cual está directamente relacionado con lo dicho anteriormente.

En el proceso de construcción del cuerpo de esta obra, dichas características son tenidas en cuenta por el coreógrafo para ir estructurando unas coordenadas en el bailarín, una forma de relacionarse con los otros, una forma de pensar y concebir el espacio, un modo de ir encontrando las dinámicas de movimiento. A todo este conjunto de aspectos se le denomina interpretación (Vargas, 2019). Esta concepción del término, mantiene ciertas semejanzas con lo que dice Munevar (2018) en el sentido que:

La interpretación está directamente relacionada con las experiencias de vida del intérprete y se permea de éstas a partir de la intuición, el segundo que la dirección es supremamente importante para poder encaminar un rol, puesto que se necesita de una idea clara para saber “cómo” se dice y “qué” se dice con el cuerpo en la escena, el tercero, que la interpretación también está ligada con la comunicación, pues la manera de interpretar un rol complementa o desarticula la idea global de la obra (p.18)

En esta medida, la interpretación trata el sentido en cómo el cuerpo está presente, en cómo se va adaptando y constituyendo una forma de ser y la manera en que éste cuerpo se ve atravesado por un gesto (Vargas, 2019). En el proceso de creación de Farotas, la interpretación es tratada desde los componentes técnicos de los bailarines, desde sus experiencias y la manera en cómo concibe la obra.

2.2.4. Farotas.

En este capítulo se evidencian aspectos generales de las Farotas como etimología y como danza tradicional, historia, participación en el carnaval de Barranquilla, organología musical y danza coreográfica entre otros.

Los intérpretes de danza tradicional colombiana ejecutan un sin número de bailes tradicionales que técnicamente se han visto influenciados por la experiencia adquirida de maestros en las escuelas o agrupaciones folclóricas, desconociendo en la mayoría de veces el significado o el contenido de cada una de las manifestaciones culturales y exponiendo a los intérpretes como sujetos ignorantes que atraviesan procesos creativos sin una base investigativa que sustente el mismo.

Es el caso de las Farotas, emblemática danza del municipio de Talaigua que en un principio se reconoce como una danza donde el hombre se traviste para confundir a los españoles a quienes se les atribuía los cargos por violar a las mujeres de la comunidad (Matute, 2018). Su teoría reviste todo un lenguaje escénico y corporal desafortunadamente desarticulado en la actualidad con la construcción del cuerpo tradicional y del cual aún, lo que conlleva al desconocimiento de su significado.

¿Qué es Farotas? Cuando se nombra la palabra Farotas, para aquellos artistas que tratan de alguna manera el folklore colombiano, inmediatamente se recrea un personaje proveniente de la región caribeña, de género masculino, que usa prendas femeninas para lograr su objetivo de venganza frente a los españoles. Sin embargo, la palabra va más allá de esta suposición.

En el artículo titulado “*esas farotas no son como las pintan*”, resultado de un interesante trabajo de investigación, se hace un recuento histórico sobre algunas versiones de la llegada de las Farotas al Carnaval de Barranquilla y sobre sus orígenes (Dávila, 2014).

En ese territorio de la isla de Mompox habitaban muchas tribus indígenas... Los españoles orientaron sus apetitos naturales hacia las riquezas del subsuelo, pero también hacia la belleza de las nativas, y se volvieron locos por ellas. Como no les paraban bolas usaron la fuerza. Entraron a los bohíos, para obligarlas. Mancillaron su honor. Por eso en la danza lleva un niño, para recordar esa historia de tristeza y dolor que se vivió en Mompox.

Un día se reunieron los indios pensando qué hacer... Miraron cómo era el vestuario de las mujeres españolas, los consiguieron con laberintos, como los usamos en Las Farotas de Talaigua, faldas amplias con estampados multicolores, para los sombreros fueron al monte a coger toda clase de flores, y adornaron sus cabezas. Con esa indumentaria los más fieros se disfrazaron, y se escondieron en los bohíos esperando a que el español llegara, borracho como de costumbre, a tomar a sus mujeres a la fuerza. Y cuando entraron cayeron en la trampa. Se libró una batalla y salieron airoso los indígenas, porque en las chozas había trece de sus hombres disfrazados, pero muchos más estaban escondidos. Festejaron con una gran parranda. De esa manera nació la danza de las indias Farotas (Toledo, 2014, p.4-5).

Daniels (2009), afirma que farota es una palabra árabe que etimológicamente significa “mujer charlatana y mentirosa” o “mujer descarada y sin juicio” (p.14). Como vemos, la palabra no tiene relación alguna con lo que propone la danza, es de esta manera que se va difundiendo la información y se van creando teorías tomados como referentes para la creación escénica sin tener en cuenta la veracidad del mismo.

Otro de los términos que se les atribuye a las Farotas y que guarda una pequeña similitud con el término de Daniels (2009) es el de Royero (2002), quien afirma que Farota “es una palabra árabe que significa mujer chismosa y de poca reputación” (p.24). Ahora bien, es posible que estos términos vayan ligados al concepto que se tiene frente a las mujeres de la comunidad y por ende se le juzga de esta manera.

Por otra parte, la historia de las Farotas parte desde los tiempos de la colonización. Cuando llegaron los españoles a tierras indígenas, hubo mucho interés por las pertenencias de la comunidad, entonces, objetos como el oro, las artesanías y entre ellas también las mujeres fueron el punto que captó la atención de los invasores. La resistencia y oposición de los indígenas no se hizo esperar obligando a los españoles a usar la fuerza mayor para poder lograr su cometido.

Los caciques Talaigua y Mompox, cansados de las injusticias que en su territorio se cometían, pensaron en organizar un plan que diese un freno a esta inmoralidad ratificando así su valentía y el honor de las personas de su raza (Becerra, 2011).

Edgar Matute, representante legal del grupo de las Farotas de Talaigua Nuevo, comenta que, en el momento que los indígenas salían de caza era oportuno para que los españoles abusaran de las nativas, en esta misma conducta, no solo abusaban de las menores si no también que las prostituían.

Para frenar todo este tipo de atropellos, el cacique Mompox y Talaigua, seleccionó a los 12 hombres más fuertes de la comunidad, quienes estudiaron minuciosamente el vestir de las mujeres españolas para poder desconcertarlos, uno de los caciques se integró y de esta manera conformaron el grupo de 13 guerreros.

Una noche, los indígenas fingieron salir de caza y se ocultaron en las chozas donde los españoles cometían sus injurias, cuando estos llegaron, se llevaron la sorpresa de encontrar a

2.2.4.2 Danza de las Farotas.

La danza de las Farotas es una manifestación cultural que se le atribuye al municipio de Bolívar, ubicado en la región de la depresión momposina. Su origen se marca en la época de la colonización española y como comenta Becerra (2011), tiene descendencia gitana.

Según esta autora, nace con un grupo de gitanos que trabajaba en una reconocida hacienda de la época que en ese entonces realizaba distintas celebraciones de los cuales los trabajadores eran partícipes. Se vestían con prendas propias de la cultura para poder disfrutar de las fiestas y así mismo realizar su danza (Becerra, 2011).

El origen de la danza data alrededor del siglo XX. Para los gitanos era una danza que no solo se realizaba en las fiestas, sino que también era una danza de marcha que iba en constante desplazamiento hacia adelante a modo como alusión a la guerra, portando indumentaria propiamente gitana que reforzaba y representaba este hecho de lucha y resistencia. En su tránsito, se ejecutaban pasos largos, firmes y posturas guerreras que desencadenan en la realidad de esta danza (Royero, 2002).

2.2.4.4 Farotas en el carnaval de Barranquilla.

La danza de las Farotas, es la danza insignia de Talaigua Nuevo (Bolívar). Hoy en día no solamente es conocida en este municipio, sino que ha trascendido a nivel nacional e internacional.

Magnos eventos como el majestuoso carnaval de Barranquilla han sido escenarios testigos de la participación de esta danza. En la revista América Latina se manifiesta que, en los ochenta, quien ejercía el cargo como representante del grupo de las Farotas era Etelvina Dávila, una matrona del municipio quien en repetidas ocasiones insistió para que la danza tuviese un espacio dentro del Carnaval.

Fue hacia 1985, cuando se postuló como una danza festiva siendo partícipe del desfile principal del Carnaval. Tiempo después fue Mónica Ospino, hija de Etelvina, quien llevó la

batuta del grupo de las Farotas, llevando con mucho orgullo la danza y difundiendo en diferentes espacios la historia y lo que representa las Farotas.

En el carnaval, el desfile viene siendo una de las actividades más desgastantes pero los bailarines lo asumen de la mejor manera, pensando en lo que representa la danza para ellos y lo que han luchado para alcanzar sus objetivos (Alvarado, 2018).

En contraposición a lo anterior, en la entrevista que la compañía de danza Orkeséos realizó a Edgar Matute, en cuanto a las versiones de las Farotas, él comenta que diferentes agrupaciones que bailan Farotas en municipios aledaños se han permeado de las Farotas de Talaigua y creado sus propias versiones. De igual modo, se ha visto sorprendido por la forma en que han plagiado la agrupación. Según él, son muchos los que utilizan el nombre de las Farotas de Talaigua para llevar a cabo sus presentaciones por lo cual, se han visto en la necesidad de registrar legalmente y realizar todo el procedimiento jurídico para que las Farotas no sigan siendo plagiadas y usadas de manera inapropiada.

Así mismo, hace un llamado a todos los grupos de Talaigua que ejecutan propiamente la danza de las Farotas a que se registren y hagan parte de la Corporación Cultural Farotas que viene siendo la que representa el Patrimonio Cultural.

Continuando en palabras de Edgar, manifiesta que en ocasiones la agrupación de la señora Mónica fue partícipe del Carnaval de Barranquilla con su versión de Farotas, pero afirma que Carlos Franco, antiguo profesor de Mónica, fue quien observó a las Farotas de Talaigua en uno de sus eventos y de allí creo su propia versión. Enfatiza en el hecho de que las verdaderas Farotas son las de la Corporación Cultural Farotas de Talaigua (Matute, 2018).

Independientemente del grupo que participe en el Carnaval de Barranquilla, la Farota ha sido un ícono importante dentro de este y cada vez se va posesionando con más fuerza, ratificando por qué merece estar en este importante encuentro folclórico.

Por otra parte, en el contexto internacional la danza de las Farotas viene gestándose y creciendo luego de la aparición en el carnaval de Barranquilla, dándose a conocer por otros medios que ya no eran locales. En este sentido, se toma partido que al igual que la historia tienen sus diferentes maneras de interpretar y se poseen diferentes versiones de las manifestaciones culturales a lo largo de las tradiciones dancísticas llevadas a la puesta en escena de las Farotas en el Carnaval. Como lo anuncian anteriormente, se posesiona y obtiene un valor por mantener sus prácticas activas y se convierte en un reconocimiento fundamental en la danza tradicional y otras áreas artísticas y dancísticas.

El Carnaval le sirvió a Las Farotas para proyectarse a nivel nacional, y ha sido tal la acogida que en Bogotá estuvieron en la reinauguración del teatro Jorge Eliécer Gaitán, la apertura de la Feria Internacional y el inicio de las novenas de aguinaldo en el Palacio de Nariño, durante la administración Samper, entre otros eventos en el país (Rodado, 1999)

2.2.4.5 Formato musical.

De la vivencia en Talaigua realizada por los directores de la compañía, encontramos en unos de sus materiales video-gráficos que el formato musical de las Farotas se compone de un grupo que cuenta con aproximadamente 4 personas y con instrumentos representativos de la zona del Caribe como lo son el tambor alegre, el tambor llamador, la caña o flauta de millo y la tambora.

2.2.4.6 Instrumentos.

2.2.4.6.1 Tambor Alegre.



Ilustración 8. (Recuperado de: <http://cumbiacolombiana.weebly.com/instrumentos.html>)

Tambor mayor- Alegre, nombre genérico en español. En el caribe se le conoce como “Mayor”, siendo el mismo tambor “alegre hembra”. Este nombre se toma para distinguirlo de su contra parte más pequeña “llamador”, pero a menudo el tambor mayor se le llama desde los tiempos remotos simplemente tambor (Herrera, 2006).

2.2.4.6.2 Tambor Llamador.



Ilustración 9. (Tomado de <https://www.fzacademia.com/blog/cumbia-las-cosas-que-no-sabias/>)

Su función es producir golpes sostenidos percutidos con la palma de la mano abierta. Se toca sentado y se sostiene entre las piernas, debajo del brazo, descansando sobre una pierna e igualmente se toca de pie (colgado). Hace dialogo rítmico con el tambor “mayor” y así mismo lo mantiene con los demás instrumentos de percusión (Herrera, 2006).

2.2.4.6.3 Tambora.



Ilustración 10. (Tomado de <https://tamboreros.blogspot.com/2013/02/>)

Es un tambor grande de cuerpo cilíndrico con dos membranas. Se percute golpeándolo con una baqueta, maceta o porra. Este instrumento es utilizado en los conjuntos folclóricos y retoma el nombre de Tambora-bombo ejecutado con dos bolillos (palos de tambor) o baquetas. Muy común en España y Portugal y se refiere al tambor bajo (Herrera, 2006).

2.2.4.6.4 Caña de Millo.



Ilustración 11. (Tomado de <https://escuelavirtualdemusica.com/flauta-de-millo/>)

La flauta de millo es un instrumento cuyo origen proviene de padres indígenas y africanos, es un instrumento vi-mestizos originado por el intercambio étnico dado en la colonización de nuestro país (Valvuená, 2017).

“El Millo (*Sorghum vulgare* o *Panicum miliaceum*) es una gramínea de granos comestibles, la caña de esta da un tallo delgado, que una vez seco ofrece la dureza y elasticidad adecuadas para la elaboración y vibración de la flauta” (Abadía, 1983 p. 249).

La flauta de Millo posee una longitud de 30 a 40 cm y 1,5 cm de diámetro, la pared del tubo es de 0,15 centímetros de espesor, la lengüeta mide 3,5 cm de longitud y 0,5 cm de ancho, la distancia desde el punto donde la lengüeta está unida al tubo al extremo más profundo del tubo es de 4,2 cm. Los cuatro agujeros dactilares son de aproximadamente 0,8 cm de diámetro y la distancia entre centros y agujeros es de 3 cm, el centro del agujero dactilar que dista más de la lengüeta está a 6 cm a partir del extremo adyacente del tubo (List, 1994 p. 104).

De acuerdo al documental dirigido por José Guillermo Ospino, titulado *Las Farotas de Talaigua Nuevo*, en la entrevista realizada a Etelvina Dávila directora de las Farotas (1985), comenta que el formato musical del son de Farotas es un acople que realizaron los indígenas en ese entonces, entre el minué y la contradanza. Además, este formato se compone de otros dos sonos nombrados: el son perillero y el son lavado. El primero, representa el baile lúdico

que tenían los niños indígenas en esa época en un diálogo cantado a modo de preguntas y respuestas. El segundo simboliza el honor hacia el dios de todas las tribus, el dios Chiguá.

Una de las peticiones del indígena era que este dios les brindara fuerza a sus mujeres en el que hacer de la lavandería que realizaban en la orilla del río, a raíz de esto, surge su denominación el son lavado (Dávila, 2014).

2.2.4.7 Pasos y figuras coreográficas de la danza Farotas.

En la forma estructural de la danza se han encontrado por lo menos de 10 a 12 pasos y figuras para realizar una secuencia donde se evidencia: saludo, entremetida con sacado, entre metida a lo largo, y un perillero aporreado, lavada, paraguas en redondo y a lo largo, y un perillero aporreado, golpeando un sonido con que ellos terminan (Romero, 2000, p.64)

Tabla 2.

Pasos y figuras coreográficas. El son de Farotas. (Recuperado de Ospina, 2000).

PASOS Y FIGURAS
1. Entra el abanderado
2. Aparece la mama (Entran los abanderados)
3. El ritmo de tamboril cambia a golpe de porro o perillero; al igual que la marcación que va generando el tambor hembra, el golpe de llamador o marcante es cumbia rápida)
4. Trenza.
5. Círculos.
6. Paralelas.
7. Enfrentamiento o ataques, esta figura es bastante común en las danzas de la ribera: círculos de enfrentamiento.
8. cruce de pares e impares.
9. Trenza circular.
10. Trenza de parejas.
11. Ruedas de perillero.
12. Filas de sombrillas. (Entremetidas de líneas para cambiar de frente)
13. Cambio de frente
14. Cruces de frente
15. Figuras de cruz, en figuras de cuatro tiempos. (Todo el grupo realiza esta figura)
16. Figuras de ochos.

17. Filas de Farotas

Dentro de las figuras de la danza tomaremos 5 de ellas para enriquecer el ejercicio de la manifestación danzaria de la tabla presentada.

Ilustración 12: Entra el abanderado



Ilustración 13: Perillero



Ilustración 14: Círculo

La protección, asecho y complicidad de los intérpretes se manifiesta en un círculo.



Ilustración 15: Trenza de parejas



Ilustración 16: Filas de sombrillas

(entremetidas en líneas para cambiar de frente)



2.2.4.8 Vestuario de las Farotas.

El vestuario de la danza de las Farotas se caracteriza por la variedad de colores que plasma en cada uno de sus elementos y prendas. Todos van vestidos de mujer, con vestido floreado, con pollera, flores con gola o sombrero, gola de fela, franela (amansalocos) y en el pecho un pollerín por si se troncha la pollera no quedar en pelota, abarca tres puntas y una sombrilla (Romero, 2000, p. 65).

De esta manera salen a desfilas y a bailar Farotas en la calle convirtiéndose en sentido emblemático para los habitantes de este municipio. Su traje está conformado por sombrero, tela y adornado con flores en la parte de adelante, una camisa circular adornada con escarcha y lentejuelas, y la culebra, que es un conjunto de pañuelos que se reparten entre el público para recogerlos al final con dinero, presentaciones de la calle que han permitido mantener la danza. También se usan faldas, pantalones, pantalones abarcas tres, puntados “amansalocos” o camisetas de manga larga y un elemento muy bello y singular, el paraguas o sombrilla que se recrea en el transcurso del trabajo (Romero, 2000, p.65).



Ilustración 17. Pasos y figuras coreográficas. Fuente: Elaboración propia



Ilustración 18. Vestuario las Farotas. Fuente propia



Ilustración 19. Vestuario las Farotas, Manuel Matute (2019) Fuente: Elaboración propia.

CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA

3.1 Planteamiento de la Investigación.

El tipo de metodología que se presenta para este trabajo de investigación es de enfoque cualitativo “por su ostensible capacidad para describir, comprender y explicar los fenómenos sociales” (Gialdino, 2006, p.5).

En esta dirección, la metodología cualitativa se basa en describir la información a partir de un ejercicio de observación e interpretación de datos que se da de manera vivencial y textual. Como afirman, Hernández, Fernández y Baptista (2014), esta “se enfoca en comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con su contexto” (p. 358).

Otra de las bases que sustenta este tipo de investigación es la fenomenología, que se orienta hacia la descripción de las experiencias vividas, partiendo desde cuatro existenciales que fundamentan esta teoría. Por una parte, el cuerpo vivido en relación con lo corporal, el espacio vivido que tiene que ver con la espacialidad, el tiempo vivido asociándolo con la temporalidad y las relaciones humanas vividas que se vinculan con la relacionabilidad o comunalidad como expone Sandoval (2002).

En relación con lo anterior, esta investigación “implica la utilización y recogida de una gran variedad de materiales-entrevista, experiencia personal, historias de vida, observaciones, e imágenes...” (Gómez, Flores y Jiménez, 1999, p.1). De esta manera, se direccionará este trabajo que responda a unos objetivos y a la finalidad del proyecto.

Adicionalmente, en este apartado se describirán los procesos creativos que vivencian los intérpretes de la compañía de danza Orkéseos en relación con la obra artística Farotas. Sustentado a través de entrevistas semi-estructuradas donde se recaba información que

posteriormente se clasifica y nutre la entrega de resultados (Hernández, Fernández y Baptista, 2014).

Así mismo, para complementar las entrevistas y las experiencias propiamente vividas, determinadas como herramientas que son factores fundamentales en este tipo de investigación, se anexa una serie de fotografías captadas dentro del proceso creativo que refuerzan y potencializan la fuente de datos de este proyecto.

Por último, para estructurar lo anteriormente dicho se entregará el análisis de resultados por medio del método de triangulación que propone Arias (1999), donde se conectarán los datos recolectados para la investigación, la voz impartida de los investigadores y las teorías, en relación con el objeto de estudio.

3.2 Entrevistas.

Uno de los métodos para la recolección de información para la investigación se genera a partir de un diálogo semi-estructurado mediante unas preguntas a los participantes de la obra *Farotas*.

La entrevista se define como "una conversación que se propone con un fin determinado distinto al simple hecho de conversar". Es un instrumento técnico de gran utilidad en la investigación cualitativa, para recabar datos. El presente artículo tiene como propósito definir la entrevista, revisar su clasificación haciendo énfasis en la semiestructurada por ser flexible, dinámica y no directiva. Asimismo, se puntualiza la manera de elaborar preguntas, se esboza la manera de interpretarla y sus ventajas. Finalmente, por su importancia en la práctica médica y en la educación médica, se mencionan ejemplos de su uso (Díaz y Bravo, 2013, p.162)

A continuación, se presentan los códigos de entrevista que se le da a los entrevistados (E) y entrevistadores (ET).

Tabla 3.

Códigos de entrevista.

Nombre de los entrevistadores y los entrevistados.	Entrevistadores (ET)	Entrevistados (E)
Sebastián Torres	ETS1	
Felipe Dosantos	ETF2	
Edwin Vargas		EE1
Julián Albarracín		EJ2
Lina García		EL3
Esteban Mora		EE4
Azud Romero		EA5
Laura de Vega		EL6

Adicionalmente, se anexa el formato de la entrevista semiestructurada³, con preguntas distintas que varían según el rol que cada entrevistado desempeña en Farotas. Van dirigidas a tres pilares fundamentales para el proceso de creación: El director, El coreógrafo y los intérpretes.

³ Entrevistas semiestructuradas: presentan un grado mayor de flexibilidad que las estructuradas, debido a que parten de preguntas planeadas, que pueden ajustarse a los entrevistados. Su ventaja es la posibilidad de adaptarse a los sujetos con enormes posibilidades para motivar al interlocutor, aclarar términos, identificar ambigüedades y reducir formalismos.



**UNIVERSIDAD ANTONIO NARIÑO
FACULTAD DE EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA CON ÉNFASIS EN
DANZA Y TEATRO**

**“FAROTAS” DESCRIPCIÓN DE LOS PROCESOS CREATIVOS ESPECÍFICOS
DEL CUERPO INTERPRETATIVO.**

OBJETIVO GENERAL: Describir los procesos creativos del cuerpo interpretativo en la obra de danza “Farotas” de la compañía de danza Orkéseos.

ENTREVISTA INTÉRPRETES

Datos del entrevistador:

- ✓ Nombre:
- ✓ Fecha:
- ✓ Hora y lugar de la entrevista:

Datos generales del maestro:

- ✓ Nombre completo:
- ✓ Ocupación:
- ✓ Zona del país donde ha desarrollado su trabajo:

(Con consentimiento, ¿Autoriza usted que esta entrevista sea empleada como material de estudio para la investigación en el proyecto “Farotas descripción de los procesos creativos específicos del cuerpo interpretativo como trabajo de grado del programa de la Licenciatura en Educación Artística con Énfasis en Danza y Teatro de la Universidad Antonio Nariño?)

Si _____

No _____

PREGUNTAS:

1. ¿Cómo fue el proceso de creación corporal de la obra Farotas?
2. ¿Cómo concibe Farotas antes y después de la obra en el hecho corporal?
3. ¿cree usted que en su desempeño artístico realizó aportes para la construcción de la obra?
4. ¿Hubo un entrenamiento autónomo, colectivo u otro para llegar a un aporte a la construcción de la obra Farotas?
5. ¿En qué escenas participó y cuál es su escena más significativa?
6. ¿Qué emociones y sensaciones encuentra en la escena elegida y cómo fue su creación corporal para esta escena?
7. ¿Para usted qué es el cuerpo interpretativo?
8. ¿Cuánto tiempo lleva en la compañía?
9. ¿En cuántas obras ha participado en la compañía Orkéseos?
10. ¿Cuáles son las obras más significativas en la que ha participado?
11. ¿Desde su experiencia en las diferentes obras que hace particular la obra Farotas a las demás?



**UNIVERSIDAD ANTONIO NARIÑO
FACULTAD DE EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA CON ÉNFASIS EN
DANZA Y TEATRO**

**“FAROTAS” DESCRIPCIÓN DE LOS PROCESOS CREATIVOS ESPECÍFICOS
DEL CUERPO INTERPRETATIVO.**

OBJETIVO GENERAL: Describir los procesos creativos del cuerpo interpretativo en la obra de danza “Farotas” de la compañía de danza Orkéseos.

ENTREVISTA COREÓGRAFO

Datos del entrevistador:

- ✓ Nombre:
- ✓ Fecha:
- ✓ Hora y lugar de la entrevista:

Datos generales del maestro:

- ✓ Nombre completo:
- ✓ Ocupación:
- ✓ Zona del país donde ha desarrollado su trabajo:

(Con consentimiento, ¿Autoriza usted que esta entrevista sea empleada como material de estudio para la investigación del proyecto “Farotas” descripción de los procesos creativos específicos del cuerpo interpretativo del programa de la Licenciatura en Educación Artística con Énfasis en Danza y Teatro de la Universidad Antonio Nariño?

Si _____

No _____

PREGUNTAS BASE

1. ¿Cómo concibe la obra “¿Farotas” desde un inicio, puede ser desde el inicio de investigación a la última función o el último proceso creativo?
2. ¿Cuál es la línea narrativa de la obra?
3. ¿Qué referentes teóricos u otros métodos utiliza para la creación?
4. ¿Cuál es la metodología para la creación?
5. ¿Cómo lleva la tradición en una propuesta de obra escénica?
6. ¿Para usted cuál es el concepto de cuerpo interpretativo?
7. ¿Cuál es la estética o el estilo que maneja la compañía de danza Orkéseos y si esto estuvo a disposición de la obra Farotas?
8. ¿Cuál es el entrenamiento que hace a los intérpretes para llegar al cuerpo interpretativo de “Farotas”
9. ¿Qué es el cuerpo cultural, tradicional y contemporáneo?
10. ¿cómo se van dando los momentos creativos de la obra?
11. ¿Cuál es la sensación antes y después de la “Vivencia” en Talaigua y cómo repercute en el trabajo corporal de los intérpretes?

3.3 Perfil de los entrevistados.

Tabla 4.

Datos de los entrevistados.

Nombres	Trayectoria
Azud Valentina Romero. Bogotá DC. 20 años.	Bailarina de danza contemporánea y danza tradicional colombiana con conocimientos en teatro. Actual estudiante de Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, profundización de Danza-Teatro. Intérprete de la compañía de Danza Orkéseos desde el año 2014. Intérprete de la obra "Colombia Danza" y participe en circuitos de festivales CIOFF en Francia e Italia en el año 2015 y 2017. En el 2018 presenta la

	<p>obra "Cuando la Llanura despierta". Beca del Ministerio de cultura por Larga Trayectoria de la compañía de Danza Orkéseos, en noviembre de 2018 presenta "Farotas", obra que también interpreta en marzo de 2019. Participante del V festival de solos y duetos Detonos con la pieza coreográfica "En la mitad de los huesos" del colectivo TerSer Cuerpo. Co-fundadora del Colectivo Movedizo Danza con el que realiza el dueto en danza contemporánea titulado <i>Similar Ropaje</i>, presentado en festivales de danza en Bogotá y Cajicá. Ampliación de saberes en talleres dictados por Omar Carrum, Ximena Marván, Edwin Vargas, David Suárez, Rafael Nieves y Francisco Córdoba.</p>
<p>Lina Aixa García. Bogotá DC. 31 años.</p>	<p>Bailarina y docente de danza egresada del programa de Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de Artes ASAB. Inicia su práctica artística como integrante del grupo Creato Danza. Se vincula en el año 2010 a la compañía de danza Orkéseos en la que ha sido interprete creadora de obras como De Guayabas y Mariposas, Cuando la llanura despierta, Farotas y Colombia Danza, espectáculo con el que ha representado a Colombia en festivales del circuito CIOFF-Unesco en diferentes países entre 2011 y 2019. Actualmente, hace parte del proyecto artístico multidisciplinar <i>AhoraMismo</i>, con el cual desarrolla diferentes líneas de trabajo desde la creación, la gestión y la formación trabajando en el marco de proyectos distritales como Orbitante-Plataforma danza, Bogotá.</p>
<p>Esteban Mora. Soacha – Cundinamarca. 28 años.</p>	<p>Lleva bailando más de 20 años, inició a los 5 años. Comenzó su carrera en grupos de danza tradicional con los cuales viajó mucho y recorrió muchos lugares del país, todo este proceso lo vivió cuando estaba en Soacha más o menos hasta los 20 años. Luego de esto, ingresó a la carrera de arte danzario en la Universidad Distrital facultad de Artes ASAB y culminó sus estudios ahí en el énfasis de dirección coreográfica. Actualmente baila en la compañía de danza Orkéseos y ha sido invitado para participar en el colectivo Ventris danza de la universidad Antonio Nariño.</p>
<p>Edwin Vargas. Cali. 40 años.</p>	<p>Licenciado en Educación Física de la UDEC. Inicia su formación artística con las compañías Danca Arbaro, La Vista y Zafra.</p> <p>Desde 2004 a la fecha ha hecho parte de la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea desempeñándose como intérprete de su repertorio y como creador de las piezas "Paso a Peso", "Pasos de Watusi" , "Cocíname", "Remodelando", "Peso y Plumas y "Manifiesto de un dolor..." e intérprete de las obras: "Un Chejov", "Yo Profero", "Mientras Anzuelo",</p>

	<p>"PAPAYANOQUIEROSERPAPAYA" , "Melancolía", " Capitulo Doce", "La Mesa" y "Cola de Perro". Así mismo, hace parte del equipo de investigación del sistema de entrenamiento "Piso Móvil" y su variante "Arquitectura Móvil". Desde 2006, dirige el proyecto coreográfico Korpe Danza dirigiendo las obras "Marieta", "Quítate Tu Pa' Ponerme Yo", "Madame" y "Visitante 17". En 2012, gana la beca de creación en danza con la compañía Orkeséos, realizando la obra “De Guayabas y Mariposas”. Paralelamente a su labor artística, trabaja desde 2008 como docente de la Universidad Distrital FJDC en la Facultad de Artes ASAB, en el programa de danza contemporánea donde también dirigió las piezas "María Claudia" y "Marco Polo Calza 39" (CENDA, 2019).</p>
<p>Laura Daniela de Vega Rojas. Bogotá DC. 22 años.</p>	<p>Desde los 9 años ingresó a la Compañía de Danza Orkéseos donde lleva 11 años y la cual le ha permitido conocer diferentes procesos de la danza a través de un proceso de aprendizaje integral. Ha estado presente en festivales nacionales e internacionales como parte de la compañía.</p> <p>Estudiante de Nutrición y Dietética en la Universidad Nacional de Colombia</p>

3.4 Bitácora.

Con el fin de complementar el sistema metodológico de triangulación que se presenta en este capítulo, se recurre a la herramienta de recolección de datos bitácora, que da cuenta de las experiencias vividas en el proceso de creación. En esta, se analiza y se recurre a los hechos más significativos además de considerarla como elemento didáctico que proporciona un aprendizaje individual y colectivo.

Es una estrategia didáctica que posibilita el desarrollo de las competencias, es decir el desarrollo de habilidades, actitudes y conocimientos para lograr un aprendizaje autónomo (poseer una brújula que te indica si vas en la dirección correcta), de un trabajo colaborativo (poseer una herramienta diseñada para dar soporte y facilitar el trabajo) y de la capacidad para identificar y resolver problemas (saber qué hacer y cómo hacerlo),

poseer una responsabilidad social (al compartir los conocimientos con un amplio sentido ético) (Hernanz , 2016, p. 807-808)

De esta manera, se toma la bitácora como un recurso que aporta desde las experiencias a través de escritos que se formulan con un sentido crítico. Es un material que contribuye a la respuesta de los objetivos que se plantean para este proyecto.

A continuación, se presenta el respectivo formato de bitácora establecido para esta investigación:

BITÁCORA	
NOMBRE:	
PROCESO DE CREACIÓN:	INTÉRPRETES:
OBJETIVOS	
ACTIVIDADES	
Descripción de actividades:	
Sensaciones de las actividades:	
Dificultades:	
Logros:	
REFLEXIÓN	

CAPÍTULO 4: RESULTADOS

En concordancia con el objetivo general que busca “documentar los procesos creativos específicos del cuerpo interpretativo en la obra de danza Farotas de la compañía de danza Orkéseos”, este capítulo presenta los resultados de la información obtenida de esta investigación.

Como anuncia Echeverría (2005) “se trata de promover el acercamiento a la propuesta de los entrevistados sobre el tema, en su calidad de sujetos observadores de su propia realidad y entorno” (p.8). Así mismo, se considera el hecho de plasmar las ideas por medio de bitácoras, técnica de observación y las experiencias vividas de los investigadores, quienes fueron partícipes directos del proceso a estudiar.

4.1 Fases del proceso creativo.

Para realizar el análisis de los resultados se tiene en cuenta la *ilustración 21*, que parte desde el hecho de comprender el proceso creativo como eje fundamental y desde el cual se abordan los elementos generales; la dirección; los intérpretes y la obra. De este modo, se conecta la relación existente entre estas tres categorías de manera que se pueda profundizar en las mismas y llegar o acercarse a un concepto de lo que es cuerpo interpretativo.

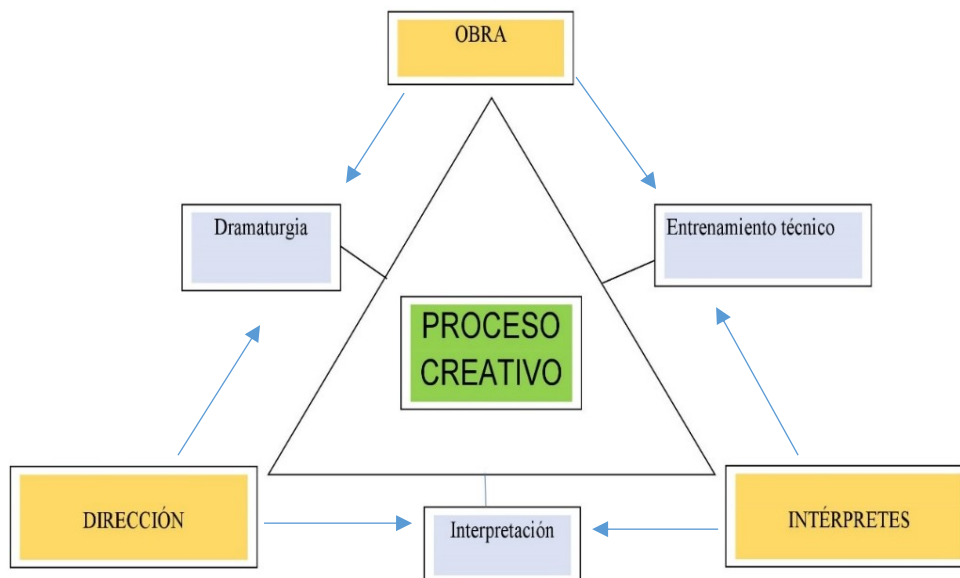


Ilustración 20. Triángulo del proceso creativo. Elaboración propia.

Acorde con las fases del proceso de creación del cuerpo intérprete como eje central de la obra *Farotas*, que corresponde al primero objetivo específico de la presente investigación, se plantea la siguiente tabla que da cuenta de su orden y estructura a partir de la revisión de bitácoras, entrevistas y la experiencia propia de los investigadores como parte del proceso creativo de la compañía.

Tabla 5.

Fases del proceso creativo de la Compañía de danza Orkéseos.

FASES DEL PROCESO CREATIVO	
Nombre	Descripción
Fase 1 – Postulación de beca de creación.	Es el proceso inicial de la obra, se genera desde una postulación de beca de creación en danza para el Ministerio de Cultura. (Bitácora #1)
Fase 2 – Investigación	Comprende todo el proceso de investigación desarrollado alrededor de las <i>Farotas</i> , desde la visita al territorio hasta la consulta de referentes teóricos, fotográficos, visuales, entrevistas, etc. (Entrevistas)
Fase 3 – Laboratorio de creación	Espacio de creación individual y/o colectiva. (Bitácora #3)

Fase 4 – Selección del Material	Entra en juego el papel del director coreográfico al realizar una selección de lo que puede funcionar para la obra y potenciar los recursos. (Bitácora #4)
Fase 5 – Construcción de la obra	A partir de la selección de cada uno de los materiales se da paso a la construcción de escenas, transiciones y pautas coreográficas de la pieza creativa. (Bitácora #2,3,4 y 5)
Fase 6 – Circulación de la Obra	Estreno de la obra el 28,29 y 30 de noviembre de 2018 en el teatro la Factoría L'explose. (Bitácora # 7)

4.1.1 Fase 1: Postulación de beca de creación.

La obra de danza Farotas de la compañía de danza Orkéseos, ganadora de la beca de creación en danza, entra en proceso de investigación para su construcción coreográfica dentro del programa Nacional de estímulos del Ministerio de Cultura, el cual tiene como objetivo:

Movilizar a los artistas, creadores, investigadores y gestores culturales colombianos, bien sea en el ámbito nacional o internacional, para que en las más diversas disciplinas, reciban a través de becas, pasantías, reconocimientos o residencias artísticas un estímulo a su quehacer (Ministerio de Cultura, 2018, p.11)

4.1.2 Fase 2: Investigación.

Se establece un plan de trabajo donde la tarea inicial es la recolección de datos que fuesen funcionales como aporte para el trabajo de construcción de la obra.

Este apartado atraviesa por dos momentos: el primero, se da mediante la recolección de la información por medio de referentes textuales que se tomaron para dar inicio a un proceso de elaboración del cuerpo interpretativo de Farotas y el segundo, es la visita al territorio, en donde las directivas de la compañía, en cabeza de Raúl Ayala (Director general), Julián Albarracín (Director Artístico), Edwin Vargas (Coreógrafo) y la intérprete Lina García, se dan a la tarea de desplazarse al territorio del Caribe colombiano visitando tres espacios como fuentes para la

obtención de dicha información. Mompo, Cartagena y Talaigua Nuevo, fueron los espacios seleccionados, todos ubicados en el departamento de Bolívar.

Cabe resaltar que para los directores, no es menos importante considerar la posibilidad de que todos los intérpretes tuviesen la oportunidad de realizar el trabajo vivencial en el territorio, sin embargo, por cuestiones presupuestales se conformó el grupo de trabajo de esa manera, sumando a una interprete que pudiese impregnarse de toda esta información y compartirla posteriormente con el cuerpo de bailarines.

De acuerdo a la entrevista realizada a Edwin Vargas, se pudo abordar con mayor detalle este tipo de determinaciones a las que se enfrentan los directores que van en función del trabajo de investigación. El maestro Vargas afirma:

EE1-4: *Lo que hicimos inicialmente fue contextualizarnos. De qué región íbamos a hablar, cuáles eran las características de esa región, luego del contexto de esa región, empezar a desarrollar la danza, qué formas de movimiento tenía, cuál era su sonoridad, cómo se bailaba. Hicimos unos viajes, dos específicamente hacia esa región, hacia la costa Caribe colombiana, concentrándonos en Cartagena, Mompo y en Talaigua, el pueblo donde emerge esa danza, Conocimos a los faroeros, los que tradicionalmente hacen esa danza en su región. Son personas que llevan 50, 60, 70 años desarrollando esta danza y siendo portadores de este fenómeno cultural. Eso nos hizo aproximarnos un poco al fenómeno como tal y a entender las razones por las cuales esa danza sigue en el tiempo, por qué la hacen, cuáles son sus orígenes y cuál es la intención de ellos en seguir haciendo esa práctica. Eso dio muchos argumentos que nosotros inicialmente teníamos otras ideas de esas experiencias.*



Ilustración 21: Visita a Talaigua. Fuente: Julián Albarracín /

Ilustración 22: Bailarines de Farotas de Talaigua. Fuente: Julián Albarracín

Producto de este proceso de investigación en el territorio, se organizó un plan de trabajo que estuviese centrado en las tareas escénicas iniciales para cada ejercicio de creación. Antes de continuar con la descripción de la tercera fase, es importante conocer la función de los intérpretes y el coreógrafo implicados en el proceso de creación de Farotas.

En primera instancia, una de las principales premisas para la selección del cuerpo de bailarines que irían a hacer parte del proceso tuvo relación con sus particularidades frente a la interpretación desde un principio anatómico, cinético y sensitivo, transitando por varios canales de pensamiento y desinhibición y arribando a un concepto de tecnicismo corporal en función de lo que se requería

La interpretación, entendida como “la acción de leer, analizar y comprender” (Mantilla y Vargas, 2015, p.21), se establece a partir de estos tres factores fundamentales que necesitan los directivos en los intérpretes para la construcción de la obra. Es por ello que la conformación de un cuerpo de bailarines con estas características fue fundamental en el inicio de esta investigación.

En segunda instancia, la función del coreógrafo Edwin Vargas en la obra Farotas fue fundamental. Como guía y director de este proceso, sujeto intérprete y creativo, fue el encargado de desarrollar las ideas para la composición de esta pieza coreográfica. Vargas asumió un rol no solo como el “cerebro” de esta composición, sino que también como una persona sensible y receptiva frente los diálogos e inconsistencias de los intérpretes. Apoyó los procesos sugiriendo pautas frente a cada ejercicio elaborado, construyendo roles específicos, creando distintas posibilidades o caminos en los que se pudiera ahondar y encontrando una estabilidad corporal que respondiera a una idea o situación plasmada por él.

4.1.3 Fase 3: Laboratorio de creación.

Plan de trabajo. En cuanto al modo de trabajo se quiso abordar la metodología que se utiliza como una de las referencias en la Universidad Antonio Nariño y es el de proponer comisiones para tener un equipo de elaboración en la construcción de la pieza. Comisiones como:

Tabla 6

Comisiones de la construcción de la obra.

- | |
|---|
| 1. NARRATIVA O DRAMATURGIA: sentidos que se construyen en la escena, lo que dice, argumentos, discursos, propuesta temática. |
| 2. COREOGRÁFICA: característica de cuerpo, escritura técnica, intenciones, situaciones, relaciones. |
| 3. PLÁSTICA: objeto, vestuario, color, forma, textura, contextos visuales, luz, color, forma. |
| 4. SONORA: música, relación con la acción, contextos dinámicos. |

En este punto, inicia el entrenamiento propuesto para la obra generado por el maestro Julián, entrando en contexto con la costa caribe y desplegando destrezas de los participantes.

Como mencionamos anteriormente, se selecciona un elenco principal además de otro elenco que sería acompañante o guía para estos primeros procesos de elaboración.

Las primeras tareas de creación colectiva consistieron en armar varios grupos para una elaboración coreográfica en donde se desarrollaron temas como el rol de género. Se empezaron a hacer los primeros materiales a partir de los tres saberes o versiones de los acontecimientos dados en la historia de las Farotas: la tradicional, las gitanas y la versión española, temas que se evidencian como importantes elementos al final de la obra.

En este proceso de creación y construcción, es posible afirmar que los intérpretes tuvieron la posibilidad de arriesgar y proponer ideas. A pesar de que el coreógrafo iba dando unas pautas, éstas se podrían re-interpretar de muchas maneras en la mente. Es por ello, que gran parte de la responsabilidad de la construcción del cuerpo interpretativo de Farotas se dio de las decisiones tomadas por los intérpretes que fueron mostrando características significativas que apuntaban a un posible cuerpo ya antes mencionado.



Ilustración 23: Primeras elaboraciones Cumbancheras. Fuente: Felipe Dosantos

4.1.4 Fase 4: Selección del material.

Semanalmente, se fueron proponiendo y construyendo conjuntamente diversos fragmentos que conformaron poco a poco el cuerpo y forma de la obra. En esta línea, si bien el director daba pautas y tareas escénicas, éstas se nutrían y adaptaban en función de los propios significados de los intérpretes. Razón por la cual, la obra emerge de las ideas del director, de las herramientas que los intérpretes iban exponiendo y de la decisión conjunta por dejar o modificar unos u otros.

4.1.5 Fase 5: Construcción de la obra.

Las escenas que se establecen para la obra tienen su nombre específico como lo son: Soliloquio- Sombrillas- Gitanas- Cumbancheras- Hombres- Pick up- Farotas. Cada una de estas nace en la selección de material en donde luego de crear una línea para la obra, se empieza a encajar una con otra. Se pensó el modo introductorio, que no fue modificado, de poner el soliloquio de Esteban con Carolina y Lina, porque narraba lo que se quería hablar de Farotas de una manera particular entre sus movimientos y texto dramático, por otro lado, se pensó en cómo los demás bailarines podían interactuar con él y su forma de hablar y expresar sus ideas.



Ilustración 24. Escena soliloquio. Fuente: Prohaños



Ilustración 25. Escena sombrillas. Fuente: Prohaños

En esta escena, se evidencia y propone el coreógrafo mostrar fragmentos de lo que va a ocurrir durante toda la obra. Pasando a transición de cómo se va a desenvolver la escena de las sombrillas, muestra las cualidades plásticas que tiene la escena con este elemento donde el color, la forma y la música caribeña juegan un papel exquisito para el ojo del espectador.

Aquí, se puede hacer referencia a algunos matices del campo dramático relacionados con las Gitanas, donde se quiere explorar la ritualidad y ceremonia a partir de un Bullerengue. Escena que constituye un detonante para esta pieza al recrear un fragmento de complicidad en la que se muestra la zona un poco abstracta de lo que quiere decir Farotas y su significado.



Ilustración 26 y 27. Ensayo gitanas. Fuente: Sebastián Torres

En la siguiente escena, “*las Cumbancheras*”, el director logra un punto más álgido en el que el control por parte de las intérpretes se pierde y permite recrear una de las escenas más divertidas para el ojo externo. Escena que en el campo creativo se construye de una forma abstracta pero que encaja perfectamente al momento que requiere la obra.



Ilustración 28. Las cumbamcheras. Foto tomada por: Prohaños

La siguiente escena entra en una transición de mostrarnos la construcción de la Farota en el contexto caribeño, tratando de imponer situaciones relevantes a la música. El vallenato, las corralejas y la ritualidad de esta sociedad muestran un paso a paso de cómo se llega a la Farota y es así donde entra a escena el pick up⁴, construyendo una escena de crecimiento emocional y sonoramente para llegar finalmente a la verdadera farota o a la farota que se muestra en el Carnaval. Aquí, Julián Albarracín crea la coreografía con los pasos específicos de las Farotas y momentos claros y dramáticos que posee la pieza, dándole final entre sombrillas y sonoridad.

⁴ Pickup: Es un dispositivo mecánico que “recoge” la energía vibracional del movimiento de la aguja sobre el acetato y la convierte en energía sonora para poner a gozar a la gente por medio de tremendo sistema de altavoces. Tomado de: <http://origendelospickup.blogspot.com/2017/08/origen-de-los-pick-up-definicion-la.html>. Sin embargo, en Farotas es visto desde lo corporal, un hombre que genera sonidos cuando alguien tiene contacto físico con él.



Ilustración 29. Acercamiento a la Farota. Fuente: Prohaños

Como se menciona anteriormente, otra de las escenas del proceso creativo que nace de los entrenamientos corporales y gestuales, es el pick up.

Este ejercicio, surge a partir de una composición coreográfica entre 3 intérpretes que desarrollan una tarea específica del concepto propuesto de las gitanas.

Además del trabajo realizado, se plantea intervenir musicalmente en el cuerpo y en la voz como una propuesta escénica frente al aspecto coreográfico, recurso que es utilizado por el director como un salto evolutivo para crear la escena.

Cuando se piensa en cómo se puede desplegar esta situación, hay un trabajo autónomo de improvisación que se genera desde el teatro físico para llegar a la voz desde el cuerpo. Es aquí donde interviene el coreógrafo, colocando en una ruta específica y clara la elaboración y exploración del “hombre orquesta”.

El siguiente aspecto a tratar se da en la construcción del material técnico. Teniendo claro los puntos de intervención para el sonido, se dan tiempos y espacio para apropiarse de este ejercicio mediante la construcción de una línea narrativa y una composición musical de la danza de las Farotas mediante los sonidos.

Luego de esta adaptación técnica y composición de la sonoridad, se da paso a cambiar el rol que va a interpretar al “hombre orquesta” y es aquí donde entra en acción Felipe. Para ello, crea su propia interpretación y le da fuerza a la escena al darle mayor convicción al diálogo entre los roles, utilizando como recurso diversas posibilidades sonoras que van dando una transición de momentos claros para construir y componer la narrativa de la escena y de la obra.



Ilustración 30. Manipulando al pickup. Fuente: Prohaños /*Ilustración 31.* El pickup emitiendo sonidos. Fuente: Prohaños

En el camino hacia la creación del rol “pick up”, se exploran emociones y sensaciones vividas en cada momento, como por ejemplo: la neutralidad del diálogo, la carga emotiva para generar la técnica sonora, los elementos para llegar a la interpretación del caos pasando por varios estados lúdicos que se van llenando energéticamente hasta descargar y liberar la verdad que lleva este personaje, Segmento esencial en la transformación hacia las Farotas y que es respaldado por los demás guerreros que siguen a esta figura para dar paso a la pieza coreográfica.

Por otro lado, el rol (Felipe), que interpreta o ejecuta al pick up, siente la curiosidad de indagar y explorar qué es lo que sucede en el otro cuerpo, “como cuando uno experimenta con sus juguetes y encuentra cada vez cosas nuevas” (Rengifo, Nestor, 2019).

Llega a tal punto de la exploración y exaltación que el pickup cobra vida y la diversión deja de funcionar pasando a un segundo plano. Hay un cambio de lo lúdico al temor de ser atacado pero a la vez la satisfacción inmensa luego del cansancio por haber ejecutado los sonidos en el otro rol.

Por último, cada intérprete fue creando una concepción de lo que era este cuerpo y lo asumió desde su entrenamiento y sus posibilidades, de modo que en todos fue distinto. Experimentaron sensaciones y emociones diferentes que fueron perpetuando en una búsqueda constante por encontrar quizá un cuerpo cultural, tradicional o contemporáneo. No se sabe a ciencia cierta, pero sin duda alguna se puede manifestar como un cuerpo interpretativo, un cuerpo que expresa.

En la entrevista realizada al coreógrafo Edwin, se esclarece este tema empleado anteriormente, permitiendo comprender un poco más de la distinción de estas tres categorías de cuerpo. Vargas dice:

EE1-9: ... pienso que a veces hay mucho afán por una definición académica de este tipo de conceptos, pero la realidad concreta es que esa separación de esos cuerpos nunca se da. Creo que cada cuerpo es tradicional, es cultural y es contemporáneo, esté donde esté. Es decir, no sé si alguien de una región de Talaigua por dar un ejemplo de lo que estamos hablando hoy, pues, un poblador de Talaigua, con un celular con internet, pues es tan contemporáneo como yo, tiene la misma información que yo tengo, aunque su práctica del día a día no se desarrolle en una ciudad.

4.1.5.1 Aspectos bases de la fase 5: Construcción de la obra.

Dos de los aspectos más relevantes en esta fase fueron el entrenamiento técnico y la dramaturgia de la obra. El primero, pensado en las características de ese cuerpo cultural de las Farotas, la observación en medio de un trabajo de investigación y las exploraciones de los intérpretes en el proceso de creación. El segundo, se fue adaptando en medio del desarrollo y elaboración de la obra.

4.1.5.1.1 Entrenamiento técnico.

La mayoría de veces escuchamos que el bailarín debe preparar su cuerpo con un fin biomecánico para seguir o realizar lo que la pieza de danza requiere. Contrario a esto, el intérprete debe empaparse de otro tipo de herramientas funcionales para lograr un entrenamiento eficaz en cuanto a la línea de pensamiento, cuerpo, emoción y la interpretación misma que se debe realizar al momento de entrar en escena.

Para ello, es imprescindible un entrenamiento que conlleve a diversos elementos técnicos que se van volviendo una suma de suministros para el intérprete. Este debe ser capaz de recocer sus habilidades y las particularidades que comprende el cuerpo que se quiere estudiar para la escena. Como lo dice Julián en su entrevista, el intérprete:

EJ2-1: Está sujeto como primero a una pesquisa y unas implicaciones de orden antropológico para reconocer ese cuerpo, qué características traía ese cuerpo. Hay un acercamiento directo con los cultores y portadores de esa tradición que están vivos.

Dicho esto, los intérpretes están expuestos a la información impartida no solo por el coreógrafo sino también por personas que de una u otra forma son referentes que han dedicado un tiempo al estudio de los fenómenos y cuerpos culturales. Por ende, se tiene en cuenta para nutrir y reforzar el entrenamiento técnico como insumo de creación.

Adicionalmente, el entrenamiento no solo refuerza los aspectos técnicos corporales, sino que también conduce al raciocinio de la información recibida. La técnica, no solo implica el

entrenamiento como factor único para el progreso de la misma sino que también induce al desarrollo de pensamiento crítico y creativo, siendo receptivos con toda esta información brindada desde distintos lenguajes de la danza que permita que se generen procesos diferentes (Ministerio de Cultura, 2010).



Ilustración 32. Gitanas en su esplendor. Fuente: Jorge Zuluaga.

Por otro lado, cuando se pone en un diálogo la técnica del intérprete y la obra suceden interesantes elementos creativos que, bajo ciertas pautas de entrenamiento, sirven como elementos de trabajo y/o mejora de la pieza. Así mismo, el intérprete busca la manera de relacionarse con su quehacer y cada uno desde sus saberes experienciales busca nutrir de forma positiva la obra.

Entrenamientos cinéticos como en danza, entrenamientos teatrales y entrenamientos musicales, son aspectos importantes para un acercamiento a la finalidad de la obra, en donde

Edwin Vargas orienta y guía a cada uno desde sus posibilidades corporales-interpretativas. Es allí donde el rol de intérprete es transcendental porque sin ellos no se podría llevar a cabo la obra.

4.1.5.1.2 Dramaturgia.

La relación entre la obra y la dirección propone desenvolverse desde una línea dramática que toma elementos experienciales a partir de la investigación hecha en Talaigua. Pensando en cómo concebir una temática de las Farotas, el cuerpo central que se maneja dentro de la estructura creativa genera un hecho contextual a la región en cual se basa la propuesta, el proceso etnográfico e investigativo es el primer indicio de un panorama general.

La construcción narrativa de la obra no está sujeta a un lineamiento aristotélico de inicio, nudo y desenlace. Quizá se rompe la barrera de la estructura colocándole un nombre cercano a propuesta contemporáneo quien desliga estas acciones aristotélicas.

Según Vargas:

EE1-2: ...Ya desde el punto de vista temático pues, también quisimos hacer una pieza que no fuera lineal. Las otras obras que hemos hecho tienen una narrativa lineal, esta tiene momentos, momentos de la investigación que los tratamos de desarrollar y profundizar pero no siguen un hilo narrativo, son momentos que, como que inician y terminan en sí mismos pero que van retratando cuál es la historia de las Farotas, no nos interesa tanto hablar de la historia como tal porque hay muchas versiones, decidimos entonces mostrar qué versiones había y desde nuestro punto de vista retratar qué es lo que nos parecía importante de ese fenómeno cultural llamado las Farotas.

En la secuencialidad del argumento presentado, se nombra el hecho de no contar una historia:

EE1-3: No, digamos que esta narrativa es distinta. Si habláramos de dramaturgia digamos que es cuestionable el hecho de que la danza tenga dramaturgia, pero digamos que si habláramos de dramaturgia no hablaríamos de una dramaturgia lineal.

No lo haríamos de un inicio, nudo, desenlace, hablaríamos entonces de una exposición sensitiva de los momentos y un desarrollo de los fenómenos, pero no hay necesariamente un hilo narrador, si hay una narración, pero no está hilada entre escena y escena.

En medio del cuestionamiento en la dramaturgia de la danza, se puede relacionar que no debe presentar cuestionamientos, puesto que:

La dramaturgia no debe establecer las relaciones de interrogantes y composición entre escritura (entendida como un sistema de representación universal) y acción física (entendida como interpretación/ re- presentación. Desde mi punto de vista, la tensión alimenta y posibilita la dramaturgia como práctica de la danza, para la danza y con la danza, es la tensión que se establece entre múltiples procesos de pensamiento y múltiples procesos de actualización (Lepecki, 2011, p.167).

Aunque se podría decir que no hay que definir categóricamente en qué campo se mueve la línea narrativa, se puede hablar desde la concepción de proponer una narración que nos quiere emitir un mensaje, cada quien puede interpretar a su manera y esto es lo que quiere la obra Farotas, que cada uno viva su propia realidad.

De esta manera, de acuerdo con Lepecki (2011), se acerca a los procesos de creación en danza-teatro en donde el teatro se aleja de la función de escritura, se toma como referente a los modos de creación de Martha Graham en procesos de abstracción de la danza y se logra establecer que se ejecuta danza- teatro cuando la danza además de utilizar la técnica argumento y texto obtiene una línea de pensamiento, de imágenes, sabores, texturas, colores, texto y sonidos.

“Farotas”, es entonces una apuesta escénica que se da de manera colectiva y transdisciplinar, partiendo de un debate entre los miembros a participar y tomando en cuenta el contexto social, político, cultural e histórico “que derivada de la necesidad de apropiación, comprensión e interpretación de las realidades sociales de los sujetos y colectivos” (Ramos, 2017, p.47). Los roles que competen a todos los integrantes aportan desde la creación bajo unos parámetros de improvisación y la abstracción de las escenas.

4.1.6 Fase 6: Circulación de la obra.

De acuerdo a los parámetros establecidos en cuanto al tiempo de presentación de la obra, “Farotas” se estrena el 28 de noviembre del 2018 realizando su primera temporada por tres días en el teatro la Factoría L’explose, con un grupo de trabajo conformado por directivos e intérpretes, vestuarista, luminotécnico y el apoyo de diferentes canales de comunicación encargados de difundir la información.

El impacto generado por Farotas lo ha llevado a habitar otros espacios de la danza. Una gira por el llano en donde los habitantes de Villavicencio, Guamal y san José del Guaviare fueron testigos de la interpretación de esta pieza coreográfica. Además de estos espacios, que permitieron que la obra cogiera fuerza y reconocimiento, la última aparición de Farotas hasta el momento se dio en la apertura del Festival danza en la ciudad del 2019, realizado en el teatro Jorge Eliecer Gaitán de la ciudad de Bogotá DC.

4.2 Percepciones antes y después de la obra.

Para la realización de este apartado, teniendo en cuenta que se efectúa en modo de responder al segundo objetivo “*Contrastar.....*, se toma como referentes a tres intérpretes de la obra. Es así en el que expresan su sentir en este proceso creativo de la obra, sensaciones, hallazgos frustraciones, éxitos y modos de cualificación danzaria.

En este sentido, los investigadores proponen un mapa mental o esquema que emerge del análisis de los instrumentos de recolección de datos donde las experiencias del antes y después en los intérpretes se ven a modo de sensaciones propias y colectivas. El proceso de creación Farotas entonces se puede apreciar en 4 ramas de acuerdo a las experiencias sustentadas por los intérpretes que permitieron dar su sentir sensitivo y afectivo durante toda la elaboración de esta pieza artística, que como cualquier artista se apasiona y vive de su propio ritual en medio de una creación escénica.

Tabla 7.

Proceso de Creación Farotas.			
Intérpretes	Colectivo	Coreógrafo	Bailarines
Se da a entender el concepto de intérpretes en los hallazgos obtenidos en medio de cada dificultad que cada uno poseía. La seguridad en cada ejecución en la pieza y la desinhibición que cada uno logró comprender y desarrollar de una manera de ser en su rol interpretativo. La confianza fue un papel importante para cada intérprete para ganar herramientas que llevarían a la apropiación.	La complicidad que se genera en este término de grupo de elaboración de la obra, se muestra en los procesos de conexión entre los integrantes. Hay una desconfianza inicial pero se construye un vínculo en cada ensayo y por ende en la presentación. La experiencia ha sido desde la humanidad, el cuidar el cuerpo del otro basada en el respeto y amor de lo que une colectivamente el arte.	La labor del coreógrafo permite guiar a los intérpretes a un lugar desconocido, llevado a la abstracción. También da libertad en el desarrollo y creación de cada rol interpretativo ajustando a su modo de ver la funcionalidad de cada uno, permitiendo entregarse en confianza obteniendo una buena relación y comunicación en conjunto.	Este concepto se toma a la preparación y obstáculos que se evidenciaron en el proceso, surgen problemáticas de conflicto, frustración, desconfianza, miedo, incomprensión y timidez Toma el concepto de bailarín como una primera fase donde se generan estas debilidades para así luego reforzarlas y dar paso a un bailarín intérprete que posee una visión amplia y domina estos elementos, contruyendo nuevos.

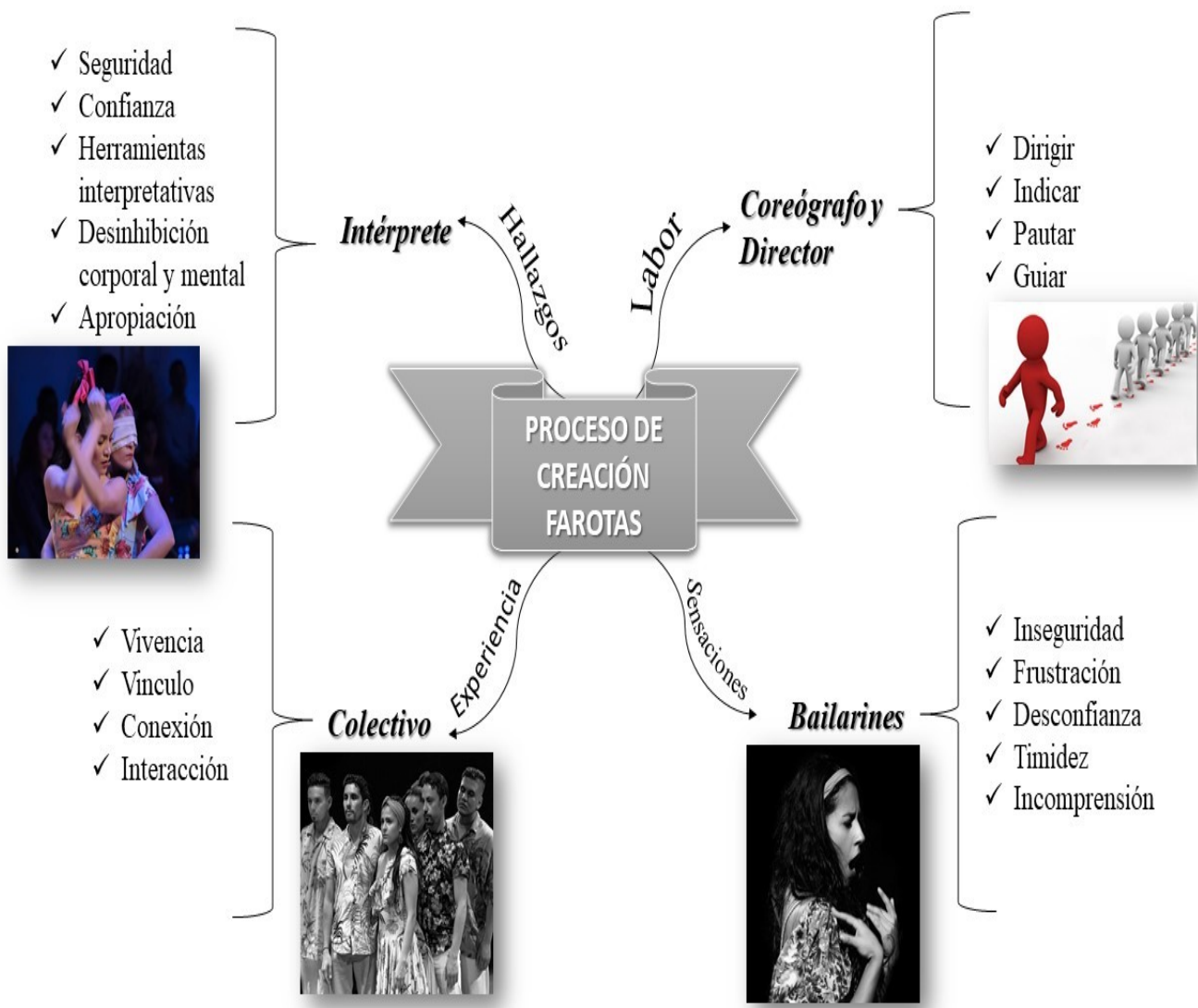


Ilustración 33. Mapa mental proceso de creación Farotas. Fuente: elaboración propia, (2020)

Para el esquema realizado, se tuvo en cuenta las palabras de los intérpretes que se refieren a su proceso colectiva e individualmente tomando las palabras más relevantes donde se escudriñó e hizo la síntesis para tener conceptos de la experiencia vivencial del proceso.

Tabla 8.

Experiencias significativas del proceso de Farotas.

EE4 Esteban	
<p>Antes Para mí con proceso que fue muy arduo también con muchas frustraciones. También porque no siempre uno encontraba lo que quería y no siempre encontraba lo que el coreógrafo y el director quería, es una cosa complicada.</p>	<p>Después Creo que uno de los tantos avances para mí como el de los cambios que veo, para mí es cómo llegar a ser ese tipo de intérprete que se puede activar de un momento a otro con un estado, sin tener que hacer un calentamiento previo, algo así, sino que es como un chip, no hay calentamiento, es como una vaina que es inmediata, entras aquí en este estado y lo haces y cuando cambias a la otra escena tienes que estar en otra cosa totalmente diferente.</p>
ETF2 Felipe	
<p>Antes Así mismo, entiendo que la falta de confianza en mí, en mis capacidades y en las herramientas que puedo brindar afectó un poco de manera negativa. Sin embargo, en los diferentes ejercicios de improvisación, suceden muchas cosas que en su momento no son visibles para nosotros. Lo que el coreógrafo detectó, fue una pequeña sincronía que empezó a suscitar con uno de los integrantes y a partir de esto se toma este suceso como material de creación para trabajar e ir potenciando tanto desde la perspectiva del coreógrafo como la de los intérpretes.</p>	<p>Después Desde lo personal, considero que ha crecido la confianza en mí por lo que soy capaz de proponer y brindar. Muchas de las dificultades por las que he atravesado han sido producto de malas experiencias que han impedido mi trascendencia desde lo corporal. Así que lo primero fue crear una ruptura en las barreras que tenía para luego dar paso al recibimiento de una variedad de herramientas que me fue brindando este proceso. Cabe resaltar, que no solo la voz propia es responsable de superar este hecho, pues toda una serie de acontecimientos que suceden en el exterior, en el ambiente, en el apoyo, en la energía, van creando una fuerza de convicción sobre lo que soy y tengo.</p>
EL6 Laura	
<p>Antes Que fue un proceso que en general me conflictuó mucho. Lo primero es que el proceso antes, digamos que yo esperaba pues por los resultados. Para mí es difícil, un proceso de creación en un grupo donde uno no está tan encajado, tan en confianza, tan conforme, cuando uno no tiene tanto feeling con las otras personas. Creo que es muy importante tener buenas relaciones con las personas como en la vida normal para poder llevar a cabo un buen ejercicio de</p>	<p>Después Fue un proceso de desinhibición para los otros y para la escena. En ese proceso, personalmente me tocó muy en el fondo unas fibras que no sabía que tenía y que podía enfrentar. Finalmente, cómo presentarme también fue un reto que estoy como agradecida conmigo misma para poderlo lograr porque no es fácil pararse uno en escena, hacer algo más de la ejecución de movimiento que te plantean que ya está hecho, como lo hacemos normalmente en las coreografías sino que tienes que mostrar algo de</p>

<p>creación en los laboratorios, entonces ese proceso de creación fue supremamente frustrante para mí, estuve muy conflictuada, no sé si incluso me victimicé y todo, me conflictué mucho porque no me sentía capaz de muchas cosas en relación de lo que hacían los demás Sí, como que cada pauta de cada laboratorio era demasiado para mí y yo no era suficiente para eso, y bueno, eso me conflictuó mucho y también el hecho de como al principio, que fue como, bueno este puesto es para Azud y para Laura, obviamente es el hecho de estar como compitiendo por una cosa que evidentemente va a perder, perder el puesto no la experiencia.</p>	<p>ti, saber cómo improvisar en la escena, tienes que saber otros elementos que yo no tengo más entrenados que lo que he hecho en Orkéseos.</p> <p>A la final fue un proceso que me fortaleció, sobre todo en ese hecho de la seguridad y el trabajo que uno hace y la exploración, de muchas cosas que puede ir a lugares desconocidos</p>
<p>ETS1 Sebastián</p>	
<p>Antes</p> <p>Cuando inician los ensayos me sentía un poco inseguro corporal, interpretativa y técnicamente dado que el desempeño artístico y experiencial de mis otros compañeros era mayor.</p> <p>Entender el cuerpo y el movimiento sin razón alguna, llevada a la abstracción fue un componente que se utilizó y que no lográbamos comprender al momento de realizarlo, pero cada vez iba teniendo un sentido para nosotros en colectivo, generando una conexión clara al momento de realizar los ejercicios. Cada vez iba entendiendo lo que proponía Edwin. Cada quien estaba encontrando una manera particular de movimiento y tomando un gesto característico dentro de cada escena, en mi caso la configuración de los sonidos fue un reto de encontrar y coordinar con movimientos específicos la concentración que requería y conexión con mi compañero se iba perfeccionando cada vez más.</p>	<p>Después</p> <p>La conexión con los compañeros se vuelve cada vez más fuerte se entrelazan formas de compartir el escenario amenamente, se puede decir que todos conocemos el rol de todos y hemos interactuado al cambio de este, pero se vuelve complicado porque ya existe una particularidad y forma de ser de cada individuo, me atrevo a afirmar que cada uno tiene a su propia cumbanchera, gitanas, pick up, soliloquio, proponiendo ser y crear una manera de ser e interpretarlo a su modo de ver y creación corporal y el tiempo que le dedique a esta parte.</p>

Se muestra las debilidades y fortalezas de un proceso del antes y después logrando sacar estos conceptos que permiten contrastar y dar claridad al objetivo.

Tabla 9.

Debilidades y fortalezas evidenciadas en el proceso.

ANTES	DESPUÉS
<p>Debilidades</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Frustración ✓ Desconfianza ✓ Timidez ✓ Conflicto ✓ Inseguridad ✓ Incomprensión 	<p>Fortalezas</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Herramientas interpretativas ✓ Destreza ✓ Conexión ✓ Vínculo ✓ Deshinibición ✓ Soluciones ✓ Apropiación ✓ Estado interpretativo ✓ Confianza ✓ Ser y estar ✓ Abstracción

4.3. Método de triangulación.

A continuación, se presenta un cuadro como ejemplo que demuestra el método de triangulación desarrollado para esta investigación. Se estructuró por categorías y subcategorías teniendo en cuenta la finalidad a la que responde al tercer objetivo “Describir las percepciones y conceptos del cuerpo interpretativo para la danza, desde la experiencia de los artistas implicados en los procesos creativos”.

Tabla 10.

Ejemplo de triangulación.

CATEGORÍA: CUERPO INTERPRETATIVO			
SUBCATEGORÍA	ENTREVISTADOS	REFERENTES TEÓRICOS	ANÁLISIS DEL INVESTIGADOR
El cuerpo	EE1: creemos que lo que tiene que ver con el cuerpo interpretativo lo denominamos gesto, es decir, cada que entramos a una pieza el cuerpo tiene una configuración, una forma de ser	El cuerpo que entrena se destaca por todas las cualidades que desempeña en el quehacer de la danza. Un cuerpo que se prepara desde el lenguaje del ballet, danza	Si bien se trata de un cuerpo que atraviesa por una configuración, es un cuerpo que adquiere unas herramientas y las pone en función de acuerdo a su pensar, sentir y su

	<p>EE1: es como armar unas coordenadas para cada bailarín un tipo de forma de movimiento para desarrollar la pieza, un tipo de pensamiento, una manera de relacionarse con los otros, una manera de estar en el espacio, una manera de relacionarse con la sonoridad, una manera de encontrar las formas de movimiento, las dinámicas de movimiento como todo lo que significa ser/ese cuerpo</p>	<p>contemporánea, danza urbana el teatro y estas prácticas las lleva a una compañía donde cada intérprete tiene un conocimiento diverso en estos campos y ponerlos en diálogo en creación de la danza tradicional es lo que crea un cuerpo particular (Albarracín,2020).</p>	<p>entendimiento frente a unas tareas de creación que lo hace tener un carácter particular, una forma de comportarse en el escenario.</p>
--	--	--	---

4.3.1 Triangulación de la categoría: Cuerpo Interpretativo.

4.3.1.1 Subcategoría cuerpo.

Como primera medida, se aborda la subcategoría del cuerpo como eje primordial de esta investigación, siendo objeto de estudio desde diferentes puntos de la danza en donde se ha permitido su desarrollo y reconocimiento de otros recursos que son factibles para los procesos de creación. En esta dirección, Edwin afirma:

EE1-1: ...creemos que lo que tiene que ver con el cuerpo interpretativo lo denominamos gesto, es decir, cada que entramos a una pieza el cuerpo tiene una configuración, una forma de ser.

El cuerpo tiene una memoria, es un contenedor de información que se activa cuando recibe unas coordenadas por las cuales debe transitar, es allí donde se presenta como un sujeto presto a modificaciones, partiendo desde su propia percepción, la información que resguarda y la que va apareciendo. Juntos crean un vínculo que permite al cuerpo configurarse.

EE1-1: es como armar unas coordenadas para cada bailarín, un tipo de forma de movimiento para desarrollar la pieza, un tipo de pensamiento, una manera de relacionarse

con los otros, una manera de estar en el espacio, una manera de relacionarse con la sonoridad, una manera de encontrar las formas de movimiento, las dinámicas de movimiento como todo lo que significa ser ese cuerpo.

En relación con lo anterior, para contemplar el cuerpo con todas estas características se trabaja desde el entrenamiento en la creación pero también desde la vivencia. Es lo que sucede con el cuerpo de las Farotas. Si bien hay un modelo que se quiere descubrir, no se trata de una imitación, es decir, se estudia ese cuerpo, se analiza su contexto y su pensamiento a partir del acercamiento que se tiene con el bailarín, la información que se transmite de los cultores y todas sus particularidades para luego dar paso a la interpretación de esta información que difiere en cada bailarín pero se dirige a unas pautas que se marcan pensando en cómo abordar este cuerpo (Albarracín, 2020).

En conclusión, se trabaja alrededor de un cuerpo particular junto con unas herramientas adquiridas en donde el intérprete las pone en función de acuerdo a su pensar, sentir y su comprensión de la información.

4.3.1.2 Subcategoría técnica.

En el proceso de construcción de un cuerpo para la escena, según las características que se requiera, se utiliza y desarrolla las habilidades de los intérpretes con el objetivo de responder a algo. A esto se le denomina técnica, “conjunto de acciones que sistemáticamente conducen a la generación de un resultado (el movimiento, la interpretación, la construcción de los modos de ejecución para cada especificidad) y que son susceptibles de configurar conocimiento” (Ministerio de Cultura, 2010, p.18). Es por esto que, para la construcción del cuerpo de Farotas, no hubo una técnica de las ya establecidas como el ballet, el contemporáneo, el jazz, etc, más bien se basó en construir a partir de las capacidades de cada intérprete, su experiencia y la manera de ejecutar a raíz de unas pautas coreográficas.

Con base en lo anterior, el intérprete de Farotas crea a partir de aspectos claves para la construcción de este cuerpo que fueron observados en todo un trabajo de investigación. Al mismo tiempo, con las habilidades propias de cada intérprete, la diversión, el éxtasis de alegría, la espontaneidad, la curiosidad, lo ceremonial, la ira, etc., fueron de los tantos factores en donde intervino el intérprete apropiándose del material y dándole un enfoque desde su pensamiento y ejecución.

EA5-11: es una cosa súper vivencial, ósea no es como que podría repetirse siempre igual, a pesar de que sea técnico y que debería ser así repetir, siempre hay nuevos motores y nuevas maneras de hacerse.

Dentro del aspecto técnico, la repetición no solo se basa en la imitación rígida del mismo, consiste en crear unos patrones de movimiento que generen un carácter en el intérprete, en consecuencia, cada ejercicio de construcción de un rol escénico, está sujeto a cambios, pero manteniendo una estructura que no lo distorsione.

La técnica no solo implica el entrenamiento como factor único para el progreso de la misma, sino que también, induce al desarrollo de pensamiento crítico y creativo, siendo receptivos con toda esta información brindada desde distintos lenguajes de la danza, que permita que se generen procesos diferentes (Cultura, Lineamientos del Plan Nacional de Danza para un país que baila, 2010).

Es decir, la técnica no solo se desarrolla a partir de la ejecución del movimiento, sino que también se gesta desde la consciencia e interpretación del sentido kinésico y kinestésico del intérprete.

4.3.1.3 Subcategoría Improvisación.

Una de las herramientas para la construcción del cuerpo de Farotas y a modo de talleres y entrenamiento es la improvisación. Fin para obtener habilidades, seguridad y capacidad de reacción y estado dentro de la obra.

La improvisación significa “hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación alguna, y con los medios de que se dispone en ese momento.” (Gallardo, 2013, p.9).

Para su desarrollo, se proponen ejercicios que abordan la creación desde un campo como este donde se permite al intérprete de Orkéseos cualificar y entrar a un estado particular del modo de ser que presenta y permite que el intérprete desarrolle seguridad y la abstracción en medio de un contexto que es creíble para los intérpretes. Esta técnica de improvisación dio paso a la creación de varios fragmentos de la obra, siendo un claro ejemplo de ello las cumbancheras,

EA5-1: ...la preparación de un cuerpo que responde a todas las tareas escénicas tanto que corresponden a situación, movimiento, espacio, tiempo, situación y eso iba acompañado claramente de la búsqueda temporal de cada ritmo regional, entonces utilizamos el bullerengue y sobre la danza interpretativa y también era a partir de la interpretación y la relación, bueno, como la comprensión de la escena en relación a la improvisación.

No fue un proceso fácil para los intérpretes dado que para algunos era un concepto nuevo o no entrenado. En becas anteriores, cinco de ellos ya tenían un trabajo guiado por este camino y aportaban a la experiencia en realización de estas prácticas, sin embargo para otros era su primera interacción.

EL6-1: También fue un reto que estoy como agradecida conmigo misma para poderlo lograr porque no es fácil pararse uno en escena, hacer algo más de la ejecución de movimiento que te plantean que ya está hecho, como lo hacemos normalmente en las coreografías sino que

tienes que mostrar algo de ti, saber cómo improvisar en la escena, tienes que saber otros elementos que yo no tengo más entrenados que lo que he hecho en Orkéseos.

En este sentido se logró adoptar esta medida de entrenamiento e incorporarlo a los ejercicios creativos como lo explica Gallardo (2013):

La improvisación está al principio de la creación y es aplicable a toda acción ya sea un trabajo, un trabajo penoso, un oficio o el arte. (...) La improvisación es un camino personal, un viaje al interior del alma y por lo tanto para no confundirse es necesario capturar los momentos sin saber cuál será el último, en un viaje que aporta el valor agregado de conocerse a uno mismo (p.12).

Tomando este apartado, se puede afirmar que la improvisación es uno de los elementos y categoría dentro de la creación de Farotas que ha permitido al intérprete desarrollar características que dan paso a la funcionalidad de cada escena interpretativa.

4.3.1.4 Subcategoría Interpretación.

La acción de interpretar en la escena se relaciona con el comprender. Llevado a la vida cotidiana, al campo de estudio escénico y elaborativo de relacionarse con todo el contexto que se muestra en el campo artístico, Munevar (2018), afirma que:

La interpretación está directamente relacionada con las experiencias de vida del intérprete y se permea de éstas a partir de la intuición, el segundo que la dirección es supremamente importante para poder encaminar un rol, puesto que se necesita de una idea clara para saber “cómo” se dice y “qué” se dice con el cuerpo en la escena, el tercero, que la interpretación también está ligada con la comunicación, pues la manera de interpretar un rol complementa o desarticula la idea global de la obra (p.18).

“Ser-hacer hacer en el escenario”, palabras del coreógrafo que definen la manera de cuerpo intérprete al desarrollarse en el plano artístico.

EE1-1: puede ser el mismo intérprete pero las construcciones de cuerpo son bien diversas, son muy distintas, entonces cada que entramos a una obra tratamos de hacer una construcción de cuerpo distinta, le llamamos así, construcción de cuerpo pero en últimas hablamos de una gestual de una manera de ser de una conducta, de una manera de asumirse como bailarín dentro de cada una de esas piezas. En últimas, una manera de configuración, una forma de colocar sus recursos en una sintonía específica, a eso le llamamos el cuerpo interpretativo o eso es lo que entendemos por cuerpo interpretativo, una forma particular de ser/hacer en el escenario.

EA5-7: ...interpreta, comprende, comprende la inmensidad de la escena, tanto en situación, tanto espacio y por qué nuestra participación no siempre es activa, digamos la escena, que es la escena del gordo que es la escena inicial mi rol interpretativo no sería una cosa compleja, pero sí tendría que, si en algún momento ocurre algo, resolverlo y ser, digamos capaz de utilizar todas las habilidades corporales, físicas o emocionales, tendrían que ser para solución de la escena.

EL3-7: preparar el cuerpo del intérprete no es simplemente como hacer estiramientos o correr o hacer ejercicios para la voz, creo que el cuerpo del intérprete es una cosa que se prepara y se entrena en función de todo lo que está a su alrededor, de su emocionalidad, del espacio, de la relación con el otro, entonces creo que el cuerpo del intérprete es aquel que está como en apertura a todo lo que está sucediendo alrededor y es capaz de utilizarlo como insumo para la tarea que tenga en el momento, sea lo que sea.

Por lo tanto, se entiende que el concepto de interpretación es comprender y analizar el contexto de lo que se vivencia, tener claridad en qué es lo que se aborda y qué debo poner en práctica. Es ser inteligente para la vida y para la escena, tener el sentido crítico a la hora de

elaborar una pieza coreográfica y no seguir indicaciones porque sí. Se define bailarín intérprete porque es el que ejecuta de manera consciente, propone y sabe lo que hace, el modo de ser hacer y estar en una producción artística.

CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES

Para la finalidad del último capítulo, se tendrá en cuenta el establecer tres perspectivas de entrelazar y ensamblar los objetivos propuestos en medio de las experiencias y los resultados obtenidos a lo largo del proceso.

Se determina como primera medida la perspectiva artística, humana y pedagógica. Estos términos llevan a cabo la finalidad de recoger estrategias para nuestra vida cotidiana y artística, poniendo en práctica los saberes recogidos durante la estancia en la Universidad, Casa y Compañía, promoviendo una partida para trascender y ampliar los conceptos que se enunciarán adelante.

Esta investigación se centra en describir y documentar los procesos de creación de la compañía de Danza Orkéseos, recogiendo diversas miradas en torno al campo de acción escénico. Principalmente nosotros (Colectivo artístico de Farotas), se buscó dar un análisis y un carácter de construir un cuerpo en la escena y así queda enmarcado en el documento denominándolo cuerpo interpretativo.

Respecto al trabajo investigativo, en cuanto a los tres objetivos específicos propuestos, se dará claridad dividiéndolos y haciendo énfasis en los hallazgos obtenidos relacionando las perspectivas anteriormente enunciadas.

- ***Concepto del primer objetivo específico:*** Describir las diferentes fases en el proceso de creación del cuerpo intérprete como eje central de la obra de danza “Farotas”.

Se determina que en los procesos de esta elaboración artística y a modo la investigación, se concluyen seis fases de creación ya nombradas anteriormente. En este sentido, se identifican, describen y documentan estos procesos creativos de la compañía centrándose en las fases tres, cuatro y cinco donde surgieron los entrenamientos y maneras de profundizar el cuerpo entre

categorías que adoptamos en el documento desde la técnica, interpretación e improvisación, llevadas a un campo de ser particular

Dentro de las fases se constituyen y se articulan los tres conceptos llevados al término de cuerpo interpretativo. Los artistas intérpretes sin duda han sido transformados en el proceso de la obra potenciando las cualidades dancísticas las cuales permite indagar, pensar y categorizar el concepto ya mencionado. Farotas de la compañía Orkéseos ha sido el punto de partida de apropiar y pensar la danza tradicional desde otras perspectivas.

Farotas, es un proceso de creación que también pretende dejar un mensaje a las personas del ámbito artístico, una forma más de abordar los fenómenos culturales en nuestro territorio tratándolos de una manera responsable y manteniendo la esencia que los caracteriza. Es una motivación para una sociedad que lucha por conservar las culturas y tradiciones de nuestro país.

La obra nos muestra momentos de diferentes versiones alrededor de este fenómeno cultural de las Farotas que surgieron a raíz de una investigación. Es la visión de una compañía que no pretende desmentir éstas, más bien muestra la interpretación de toda esa información recaudada, es la manera en cómo cada intérprete se manifiesta frente a ello y logra transmitirlo. Farotas, se sustenta desde la veracidad con la que cada intérprete asume las acciones en la obra, si éstas son reales para el artista en este mismo sentido será para el espectador.

Concepto del segundo objetivo específico: Contrastar las experiencias de las diferentes fases del proceso de creación desde las perspectivas de los intérpretes.

Para la elaboración del segundo objetivo específico, en relación con el concepto de apropiar a finalidad un cuerpo y una manera de construcción dentro de la escena, se permite acceder a las entrevistas y bitácoras de los intérpretes enunciando sus experiencias a lo largo del proceso, abriéndose y mostrando a flor de piel sus emociones y sensaciones y permitiendo elaborar

descripciones de unas fortalezas y debilidades en la obra, descubriendo, en otro sentido, “qué hay detrás del telón” y como los intérpretes transmiten sus partes humanas y sociales teniendo una conexión y relación con el colectivo y directores.

Con respecto a los entrevistados, en las declaraciones dadas se pudo evidenciar en un primer momento del proceso todas las inseguridades, desconfianza y timidez en establecer un diálogo con los demás intérpretes.

Las cuatro ramas encontradas se muestran en primera medida en el rol del **coreógrafo** en el sentido de guiar, pautar y acompañar. En la segunda rama se evidencian los **bailarines**, que son las deficiencias de la obra y que no logran comprender el trabajo del cuerpo. Como tercera rama está el **bailarín intérprete**, comprendiendo los aspectos técnicos-interpretativos y sensitivos, encontrando un carácter particular en la obra. La última es el **colectivo**, que corresponde a términos de conexión, humanismo, unión, complicidad y coloquialmente llamado el parche.

- **Concepto del tercer objetivo específico:** Describir las percepciones y conceptos del cuerpo interpretativo para la danza, desde la experiencia de los artistas implicados en los procesos creativos.

En concordancia a este objetivo, se tuvo en cuenta la experiencia de entablar diálogos entre la voz de teóricos, entrevistados e investigadores para adentrarse a realizar un concepto del cuerpo interpretativo sustrayendo cuatro subcategorías para la realización de la obra: cuerpo, técnica, improvisación e interpretación. En este sentido, se realiza la triangulación entre las tres voces.

Como primera subcategoría del cuerpo se sustrae que este en la compañía identifica una contextualización de los saberes y se permea de las herramientas interdisciplinarias de la danza

y teatro que aportan también a la construcción desde el cuerpo inteligente que investiga y piensa con sentido crítico. Busca nuevas tendencias en la creación en lugar de seguir pautas de representación e imitación.

La segunda subcategoría es la de la **técnica**. Medio de cualificación y entrenamiento en diversos estilos que ofrece la compañía a partir de herramientas como talleres de danza contemporánea, tradicional, ballet y teatro que pueden incluir el trabajo directo con los portadores de los saberes esenciales para estos procesos. En este sentido, la forma de construir un carácter dentro del intérprete para la escena se efectúa no solo en el entrenamiento del cuerpo, sino que va encaminada con la improvisación e interpretación que logra tener cada uno.

La **improvisación**. Como subcategoría, fue una ruta de creación para los intérpretes que permitió desenvolver fragmentos de abstracción y tener hallazgos a la hora de proponer, siendo uno de los elementos a resaltar en las técnicas de entrenamiento que permitió entablar ejercicios en los ensayos como preparación antes de iniciar la obra y como recurso dentro de esta ante cualquier situación inesperada que demandase la escena.

Teniendo en cuenta que la improvisación es el principio de la creación, cada persona lo vivió de forma diferente encontrando una forma propia de hacer y entender la escena, el cuerpo y el compañero en una misma ruta de conexión.

Como última subcategoría de la **interpretación** se muestra la condición de comprender todos los elementos, poner a prueba las experiencias adquiridas y ser inteligente a la hora de decidir qué herramientas deben aplicarse, elemento importante que sin duda alguna se ha desarrollado en la compañía.

En este sentido, la construcción de un cuerpo interpretativo es la articulación de elementos que se entrenan y se ejecutan en un momento a partir de la comprensión,

interpretación, adaptación e improvisación artística corporal que promueve un espacio de entrenamiento para el desarrollo y apropiación de las herramientas corpóreo-expresivas. Así, el cuerpo interpretativo de la obra Farotas en la compañía Orkéseos, como investigación, es la manera particular de ser, hacer y estar en el escenario y así mismo de reinterpretar y trascender la danza tradicional hacia una construcción narrativa y corporal diferente a la convencional.

Experiencia artística- pedagógica

Como última medida presentaremos nuestras experiencias y tomaremos perspectivas a miras de nuestro rol como docentes y artistas, encaminando una mirada contextual basadas en el proceso de la obra, que, como se ha establecido, no solo se interpreta con los elementos guiados (paso, figuras, cuerpo, músicas) ya establecidos.

Teniendo en cuenta nuestra vivencia, estipulamos maneras de contextualizar y pensar la diversidad de cuerpos y posibilidades de creación. Farotas nos deja un mensaje y son esas diversas maneras de pensarse la danza, pensar desde la actualidad, desde la trascendencia de las culturas hasta la trascendencia de lo corporal. En este sentido, Farotas trabaja desde las capacidades de los intérpretes.

Por ende, en las instituciones se debería optar por seguir esta línea de enseñanza sin necesidad de estigmatizar la danza o llegar a crear prototipos de cuerpos. El estudiante intérprete debería estar fuertemente arraigado a su territorio y a su origen y desde ahí entregar su saber, su naturaleza corporal.

La tarea más grande está en estudiar al intérprete y buscar las diferentes rutas que se pueden abordar desde sus posibilidades. ¿Cómo podemos moldear ese cuerpo e insertar unos patrones que permitan adquirir nuevos conocimientos? La respuesta que se deriva de esta investigación es: dando la posibilidad que tanto el estudiante con características interpretativas

y como el intérprete, rompan esa barrera de lo habitual y generen nuevas formas de exploración y descubrimiento en el quehacer artístico.

Nuestra parte humana se encuentra de cara a la investigación llenándonos de expectativas y retos. El interés por abordar la magnitud del cuerpo interpretativo en procesos de creación, participe en Farotas, vincula dos modos de vivir el proceso: como investigadores e intérpretes.

BIBLIOGRAFÍA

- Ángel, S. (2020). Lineamientos del Plan Nacional de Danza para un país que baila 2010-2020. Obtenido de <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/danza/Documents/LineamientosPlanDanz a2aEdicion.pdf>.
- Arévalo, J. M. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60(3), 925-956.
- Arias Valencia, M. M. (1999). Triangulación metodológica: sus principios, alcances y limitaciones.
- Asnsi, A. (2013). Presencia y proceso. Obra 2009-2011: La improvisación como estrategia creativa y vital.
- Ballén, S. (2016) Algunas reflexiones sobre investigación-creación
- Becerra Gaviria, T. *Género en movimiento: carnaval e identidad en la Danza de las Farotas* (Bachelor's thesis, Facultad de Comunicación y Lenguaje).
- Benito, R, (S,F). El origen de los Crócalos. <https://www.myriamsoler.com/uploads/3/4/2/4/342405/zills.pdf>
- CENDA. (2019). *Recuperado de: https://www.cenda.edu.co/danza-y-direccion-coreograficam*
- Chacón, L. C. (2017). El bailarín desde el cuerpo pensante. *la Jiribilla. Revista de cultura cubana*.
- Cuesta, I. (2013). Afección, intuición y visualización. El cuerpo que compone.
- De Gialdino, V. (2006). Estrategias de investigación cualitativa. *Barcelona: Gedisa*, 42-50.
- Díaz, B, Torruco L, -García, Uri, Martínez, Hernández, Mildred, & Varela M. (2013) La entrevista, recurso flexible y dinámico.
- Duvelle (2011) Tradición oral y transmisión del patrimonio cultural e inmaterial UNESCO
- Editorial, E. (2019) Etimología de Tradición.
- Espitia, M. E. (2017). *Resonancias sensibles de la bailabilidad bullerenguera*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Faride, N. Nova, J García, D. (2015) Planteamientos para la construcción de una taxonomía de la danza tradicional.
- García, K. (2015) La Danza tradicional en Bogotá: cavildando reflexiones. https://www.researchgate.net/publication/288684567_La_danza_folklorica_en_Bogota_cavilando_reflexiones.

- García, T. M. (2008). Creación colectiva. Análisis comparado de los equipos de artes visuales en la Comunidad Valenciana de 1981 a 2000. *Universidad Politécnica de Valencia*, 31-37.
- Gaviria, T. B. (30 de Mayo de 2011). *Género en movimiento: carnaval e Identidad en la Danza de las Farotas*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Girola, L. (2005). Tiempo, tradición y modernidad: la necesaria re-semantización de los conceptos. *Sociológica* (México), 20(58), 13-52.
<https://www.danzaterapiaragon.com/wp-content/uploads/Tecnicas-de-Danza-Huellas-en-el-Cuerpo.pdf>
- Gómez, G. R., Flores, J. G., & Jiménez, E. G. (1999). Metodología de la investigación cualitativa.
- González, A. (1994). *Desarrollo multilateral del potencial creador*. La Habana: Editorial Academia.
- Gurumeta, S. (2017) Evolución de la danza y su Evolución en la historia.
<https://es.scribd.com/document/382239992/evolucion-de-la-danza-y-su-lugar-de-representacion-a-lo-largo-de-la-historia-2-pdf>
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, L. (2008). El inicio del proceso cualitativo: planteamiento del problema, revisión de la literatura, surgimiento de la hipótesis e inmersión en el campo. *Metodología de la investigación*, 524-550.
- Hernanz. (2016). Tendencias y desafíos en la innovación educativa: un debate abierto. *Fundación para la educación superior internacional, A.C.*
- Herrera, M. (2006) La música son de negro y son de pajarito punto de convergencia de la cultura tradicional y la oralidad de las comunidades del bajo magdalena.
- Hincapié, L. (2015). Creación y dirección en danza contemporánea.
- Johnson, M. C. (2018). La creatividad: definición, actores y pruebas. *Psicología-Online*.
- LAUD. (2015). El teatro Jorge Eliecer Gaitán presenta: COLOMBIA DANZA. Recuperado de: <http://laud.udistrital.edu.co/noticias/el-teatro-jorge-eli%C3%A9cer-gait%C3%A1n-presenta-colombia-danza>.
- Laverde, A. (2006). Estudios de literatura colombiana.
- Lepecki, A. (2011). No estamos listos para el dramaturgo. Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza. *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación. España: Centro Prárraga*, 161-179.

- Lineamientos del Plan Nacional de Danza para un país que baila 2010-2020. *Obtenido de <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/danza/Documents/LineamientosPlanDanza2aEdicion.pdf>.*
- Mantilla, Martínez, A; Vargas, Vargas, J. (2015). Diagnóstico de la competencia interpretativa en el área de educación artística en dos instituciones de la secretaria de educación distrital de la ciudad de Bogotá.
- Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. LIB deportivas esteban sanz.
- Martínez, G. (2020). Cátedra Manuel Zapata Olivella [Grabación de sonido]
- Matoso, E. (1996). *El cuerpo, territorio escénico*. Buenos Aires. Paidós SAICF.
- Minaña, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia.
- Ospina, C. (2000). *El Son de Farotas*.
- Ospino, J. [José Ospino]. (2014, Febrero). Las farotas de talaigua nuevo. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Yd67cocGILY>
- Peredo, C. H. (1994). Tradición. Esbozo de algunos conceptos. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, (59), 135.
- Pérez, C. (2008) Sobre la definición de la Danza como forma artística.
- Puebla, F. (S.F) Historia de la Danza <https://unsj.academia.edu/FapueC>
- Ramos, M. M. (2017). La creación colectiva teatral. Método de acción social y resistencia con el colectivo de personas sin hogar en Sevilla, España. *Estudios Políticos (Universidad de Antioquia)*, 42-61.
- Rivas, G. L. (2014). *Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch*. España: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Royero, E. (2002). El Carnaval del río: guardado en lo puro de sus raíces Carnaval de Santa Ana. *Jangwa Pana*, 2(1), 51-58.
- Sanchez, J. S. (2017). El mito – Poema de la danza: Las Farotas. *Calle Cultural*.
- Sandoval Casilimas, C. A. (1996). *Investigación cualitativa*.
- Sandoval, H. (2018). La danza folklórica colombiana como herramienta comunicativa y pedagógica.
- Serrano, M. T. (2004). Creatividad: conclusiones, antecedentes y aportaciones. *Revista Digital Universitaria*, 1-17.
- Sinar, A. (2018, 17 de febrero). La danza de las Farotas, una antigua tradición en el Carnaval de Barranquilla. *América Latina*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/es/2018/02/17/carnaval-barranquilla-farotas-talaigua/>

- Tabares, V. M. (2016). Creación colectiva . *Enciclopédia Latinoamericana* .
- Toledo, Á. S. (2014). Esas farotas no son como las pintan. *El Heraldó*.
- Valdés, A. G. (1994). *Desarrollo multilateral del potencial creador*. La Habana: Editorial Academia.
- Vargas, A. (2016) Entre tradición y contemporaneidad. Análisis de las propuestas escénicas de la danza folclórica en Bogotá y su relación con las políticas distritales de estímulos <http://bdigital.unal.edu.co/52284/1/52517911.2016.pdf>.
- Zamot, W. P. (2005). *Manual de teatro escolar: alternativas para el maestro*. La Editorial, UPR.