

Bogotá D.C, 19 junio 2020

Señores

Licenciatura en Artes Escénicas

Facultad de Educación

Universidad Antonio Nariño

Cordial saludo,

En calidad de docente asesora del trabajo de grado: Proceso de Formación en la Creación y Producción de la Obra Paraíso de Labriegos, elaborado por las maestras en formación Yeimi Lorena Lesmes Pabón - Laura Viviana Vásquez Rubiano. Una vez revisado el proceso y observando a satisfacción el cumplimiento de todos los requisitos, doy el aval para la entrega final del documento.

Gracias por su atención,

Atentamente,

A handwritten signature in black ink, reading "Angélica Nieves". The signature is written in a cursive style with a large initial 'A'.

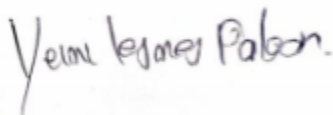
Angélica Nieves

Docente Asesora

Sobre los Derechos de Autor

Declaramos que conocemos el Reglamento Estudiantil de la UAN, particularmente su "Título VII: De la ética", y entendemos que al entregar este documento denominado "Proceso de Formación en la Creación y Producción de la Obra Paraíso de Labriegos" estamos sujetas a la observancia de dicho reglamento, de las leyes de la República de Colombia, y a las sanciones correspondientes en caso de incumplimiento. Particularmente, declaramos que no se ha hecho copia textual parcial o total de obra o idea ajena sin su respectiva referenciación y citación, y certificamos que el presente escrito es de nuestra completa autoría. Somos conscientes 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 nuestra condición como estudiantes de la UAN.


En constancia firmamos el 18 de junio de 2020



Yeimi Lorena Lesmes Pabón

CC: 1023967724 de Bogotá

Código: 10081714519



Laura Viviana Vásquez Rubiano

CC: 1010245748 de Bogotá

Código: 10081712541

**Proceso de Formación en la Creación y Producción de la Obra Paraíso de
Labriegos.**

Yeimi Lorena Lesmes Pabón y Laura Viviana Vásquez Rubiano

Universidad Antonio Nariño

Licenciatura en Educación Artística con énfasis en Danza y Teatro

Facultad de Educación

Asesor: Angélica del Pilar Nieves Gil

BOGOTÁ 2020

TABLA DE CONTENIDO

Tabla de contenido.....	4
INTRODUCCIÓN	6
Marco teórico.....	9
Objetivo.....	44
General:.....	44
Específicos:.....	44
A. El punto de partida	45
A.1 Haber participado en la experiencia:.....	45
A.2 Tener registros de la experiencia	46
B. LAS PREGUNTAS INICIALES	47
B.1. ¿Para qué hacer esta sistematización?	47
B.2 ¿Qué experiencias queremos sistematizar?	48
B.3 ¿Qué aspectos centrales de esas experiencias nos interesa sistematizar?	48

B.4 ¿Qué fuentes de información utilizamos?	50
B.5 ¿Qué procedimientos vamos a seguir?	53
C. Recuperación del proceso vivido.	55
C.1 Reconstruir la historia	55
D. La reflexión de fondo	136
D1 Analizar y sintetizar.	136
D2. Hacer una interpretación crítica del proceso.	136
E. Puntos de llegada.....	145
E1. Formular conclusiones.....	145
E2. Recomendaciones	151
Referencias.....	153
LISTA DE TABLAS	156
lista de ilustraciones.....	157
lista de anexos.....	161

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de grado se constituye en la culminación del proceso formativo del maestro artista 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, como parte de esta, la sistematización “Proceso de Formación en la Creación y Producción de la Obra Paraíso de Labriegos” contribuye de manera significativa en cuanto a que recupera, reflexiona y sistematiza el proceso de formación, creación y producción de la EAPEAT en los cursos Danza Andina y Teatro Oriental, realizada en el 2018 -1 en la Ciudad de Pasto Nariño, enfocada en las manifestaciones culturales de la Región Andina.

Se reúnen los elementos encontrados en el proceso formativo. A partir de este, se proponen las dos categorías de estudio, Categoría A elementos que componen la creación artística, y Categoría B elementos que componen la producción artística, de este modo se recopila la metodología de la experiencia y la producción elaborada dentro del proceso formativo.

Como metodología para la sistematización se abordan las Orientaciones Teórico Prácticas para la sistematización de Experiencias de Oscar Jara Holliday en cinco pasos:

En el capítulo “Haber participado en la experiencia” se parte de la experiencia sistematizada y se mencionan los propósitos de los cursos teniendo en cuenta las técnicas desarrolladas en el marco del proceso formativo.

En el capítulo “Las preguntas iniciales” se dio respuesta a las preguntas ¿Para qué? ¿Por qué? y ¿Para quiénes se realiza esta sistematización?, luego de ello se identifican aspectos los centrales a sistematizar, estos son: experiencia formativa en el marco de los cursos Danza Andina y Teatro oriental, proceso de creación del montaje, y circulación local y nacional.

En el capítulo “Recuperación del proceso vivido” se reconstruyó el proceso a partir de las experiencias vivenciales de las maestras en formación, también de la recopilación de información de las fuentes vivas, teóricas y audiovisuales.

En el capítulo “Reflexión de fondo” se realizó la triangulación teniendo en cuenta los referentes teóricos, los testimonios de los maestros en formación y el conocimiento construido por las sistematizadoras. A partir de lo anterior se describen los elementos formativos, los elementos constitutivos de la creación artística y la producción artística en alta, mediana y baja frecuencia.

En el capítulo “Puntos de llegada” se reúnen las conclusiones y se comunican los saberes del proceso formativo, la creación y la producción artística, a partir de la relación

con los referentes teóricos, y por último se plasman las recomendaciones para próximas sistematizaciones.

MARCO TEÓRICO

De acuerdo a lo planteado en los objetivos de la sistematización. En cuanto a la identificación de los elementos formativos dentro de la experiencia, se proponen dos categorías conceptuales: Categoría A, elementos que componen a la creación artística, y Categoría B, elementos que componen la producción artística. A partir de las dos categorías propuestas, se indaga a diferentes autores, con el fin de hallar y relacionar los elementos encontrados en la experiencia, cinco autores que abordan la creación artística, y seis autores que abordan la producción artística.

Se inicia con el estudio de los elementos que componen la creación, para ello se analiza en las diferentes disciplinas escénicas. Magda Angélica García en su artículo titulado “Creación artística y corporeidad como herramientas de cohesión social e interculturalidad”.-Realiza un estudio entre los años 2013 al 2015 en el departamento Alta Verapaz, municipio de Tactic, Guatemala, el proceso de creación dura tres meses y abarca cuatro áreas del arte: danza, teatro, música y poesía.

García menciona como elementos que componen la creación: Metodología, cuerpo como instrumento, diálogo intercultural, composiciones colectivas, memoria y emociones.

El proceso de creación artística es el eje central del estudio, desde una perspectiva en que las y los propios sujetos investigan la realidad y el contexto socio histórico, lo cual es el material de base que encamina un proceso que concluye en una obra artística. Dicha obra se concibe como un punto de alianza con otros miembros de la comunidad. (García, 2019, pág. 5)

La investigación de García, propone un diálogo intercultural, con el objetivo de que los jóvenes logren desenvolverse artísticamente, siendo el cuerpo instrumento principal para la creación. En este caso, se trabaja con jóvenes de diferentes etnias para obtener un producto artístico, en el que se manifiesten problemáticas e historias de vida; a partir de las cuales surgen composiciones colectivas. Esta propuesta, encamina a los jóvenes a fortalecer sus competencias y potencialidades.

García, señala los aspectos a trabajar en las cuatro áreas del arte anteriormente mencionadas, es así como, la metodología en la danza, parte de los estados emocionales de la memoria histórica del ser humano. Se fundamenta en lo somático, para la interacción corporal, lo que logra un lazo de comunicación consigo mismo. En el teatro, el foco de atención se centra en recolectar las experiencias propias, es así como, a través de su historia de vida se encarna y se da la construcción de un personaje según el contexto social. En la música, se integran las emociones, los sentimientos y pensamientos que se manifiestan en la persona. Por último, para la Poesía, se cuenta con una galería de

experiencias y vivencias propias de los sucesos acontecidos, de esta manera se implementa una terapia llamada “escritura automática” para identificar las reacciones de los jóvenes y obtener un acercamiento o respuesta espontánea. Todos estos procesos son retribuidos desde las historias de vida de los jóvenes.

Otro artículo encontrado para conceptualizar la categoría A fue “La creación artística” escrito por Marta de Arévalo, en este texto se identifican como elementos que componen la creación: razón y emoción.

Arévalo concibe, la creación artística como motivación, parte de un impulso y una necesidad de transformar lo cotidiano. Valiéndose de las capacidades y potencialidades de la razón y la emoción de las personas. Señas que permiten reconocer el estilo personal transformador para ahondar en la creación artística. El artista, como ser humano es en su misma esencia creador. En la creación de una pieza artística evidenciamos el estilo propio de cada creador, dejando ver lo trascendental en la vida cotidiana; “La armonía de su espíritu (el Yo profundo) con el cosmos, representado en su entorno general y su circunstancia particular” (De Arévalo, 2005, pág. 2)

Las motivaciones del artista van forjadas a su estilo peculiar y personal, la armonía de su espíritu y su circunstancia particular. Su personalidad debe ser respetada, rescatada y transferida a la creación. Arévalo señala que la estética es un componente

esencial para cualquier tipo de creación artística, habla de la belleza como representación de una idea platónica como punto de partida de este componente.

Para todo artista las manifestaciones de expresión deben ser muy notorias y se deben manifestar por medio del lenguaje, y toda creación está impulsada por motivos conscientes o inconscientes es decir que sus motivos pueden ser afectados por razones necesarias e influencias de su ámbito cultural.

Por otro lado, en el informe monográfico de Mamen Rived Ranz titulado “Creaciones artísticas”, el autor toma como elementos que componen la creación: emociones, sensaciones, experiencias vivenciales, comunicación.

Presenta la creación artística de gran importancia sociológica, pues se fundamenta como parte esencial en el desarrollo de una sociedad, puesto que brinda un mayor entendimiento de la historia, como actividad económica, ya que está dentro de la industria cultural. Ranz relata que el arte es un soporte de comunicación, menciona que para realizar una creación artística debe haber intercambio de saberes como enriquecimiento cultural, donde las mismas culturas nos ayudan a comprender y comunicar emociones, sensaciones para llegar así a una expresión artística. En este orden de ideas, el autor transmite disciplinas artísticas que permitan producir líneas de trabajo que tengan un enfoque de las experiencias vivenciales de los intérpretes, con la recolección de material artístico, lo que permite proveer mayormente iniciativas para

explorar frente al diseño de temáticas sociales en función de la transformación social universal.

Para el autor, resulta importante atraer a los jóvenes para que se involucren y generen acercamiento permanente en las creaciones artísticas, para ello, se buscan estrategias y mecanismos como las redes sociales y la web local entre otras. Lo anterior conlleva a que los jóvenes participen en los espacios como Casas de Juventud además la posibilidad de contar con los recursos que tienen para ellos. Se conecta lo anterior, con la prioridad de generar espacios para la formación de los jóvenes en función de construir destrezas artísticas.

Las secciones que componen la creación artística según Ranz son: Artes Musicales, Artes audiovisuales, Artes plásticas, Artes Escénicas, Ambigú, Área expositiva, Punto de información juvenil

Para el autor el reconocimiento artístico se basa en la identidad que se obtiene del encuentro entre el joven artista y los espectadores. Entre los espacios generados se encuentran: fiestas de barrio, fiestas de la ciudad, jornadas de cine, certámenes (poesía, fotografía y video digital). Dicho lo anterior, impulsar y fortalecer la creación de nuevos eventos, genera nuevas ofertas para que los jóvenes muestren sus obras, lo que permite adquirir apoyo y mejores posibilidades para desarrollar arte.

Hasta este punto se han desarrollado diversos elementos de la creación, de su estudio surge la pregunta ¿Qué metodología se puede llevar a cabo para realizar una creación artística? En búsqueda de una posible respuesta se encontró el artículo “creación colectiva, una didáctica de teatro 2012” escrito por Carolina Grajales Acevedo, en el cual se identifican como elementos que componen la creación artística: Metodología, mesas de trabajo e improvisación

Grajales realiza una reflexión histórica de las didácticas del teatro y cómo estas didácticas permean el teatro colombiano, habla de creación colectiva y menciona que dentro de la metodología se crean grupos de trabajo, estos responden a las necesidades de una obra. El autor propone la siguiente metodología con el fin de realizar una creación artística: inicia con una investigación, después se articulan los grupos de trabajo de mesa, luego se llevan a cabo improvisaciones donde se obtienen las temáticas y finalizan creando un texto, resultado de los ejercicios de improvisación.

El proceso de creación se establece en tres momentos: uno es el cognoscitivo, el cual determina la relación entre arte y ciencia como maneras complementarias en el proceso de apropiación, el segundo momento ideológico que se presenta a través de las concepciones determinando las apreciaciones que tiene el artista del

mundo y su realidad, y un tercer momento es el estético el cual presenta la obra y su forma de mostrar la realidad. (Grajales, 2013, pág. 5)

En la búsqueda de los elementos que componen la creación artística se indaga en procesos diferentes de creación, en este caso se tomó la tesis de la autora María Fernanda Granados Castaño titulada “Proceso de montaje de la obra “Rompe cabeza” en la facultad de artes ASAB 2017 dirigida por Antonio Zúñiga”. En este texto se encuentran como elementos que componen la creación: Investigación, metodología, mesas de trabajo, tiempo.

En esta sistematización Granados relata cómo fue la composición de la obra Rompe Cabeza y cómo la participación del director Mexicano Antonio Zúñiga fue fundamental para su realización.

Para realizar esta creación artística, los estudiantes de último semestre en artes escénicas de la facultad ASAB leen algunas obras del Mexicano Antonio Zúñiga y realizan un sorteo en donde definieron que la obra Rompe Cabeza sería montada para su muestra final. Este proceso va muy de la mano con el proceso de creación que se tiene en la UAN, consiste en realizar una investigación sobre un tema en específico, y trabajar en pro a una puesta en escena que se concluye finalizando el semestre académico, se realiza un montaje artístico con el fin de que este sea calificado como producto final del proceso del semestre académico.

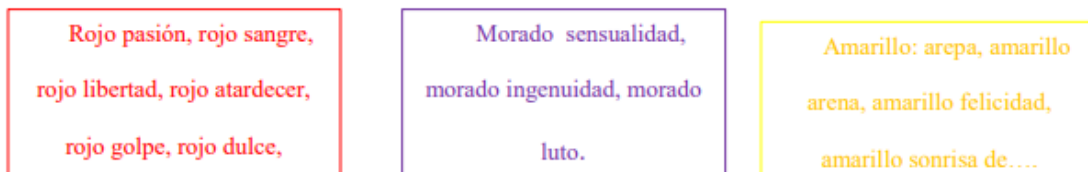
Continuando con el proceso “Rompe Cabeza”, después de elegir la obra, el director manifiesta su interés por situarla en un contexto colombiano sin perder la esencia mexicana. En su mayoría, las obras de Zúñiga van encaminadas hacia la violencia y narcotráfico en México y esta obra no es la excepción, por esto los estudiantes realizan una búsqueda más profunda del conflicto armado, la violencia y el narcotráfico colombiano para tener herramientas a la hora de crear el personaje.

La creación de esta obra fue bastante acelerada ya que tomaron dos meses de investigación y por calendario académico sólo tenían un mes restante para realizar el montaje. Tiempo en donde Zúñiga llega y saca a flote su metodología para lograr el objetivo, este método implica el aporte del tiempo tanto del director como de los estudiantes, con el fin de garantizar el producto artístico.

Comenzando, Zúñiga pide a sus estudiantes que no lleven ropa de trabajo neutra, sino al contrario todos los días debían ir con un color diferente, pero este color debía ir acorde con cada texto, luego trabajaron en mesas de trabajo en donde se pasaban las escenas por grupos y los demás se sentaban a observar el trabajo de sus compañeros, el director les explica de qué trata una idea fija para tener claridad en escena.

Ilustración 1

Manejo de color según Granados, 2017, p. 2



Con esta idea del impacto del color es un recurso didáctico en el que los intérpretes lograron apropiarse del texto de manera eficaz, respondiendo a las necesidades que el color requería. La culminación del proceso fue de mucho ajeteo pese al poco tiempo de producción, sin embargo, los intérpretes lograron sacar el montaje con un excelente resultado menciona Granados.

En síntesis, los cinco autores, de la Categoría A, que corresponden a elementos que componen la creación, coinciden en los siguientes elementos con alta frecuencia: metodología, comunicación, investigación, razón y emoción. Lo que sugiere asumirlos como elementos principales. En segunda medida aparecen los siguientes elementos: cuerpo como instrumento, composiciones colectivas, diálogo intercultural, mesas de trabajo, memoria, sensación, experiencias vivenciales, tiempo y motivación, estos últimos elementos se posicionan en una segunda medida, aunque sólo parecen una o dos veces dentro de los textos de los autores, coinciden con los observados en la

experiencia de las sistematizadoras del presente trabajo. Siendo así, la categoría A es nutrida por autores que abordan el tema de creación, de la siguiente manera:

Tabla 1

Elementos que Componen la Creación Artística

<u>Autor</u>	<u>Título</u>	<u>Elementos que componen la creación</u>
		Metodología.
		Cuerpo como instrumento.
Magda Angélica García	Creación artística y corporeidad como herramientas de cohesión social e interculturalidad	Dialogo intercultural. Composiciones colectivas.
		Memoria.
		Emociones.

		Razón
Marta de Arévalo	La creación Artística	Emoción Motivación Comunicación
Mamen Rived Ranz	Creaciones Artísticas	Emociones. Sensaciones. Experiencias vivenciales. comunicación.
Carolina Grajales Acevedo	Creación colectiva, una didáctica de teatro 2012	Metodología. Mesas de trabajo Improvisación
Maria Fernanda Granados	“Proceso de montaje de la obra “Rompe cabeza” en la facultad de artes ASAB 2017 dirigida por	Investigación

Castaño

Antonio Zúñiga”.

Metodología.

Mesas de trabajo.

Tiempo.

Categoría B

En esta sistematización se describe el proceso de producción artística, es por esto que se indaga en textos que aportan una mirada crítica sobre producción y creación artística. Se encontró el libro “Producción teatral, una mirada reflexiva desde el sector del teatro alternativo” escrito por Johann Philipp Moreno Tejada.

El autor nombra como elementos que componen la producción: estructura escénica, utilería, presupuesto, organización, planeación, calidad, tiempo, administración, organización, equipo de trabajo. En este texto expone que, a través del tiempo, la imperiosa necesidad de producir teatro ha estado relegada tras bambalinas, fuera de los ojos no entrenados del espectador.

Para Moreno, sin la compleja producción que requiere toda obra, no sería posible el arte escénico de la manera en que lo conocemos hoy en día. Esto significa, un sin número de prioridades para llegar a la idea principal de la producción artística, debido a que para producir teatro se requiere recolectar información, planear y diseñar propuestas que den cuenta del desarrollo del arte escénico.

Moreno realiza un viaje rápido en la historia en las épocas: romana, edad media, renacimiento y siglo de oro del arte escénico y cómo se convirtió en lo que ahora se entiende como producción artística.

En Grecia es donde se origina el teatro actual, en su manera primitiva, allí se organizaban las fiestas Dionisiacas, en donde se debía movilizar una estatua de Dionisio en un Carro naval (Carnaval). Mientras que en Roma surgían preguntas encaminadas al escenario tales como: ¿Cuánto? ¿Dónde?” ¿Cómo? Esto llevó a la construcción de teatros, sucesiones de los antiguos graderíos griegos. Seguidamente. En la Edad media el teatro predominó en los misterios religiosos, donde requerían de planeación para gigantescas producciones, que en su momento eran complejas, en estas producciones podrían estar participando más de 600 personas, con atuendos celestiales, recitando pasajes y misterios bíblicos. Posteriormente en el Renacimiento nace la figura del Mecenazgo (mecenas), se encargaba de sustentar el trabajo de los artistas, los elementos que componen la producción en esta época son: organización y sustento. Por último en el

Siglo de oro español, se da la primera forma de producir teatro, y es esta, la que más tiene cercanía al actual.

Schrairer (como se citó en Moreno, 2011) piensa que “La producción teatral es un proceso complejo y colectivo donde confluyen ciertas prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión llevadas a cabo por un conjunto de individuos de manera organizada, que requieren de diversos recursos para lograr la materialización de un proyecto en un espectáculo”

La producción de una obra requiere de gran planificación recursos y organización. Para Moreno, los factores más importantes que se deben revisar al momento de empezar con una planeación son:

Recursos: se debe tener en cuenta que los precios y cotizaciones de una producción son variables y cambiantes, esto dependiendo de la etapa del proceso de montaje.

Plazos: fechas de estreno, temporadas, giras, etc.

Costos: si fueran muy altos, provocarían problemas para su financiación.

Calidad: en ocasiones se priorizan los dos primeros, en disminución de la calidad del trabajo artístico. Por lo que no se hace lo mejor, sino que se hace lo que se puede.

Moreno menciona tres preguntas que se deben tomar en cuenta en la etapa inicial de una producción, estas son:

1. ¿Qué es lo que se quiere hacer?: teniendo en cuenta que a la hora de elaborar un proyecto salen varias propuestas que pueden ser factibles y de buena calidad, es fundamental saber cuál de todos estos proyectos se va a llevar a cabo, bien menciona (Moreno, 2011)“quién mal comienza, mal acaba”

2. ¿Por qué?: ya que hablamos de un proyecto se debe tener en cuenta un motivo, en este caso estos motivos se encuadran en una lógica denominada por Schairer “las 5 p”

Schrairer (como se citó en Moreno, 2011)

a) Por el proyecto en sí mismo, por sus valores artísticos (autor, temática, Dramaturgia, estética, carácter innovador, etc.), culturales o ideológicos, por su relevancia, por su potencial, por los intereses variados que pueda generar, etc.

b) Por las personas que participarán, por las cualidades artísticas o creativas, por la valía del director, de un intérprete o de un equipo de trabajo involucrado en el proyecto, por afinidad de algún tipo o por empatía con los integrantes del colectivo.

c) Por el pago, es decir por motivos de carácter económico, teniendo en cuenta los costos y presupuestos del elenco.

d) Por la parte, esto es por lo que suele llamarse el rol o papel (tipo de personaje, nivel de protagonismo, escenas en las que interviene, etc.). Con respecto al resto de los participantes de un colectivo teatral que no desempeñan la función de intérprete, la parte se refiere a la ocupación o función.

e) Por el prestigio que pueda suscitar el proyecto (alcance, proyección y reconocimiento individual o colectivo a nivel artístico, cultural, profesional, social, popular, etc.)

3. Qué se quiere lograr? Delimitar un objetivo. Moreno menciona los siguientes aspectos sobre cómo debe ser un objetivo o meta:

a) Precisos o específicos

b) Realistas

c) Viables

d) Formulados y comprendidos claramente

e) Orientadores.

f) Congruentes

g) Controlables

Para Salvador Catalán Romero, la producción artística cuenta con procesos fundamentales en la Gestión Cultural, en el cual se desarrolla la actividad escénica. Identifica los elementos que conforman una producción artística, así: procesos estratégicos, procesos técnicos, presupuesto, evaluación y gestión. Se especifican tres fases: preproducción, producción y postproducción. El alcance de los procesos tiene como objetivo optimizar la satisfacción del usuario.

De esta manera, se desglosa secuencialmente las fases anteriormente mencionadas para planificar, desarrollar y evaluar, una actividad cultural trazando el objetivo básico de producción y modelos que representan una gestión cultural pública o privada.

La preproducción como proyecto escénico muestra una idea inicial con criterios programáticos enfocados hacia el alcance de la ejecución y cumplimiento de los objetivos.

Como primera medida el diseño del proyecto parte de una idea alcanzable para elaborarlo, se hace importante la recolección de aportes personales para adquirir material

documentado y además de las fuentes que pueden invitarse para obtener herramientas para la gestión cultural. Esto sirve como guía para el diseño integral de proyectos.

Para dar apertura a los espacios, se debe establecer un cronograma de actividades, es importante seleccionar el área para el posterior registro fotográfico, equipos, luces y seguridad del escenario. De esta manera, se coordinan las fechas con disposición de los espacios para la actividad escénica según las necesidades de proyecto, para ello, debe contener un aspecto técnico (sonido y luces); y dar estricto cumplimiento a la categoría de alojamiento en toda su dimensión para que la organización celebre el evento mediante un ambiente de confort permanente

La comunicación contribuye a la efectividad de la actividad, siendo esto lo que promueve pautas para cubrir el material gráfico o audiovisual y publicitario a que haya lugar dentro del espacio donde se desarrolla el evento cultural.

Es fundamental la figura externa e interna de paneles o pancartas que informen y publiciten los aspectos relativos a la actividad para que el público comprenda lo que se quiere comunicar.

En segundo orden, el Proyecto escénico en la Producción, se relaciona con el día o días de celebración de la actividad (representación teatral, concierto, etc.) y requiere de una secuencia lógica encaminada a la realización de este. Para ello, se tiene en cuenta:

Para realizar la prueba de sonido es necesario que se haga la recepción de artista, compañía o grupo, lo que permite optimizar la llegada del equipo con antelación para las respectivas pruebas y chequeo del sonido y/o la preparación técnica del evento.

El artista busca optimizar y evaluar la efectividad de su propuesta escénica con antelación, por tanto, exige la privacidad en el espacio para la realización de prueba técnica o de sonido previo a la ejecución de su presentación.

Para la venta al público de los productos publicitarios (camisetas, discos, bolsos, chapas, etc.) los integrantes del grupo o compañía preparan un espacio en la sala o teatro de la estructura para la efectividad en la venta publicitaria.

El organizador de la actividad cultural comprueba el mismo día del evento, el funcionamiento de los accesos de emergencia y seguridad de los espacios donde se desarrolla el evento lo que permite contar con la mayor favorabilidad en cuestión de seguridad para el público y los artistas. Se hace importante realizar una reunión previa de coordinación de personal, donde se integre a todo el equipo que conforma la actividad, esto permite que los organizadores revisen cada procedimiento y cubrir los posibles faltantes que quedaron pendientes en la fase de la preproducción.

El proyecto artístico también cuenta con un momento de postproducción, es decir, la posterior celebración del evento escénico (representación teatral, concierto, etc.). Para

este punto de finalización de la actividad ejecutada, se debe contar con la reordenación del recinto, donde se muestre limpieza, adecuación del espacio y equipos donde se desarrolló la actividad. Con base en los resultados obtenidos, se genera un balance económico posterior al evento, evaluando la venta de entradas para definir los indicadores económicos obtenidos con resultados negativos o positivos de la actividad realizada.

En el desarrollo de la categoría B se encuentra la palabra gestión como componente principal para la circulación de un montaje, de ahí tomamos como referente el libro “Memorias de gestión cultural”, en el capítulo “La gestión de procesos culturales” escrito por Orlando Pulido Chávez, refiere que los elementos de producción son: planeación, administración, evaluación, seguimiento, organización y comunicación.

Este autor divide los conceptos cultura y gestión para darles una definición clara y posteriormente los une y habla sobre la gestión cultural. Chávez define la cultura de una manera holista, esta concepción amplía el campo de lo cultural a toda la realidad, con esto el autor sustenta que la cultura se confunde con la vida, por lo tanto, hay una dimensión cultural en todas las formas de expresión de lo real. Cabe resaltar, que este pensamiento holista es indiferente con relación a la ciencia en el sentido de que no existe una preocupación por darle a cada ciencia la parte de cultura que ella crea que le debe pertenecer.

Según Chávez existen tres dimensiones de la cultura que van de lo más abstracto a lo concreto:

La dimensión antropológica: Manifestación práctica del ser genérico hombre o manifestación histórica de su humanidad, esta definición es la más abstracta, posiciona a la cultura en el sentido lógico (el hombre es parte de la naturaleza).

La dimensión histórico–abstracta: Se ocupa de analizar la organización de los procesos de producción mediante las estructuras culturales disipativas, estas se mantienen en un equilibrio inestable, por tanto, exige el desarrollo de estudios conceptuales y metodológicos los cuales son su objeto de exploración.

La dimensión real: la cultura existe como hecho real y objetivo y no como una categoría como ocurre en las dimensiones antropológica e histórico-abstracta. En esta dimensión acontecen los procesos culturales.

En un principio las técnicas de la gestión se confundían con las de la administración; más adelante la administración empezó a calificarse como “Administración Pública” o “Administración de Empresas” y la gestión se identificó con la “Gestión de Negocios”, relacionada con la actuación de las directivas de las empresas privadas. Sin embargo, el concepto y las técnicas de gestión se han hecho extensivos a

todo lo relacionado con las funciones de planificar, administrar, gerenciar y controlar.
(Chavez, 1996, pág. 17)

La planeación, administración, evaluación, seguimiento y control son las actividades definidas como acción de administrar los procesos culturales, juntos son el conjunto orgánico que componen a la gestión, estas generan variaciones en las estructuras culturales. Para Chávez la gestión se relaciona con la capacidad de mando, la orientación y la comunicación.

El modelo de gestión integra la gestión institucional y la cultural en una sola, de esta manera dice que la primera es por naturaleza gestión cultural ya que adecúa los mecanismos institucionales a la función cultural de la entidad, con esto, el modelo implica asumir la institución como una empresa de gestión cultural. (Chavez, 1996, pág. 16)

Mecanismos de gestión cultural según Orlando Chávez:

El plan de desarrollo cultural: contiene la misión de la entidad, sus objetivos estrategias y funciones lo que hace que este sea el principal instrumento para la gestión de los procesos culturales.

Los planes de la gestión cultural: Determina los objetivos, las metas, acciones, efectos e impactos de la gestión.

Los programas de gestión: Se encargan del contacto entre la planeación y la ejecución. Los programas integran y dan coherencia a los proyectos que los constituyen.

Los proyectos: son los campos específicos de acción de la institución, sus funciones de planeación, administración y ejecución de acciones culturales son autónomas, esta es la menor unidad de actividad ya que sus componentes se pueden ejecutar aisladamente.

Continuando con el término “Gestión” Alfons Martinell Sempere y Taína López Cruz en la tesis “políticas culturales y gestión cultural” hablan de la influencia que tiene la política en la gestión cultural a través de la experiencia de práctica profesional que tuvieron durante su formación como gestores culturales, mencionan algunas TG (tecnologías de gestión) para unificarlas directamente con la gestión cultural. Revelan como elementos clave que componen una producción: investigación, formación, programación, información, producción, control y evaluación

Cabe agregar, para el producto final de la gestión cultural, se incluyen iniciativas para la producción y programación que permiten apuntar hacia la elaboración de proyectos con elementos claves destacados mediante fases esenciales como: licitación,

diseño y elaboración, dirección y evaluación de proyectos. Para comprender este apartado, es importante exaltar que la gestión cultural se pueda adoptar desde el sector privado o sector independiente. Anotan que mediante estrategias del sector cultural se muestran conceptos amplios para poder representar la gestión de los procesos.

A partir de las experiencias vivenciales el gestor muestra las realidades para obtener una disciplina más aproximada y enmarcar políticas culturales más centradas para el desarrollo de capacidades y potencialidades en la creación de estrategias útiles que acompañan proyectos y programas.

En este trabajo de grado, se encuentran cuatro fases esenciales para los procedimientos y funcionamientos de los proyectos culturales, que aportan con la búsqueda de dichos elementos, estas son:

Licitación: conjunto de propuestas que participan para obtener un servicio o una obra, según las condiciones que se ofrecen.

Diseño y elaboración: Es el proceso de planeación de una propuesta enfocada en la elaboración de un producto.

Evaluación de proyectos: Proceso de resultados encaminados a identificar las ventajas y desventajas de acuerdo con las necesidades surgidas en el desarrollo de la propuesta.

Tal como menciona Jorge Eduardo Padura Perkins, en el artículo “El derecho a la auto gestión cultural” quien también hace referencia al conocimiento de la cultura a través de la política. “La cultura debe ser entendida como una forma de comunicación y libre expresión y, en tal sentido, favorece su desarrollo como natural naciente de sus actores, intuitivo y proactivo desde los intereses personales y grupales más íntimos y legítimos” (Padula, 2009) El autor cuenta elementos en la producción como: diseño, planeación, autogestión y participación.

Debido a que todos los individuos tienen derecho a la cultura, el autor menciona que toda persona inmersa en una comunidad tiene la capacidad de adoptar una posición proactiva encaminada a la gestión cultural, porque puede generar un diseño, una planeación y una proposición administrativa de procesos culturales.

Guedez y Méndez (como se citó en Padura, 2010) mencionan que la gestión cultural es un conjunto de acciones que potencian, viabilizan, despiertan, germinan y complejizan los procesos culturales.

Para el autor es importante generar una libertad de expresión y difusión que conlleve a la autogestión, siendo así, que el gestor cuente con empoderamiento para ejercer su propia percepción en el desarrollo cultural de la población.

Considera relevante que para abordar la cultura se hace necesario abordar saberes de gestión, a los individuos y los grupos sociales, lo que permite involucrarlos en la producción cultural. Además, refiere que para poder encaminar la debida autogestión en los aspectos culturales es necesario abastecerse de herramientas pertinentes con conocimiento y formación para evitar intervención externa, y así fomentar la originalidad en los procesos de producción cultural.

Así mismo, se abarcó el libro “Gestión cultural: entre conceptos lejanos y realidades cercanas” escrito por Silvia Aballay y Carla Avendaño 2010. Refieren que en los campos de cultura es esencial trabajar desde los cuatro campos donde la administración pública será la encargada de llevarlos a cabo. Un sentido de libertad y expresión. El autor menciona como elementos que componen la producción: la administración pública, la creación de infraestructura y el equipamiento.

En el libro se señala la importancia de enfocar la administración pública para comprender de cerca el desarrollo de la producción. Pone de base actividades nuevas encaminadas a generar proyectos organizados fomentando el desarrollo creativo, estas son:

1. Se trabaja en la infraestructura y equipamientos no convencionales, cuidar de los equipos que se crean y de una forma estratégica buscar los que podrían ser útiles en un futuro, para así generar actividades innovadoras. Es necesario empezar desde la indagación morfológica de la localidad e ir trabajando en la restauración de los espacios públicos, observar su estado físico y sobre todo en territorios donde es fundamental la producción y creación como estación de trenes, fábricas, escuelas.

2. Se trabajan en los proyectos organizados por el consejo de cultura, allí se desencadenan actividades de formación (talleres culturales, actividades lúdicas, integración de las poblaciones, eventos de animación, etc). Se gestionan grupos en los espacios más visitados donde la comunidad se sienta motivada a participar, ejemplos claros: bibliotecas, casas de la cultura, museos, salones comunales o integración.

3. Se verá también el apoyo al realizar actividades individuales (artistas artesanos, grupos empíricos, manualidades, fotografía, dibujo técnico) donde la comunicación será notaría, fomentando así el desarrollo creativo de cada persona. Este proceso tendrá un hilo conductor donde la administración pública, la creación de infraestructura, el equipamiento y la gestión cultural, serán base fundamental para un producto acertado.

Invertir tiempo en el patrimonio educativo de la localidad. Será necesaria la colaboración de la población, (niños, jóvenes, adultos, tercera edad) desde ahí se hará un inventario sistemático, para conocer los distintos niveles de administración sea municipal, nacional o internacional. La idea es trabajar con escuelas, casas de integración infantil y colegios públicos o distritales, para asegurar así el desarrollo turístico y cultural.

Ahora se da lugar a los elementos que componen la circulación en el que de igual manera se indaga en distintos autores que hacen énfasis en giras artistas, e identificamos que una de las metas más deseadas para cualquier grupo artístico que anhele el crecimiento profesional es “girar”. Marisa De león en su libro “Espectáculos escénicos. Producción y difusión” describe los elementos más importantes para tener en cuenta en un grupo que, en su constancia de emprendimiento, se encamine a realizar un tour artístico, estos son: producto, administración, recursos, utilería, elenco, documentación, cronograma, publicidad y gestión.

En primer lugar se deben entender las implicaciones de girar, ya que hacerlo va más allá de viajar y presentar un producto artístico, para los integrantes del grupo puede significar, darse a conocer, ganar experiencia, aumentar su reputación y enriquecer su currículo, mientras que para la agrupación implica explorar, descubrir lugares, conocer personas, hacer contactos, crear oportunidades de trabajo, indagar en nuevas culturas, costumbres, aprender nuevos idiomas, y afrontar el reto de enfrentarse a condiciones

escénicas distintas a lo acostumbrado. Sin embargo, para que estas ganancias tengan lugar, debe ser realizada por todo el colectivo una labor de investigación previa a los contextos políticos, sociales, culturales y económicos de los lugares a los que se girarán.

Lo anterior cubre en gran medida, algunas de las ganancias intelectuales y requerimientos para conseguirlas, no obstante, la materia prima, que es el producto que se quiere girar, conlleva un elevado grado de complejidad al momento de gestionar su movilidad, ya que en este momento se deben establecer los aspectos económicos, técnicos, administrativos, logísticos y operativos que determinarán la viabilidad, eficacia y éxito de la gira. Y el encargado de que todos los elementos se acoplen y las giras sean posibles pueden ser las Agencias de booking, promotores, representantes, managers, o lo que es más normal en Latinoamérica, que el mismo director de la agrupación se encargue de la totalidad de la gestión. De cualquier manera, ya sea un empresario o el líder artístico quien se encargue de la gira, tendrán las mismas tareas para que la gira se lleve a cabo.

Precisamente, uno de los puntos más importantes para la gira, se , se encuentra en el génesis de la creación del producto, y es determinar si la creación girará, al ser negativa la respuesta, se entiende que el equipo de creadores podrá crear sin limitaciones técnicas como: transporte de equipos, iluminación, vestuario, escenografía y artistas, no obstante, si la respuesta es “sí se girará” el equipo deberá dar solución a las cuestiones técnicas de desplazamiento, desmontaje, carga, alimentación, hospedaje, etc, que

requerirá la circulación de la creación. Por otro lado, es de vital prioridad contar con la disponibilidad de artistas y colaboradores, de forma que los participantes programen sus fechas en calendario, y se pongan a disposición de los tiempos que requerirán los compromisos agendados. En caso de que los artistas no puedan cumplir con los compromisos establecidos, se debe contemplar la idea de cambiar parte del elenco que presenta inconvenientes.

Conjuntamente el encargado de la gira deberá tener en cuenta una serie de variables de viabilidad, estas son:

Económicas: son el costo de la presentación y los paquetes que se ofrecen, así, para el comprador del espectáculo, tiene posibilidades para comprar más presentaciones que en unidad serían menos rentables, e impulsan la durabilidad de una gira.

Técnicas: la producción debe ser fácilmente desmontable, armable, resistente y su transportación no debe generar gastos desmesurados.

Legal: trata de que todos los integrantes de la gira tengan sus documentos al día. Visas, pasaportes, vacunas, salvo conductos, etc.

Promocionales: involucra contar con publicidad actualizada y de alta calidad, junto con videos, fotos y reseñas del grupo, que en cualquier momento puede solicitar el contratante.

Los aspectos fundamentales para que una gira se lleve a cabo

Conocer los requerimientos técnicos y necesidades operativas del espectáculo y del grupo artístico.

Definir las características de las presentaciones y actividades complementarias que ofrece el grupo.

Conocer las características generales y condiciones técnicas de los espacios propuestos.

Intercambiar información para ajustar lo necesario entre el grupo y el contratante.

Gestionar la firma de contratos.

Gestionar visas, pasaportes, permisos especiales, etc.

Gestionar los transportes de personas y carga (bus, tren avión, etc.)

Coordinar logística: hoteles, alimentos, teatros.

Definir programas y agendas de trabajo.

Investigar medios de comunicación locales y gestionar entrevistas y cobertura de eventos. (De Leon, 2015, pág. 9)

Para concluir, los autores identifican diferentes elementos que componen la producción, se enfocan en describir la manera de proyectar un producto. Estos contribuyen al desarrollo de interés de esta sistematización, los elementos más significativos son: Gestión, circulación, administración de los recursos, gestión, elaboración y planeación.

Así mismo, la circulación y gestión cuentan con elementos que nutren el proceso de producción, estos son: investigación, procesos estratégicos, organización, información, recursos, equipo de trabajo, presupuesto, formación, programación, calidad, equipamiento, procesos técnicos, elenco, plazos, festivales, seguimiento y evaluación.

Tabla 2

Elementos que Componen la Producción

<u>Autor</u>	Titulo	Elementos que componen la producción
JOHANN PHILIPP MORENO TEJADA	PRODUCCIÓN TEATRAL: Una mirada reflexiva desde el sector del teatro alternativo	Estructura escénica
		Presupuesto
		Organización
		Planeación
		Calidad
		Administración
Alfons Martinell Sempere y	Políticas culturales y gestión cultural.	Organización
		Equipo de trabajo
		Investigación,

Taína López Cruz		Formación Programación Información Diseño
Jorge Eduardo Padula Pekins	El derecho a la auto gestión cultural	Planeación Autogestión Participación. Administración pública.
Silvia Aballay y Carla Avendaño	Gestión cultural: entre conceptos lejanos y realidades cercanas	Creación de infraestructura. Equipamiento. Planear.
Orlando Pulido Chávez	Memorias de gestión cultural	Administrar. Evaluar.

Seguimiento.

Procesos estratégicos

Procesos técnicos

Presupuesto

Salvador

Catalán Romero

Producción Artística

Escenografía

Evaluación

Gestión

Producto.

Administración.

Marisa De León

Espectáculos escénicos.

Producción y difusión

Recursos.

Elenco.

Documentación.

Cronograma.

Publicidad.

Gestión.

OBJETIVO

General:

Sistematizar la experiencia de formación en la creación, montaje y circulación de la obra Paraíso de Labriegos.

Específicos:

Identificar y explicar los elementos formativos encontrados en la experiencia a sistematizar.

Describir la metodología de montaje en la Obra Paraíso de Labriegos.

Reconstruir de forma crítica el proceso de producción y circulación del montaje.

A. El punto de partida

A.1 Haber participado en la experiencia:

Las autoras de esta sistematización, Yeimi Lorena Lesmes Pabón y Laura Viviana Vásquez Rubiano, participan en el proceso como maestras en formación de la Licenciatura en educación artística con énfasis en Danza y Teatro de la Universidad Antonio Nariño. A partir del proceso formativo en los cursos de Danza andina y Teatro oriental en el primer semestre de 2018, impartidos por los maestros Abelardo Jaimes y Carlos Cárdenas. En este proceso se abordan distintos elementos metodológicos, orientados por los maestros titulares de los cursos y por cuatro maestros invitados María Clara Cerón, David Escalante, Luis Erazo y Martha Jiménez, quienes aportan en el proceso formativo talleres encaminados a la técnica vocal, acondicionamiento físico, interpretación danzaria y actoral, y, estructura coreográfica respectivamente. Con el propósito de orientar didácticas de aprendizaje para la apropiación vivencial de las formas danzarias de la Zona Andina, desde el estudio consciente de las estructuras rítmicas corporales y expresivas de las cuatro danzas matrices: Torbellino, Pasillo, Bambuco y Danza, y en particular una profundización sobre Son sureño. Considerando que la forma musical y danzaria se sitúa en el sur del país en el Departamento de Nariño y su influencia con el vecino país del Ecuador. Además forjar metodologías de

aprendizaje para la formación en Danza y Teatro componiendo creativamente los lenguajes expresivos a través de la interdisciplinariedad y vivir la experiencia de la expresión dramática a partir de la indagación y exploración corporal, teniendo en cuenta la construcción textos, creación de personajes, diseño de escenarios y sobre todo profundización en la comprensión de la tradición a partir de etapas establecidas por el maestro del curso Teatro Oriental tales son: contextualización, talleres, construcción por escenas, producción, montaje y circulación.

A.2 Tener registros de la experiencia

La realización de esta sistematización se logra a partir de la recolección de experiencias vivenciales, son tomados principalmente de la experiencia de las maestras en formación, en este aspecto nos referimos a la bitácora como herramienta de memoria. También del registro fotográfico tomado durante el proceso en formación en los cursos. La “Experiencia Artístico Pedagógica al Estado Actual de la Tradición”, en adelante denominada EAPEAT cuenta con registros fotográficos, de video y audios de la región y de los talleres que se tomaron en Pasto Nariño. Adicionalmente, registros fotográficos de la muestra escénica en la Universidad Antonio Nariño.

A partir de la anterior surge la temporada que se realizó en el teatro Teatrova en Bogotá, de este proceso se cuenta con registros fotográficos y de video. Posteriormente

registros fotográficos y de video de las funciones en la Universidad CESMAG y de la comparsa del cumpleaños de Pasto, ambas realizadas en la ciudad de Pasto, Nariño.

B. LAS PREGUNTAS INICIALES

B1. ¿Para qué hacer esta sistematización?

¿Para qué?

Realizar un aporte significativo en el campo de la educación artística a través de un registro reflexivo y crítico sobre los procesos formativos en los cursos. Recomendar herramientas metodológicas a implementar en los procesos de creación y circulación presentes a lo largo del programa de formación de los maestros artistas.

¿Por qué?

Porque es un proceso valioso para las autoras, en cuanto a que fortalece su proceso formativo dentro del curso del programa. A la vez que brinda estrategias y metodologías que orientan al maestro en formación hacia la exploración y creación, siendo éstas susceptibles a utilizar en esta sistematización. Se constituye en un valor para la memoria del programa, en la medida que aporta material recabado con fuentes vivas,

teóricas y audiovisuales que dan cuenta del proceso formativo desarrollado en los cursos de Danza andina y Teatro oriental primer semestre 2018.

¿Para quiénes?

Este trabajo va dirigido a maestros en formación, maestros, estudiantes de Artes escénicas, artes musicales e investigadores que indaguen en las manifestaciones culturales de la Región Andina, metodologías sobre procesos formativos y el intercambio de saberes emergentes en la experiencia.

B.2 ¿Qué experiencias queremos sistematizar?

Experiencia formativa del proceso de creación del montaje y circulación local y nacional en el marco De danza andina y teatro oriental.

B.3 ¿Qué aspectos centrales de esas experiencias nos interesa sistematizar?

Experiencia formativa en el marco de los cursos danza andina y teatro oriental:

Dentro de la formación dancística se explora la corporeidad andina específicamente la zona de Pasto Nariño, se enfatiza en los géneros San Juanito y Son Sureño, por otro lado, en la formación teatral se prioriza la búsqueda del personaje a partir de la leyenda la laguna de la cocha. Además, en el proceso formativo se

implementan talleres interdisciplinarios de acondicionamiento físico, técnica vocal, danza andina, improvisación que aportan significativamente al desarrollo del montaje. Sumado a esto la EAPEAT es el insumo principal de la creación en el cual se construyen la mayoría de aprendizajes y se construye conocimiento de la región.

Proceso de creación del montaje:

Basado en la experiencia con el colectivo coreográfico Danzantes del Cerrillo del director Luis Erazo y de su comparsa titulada “Paraíso de Labriegos” surge la creación dancística. Justamente el título de su comparsa fue adoptado para la obra como homenaje al colectivo. Sumado a esto, para la creación dramática se utiliza como metodología la improvisación a partir de consignas. Posteriormente se realiza el ensamblaje interdisciplinar en el que se conjugan los resultados de los talleres y se procede a la elaboración del montaje. Cabe agregar, que se tuvo en cuenta para la metodología contar con los aportes del colectivo y el maestro, considerando que de este punto, surge la dramaturgia basada en la tradición nariñense, a la vez siendo parte del homenaje que se quiso proyectar.

Circulación Local y Nacional.

Con el fin de devolver los saberes a la comunidad nariñense se gestiona la movilidad de la creación dentro de la ciudad de Pasto en la comparsa del cumpleaños de

pasto y en la universidad CESMAG. Igualmente se gestiona en el espacio local en el teatro Teatrova y en la Universidad Antonio Nariño sede Ibérica, con la finalidad de mostrar el resultado del proceso artístico.

B.4 ¿Qué fuentes de información utilizamos?

Fuentes vivas:

11 entrevistas a maestros en formación, intérpretes de la obra Paraíso de Labriegos

Fuentes teóricas

Tabla 3

Fuentes Teóricas

Autor	Título
Johann Phillipp moreno tejada	Producción teatral: Una mirada reflexiva desde el sector del teatro alternativo
Alfons Martinell Sempere y Taína López Cruz	Políticas culturales y gestión cultural

Jorge Eduardo Padula Pekins	El derecho a la auto gestión cultural
Silvia Aballay y Carla Avendaño	Gestión cultural: entre conceptos lejanos y realidades cercanas
Orlando Pulido Chávez	Memorias de gestión cultural
Magda Angélica García	Creación artística y corporeidad como herramientas de cohesión social e interculturalidad
Marta de Arévalo	La creación Artística
Mamen Rived Ranz	Creaciones Artísticas
Carolina Grajales Acevedo	creación colectiva, una didáctica de teatro 2012
Maria Fernanda Granados Castaño	Proceso de montaje de la obra “Rompe cabeza” en la facultad de artes ASAB 2017 dirigida por Antonio Zúñiga

Fuentes audiovisuales

Tabla 4

Fuentes Audiovisuales

Elementos	Cantidad	Circulación			
		Proceso de formación	EAPEAT	UAN	Teatrova
Fotografías	1	441	12	74	140
Videos	2	48	2	19	13
Audios	0	17	0	0	0
Documentos	7	3	0	0	0

B.5 ¿Qué procedimientos vamos a seguir?

Para realizar esta sistematización nos basamos en la metodología de Oscar Jara, desarrollada en el artículo titulado “Orientaciones teórico-prácticas para la sistematización de experiencias” en el 2011. La idea central del autor consiste en presentar la sistematización basada en la experiencia como una herramienta que estimula la comprensión de procesos vivenciales, los mismos que contribuyeron a nuestro aprendizaje.

El autor propone una mirada transformadora de lo vivido, a través de tres procesos fundamentales: recolectar información, ordenar datos y generar resultados. De esta manera, la metodología de Jara permite proyectar e indagar registros de datos como fuente de aprendizaje, un hilo conductor con sentido coherente de análisis reconstruyendo previamente las experiencias.

El autor considera pertinente establecer en la metodología el siguiente paso a paso para realizar una descripción:

- ¿Qué es sistematizar experiencias? Clasificar, ordenar o catalogar datos o informaciones.
- Características de la sistematización de experiencias.

- ✓ Produce.
- ✓ Reconstruye.
- ✓ Identifica.
- ✓ Evalúa.
- ✓ Describe.
- ¿Para qué sirve clasificar experiencias?
 - ✓ Comprender profundamente nuestras experiencias.
 - ✓ Intercambiar y compartir aprendizajes.
 - ✓ Contribuir a la reflexión teórica.
 - ✓ Incidir en políticas y planes a partir de aprendizajes.
- Condiciones para sistematizar experiencias
 - ✓ Condiciones personales.
 - ✓ Condiciones institucionales.
- ¿Cómo sistematizar? Una propuesta metodológica en cinco tiempos
 - ✓ Punto de partida.
 - ✓ Preguntas iniciales.
 - ✓ Recuperación del proceso vivido.
 - ✓ Reflexión de fondo ¿Por qué pasó lo que pasó?
 - ✓ Puntos de llegada.

Para elaborar la sistematización se plantean dos categorías: categoría A - Elementos componen la creación y categoría B- Elementos componen la circulación. Para ello, consultamos en libros, artículos, revistas, tesis y otros documentos que a continuación se desarrollan.

La palabra sistematización, utilizada en diversas disciplinas, se refiere principalmente a clasificar, ordenar o catalogar datos e informaciones, a “ponerlos en sistema” Es la noción más común y difundida de este término.

Sin embargo, en el campo de la educación popular y de trabajo en procesos sociales, lo utilizamos en un sentido más amplio, referido no sólo a datos o informaciones que se recogen y ordenan, sino a obtener aprendizajes críticos de nuestras experiencias. Por eso, no decimos sólo “sistematización”, sino “sistematización de experiencias”. (Jara, 2011, p.3)

C. Recuperación del proceso vivido.

C.1 Reconstruir la historia

Iniciamos el proceso de formación teórico práctico el cinco de febrero de 2018 en los cursos de Danza Andina y Teatro Oriental, al comienzo cada curso con diferentes

objetivos. Danza desde el estudio consciente en las estructuras rítmicas corporales y expresivas de las cuatro danzas matrices andinas: Torbellino, Pasillo, Bambuco, Danza y una profundización sobre Son Sureño y San Juanito *ver Anexo 1Bambuco, Anexo 2, Danza, Anexo 3 Pasillo arriado, Anexo 4 Torbellino* y Teatro con el objetivo de realizar una exploración teatral, La construcción de textos, creación de personajes y entender la tradición desde el lenguaje interdisciplinar. . Luego los curso, se unificaron con el fin de realizar un montaje interdisciplinar.

y Teatro con el objetivo de realizar una exploración teatral, La construcción de textos, creación de personajes y entender la tradición desde el lenguaje interdisciplinar. Luego los curso, se unificaron con el fin de realizar un montaje interdisciplinar.

Durante todo el proceso de creación contamos con el acompañamiento y orientación del maestro invitado David Escalante todos los sábados a las 8:00 am, en la orientación de talleres de acondicionamiento físico, con el fin de aumentar la resistencia y construir hábitos para una dieta saludable. Durante el proceso se realizó la prueba del IMC (índice de masa corporal) para determinar la cantidad de grasa corporal en los cuerpos de los maestros en formación, y así incorporar una rutina de ejercicios, con el debido seguimiento riguroso del estado físico del progreso y mantenimiento del mismo. El proceso anterior tenía como objetivo, preparar las capacidades físicas para el

desempeño integral de los maestros en formación, potenciando el avance progresivo durante es el semestre para las prácticas proyectadas de manejo corporal, reconocimiento articular y muscular tanto individual como colectivo.

En el curso Teatro Oriental se abarcó un proceso de fundamentación teórica en el que se realizaron exposiciones referentes a las culturas: Teatro Griego, Romano, chino, Japonés, Egipcio y Precolombino, dentro de las exposiciones los grupos debían abarcar los temas más relevantes del teatro dentro de estas culturas, autores reconocidos, obras literarias, contexto de la época, ubicación geográfica y tradiciones. También, se estudiaron autores y textos tales como Las Troyanas, Electra, Las Bacantes y Medea de Eurípides, Agamenón, Los Siete Contra Tebas y Las Suplicantes de Esquilo, Edipo Rey y Antígona de Sófocles y Las Ranas y Los Caballeros de Aristófanes. Para la socialización de estas lecturas se empleó la metodología de mesa redonda. Luego de ello cada uno elaboró un libro de dramaturgia de acuerdo a la obra que le correspondió, la estructura sugerida para el libro fue: biografía del autor, línea de tiempo, descripción de los personajes, reflexión y análisis de la obra, el registro de la obra completa con marcación de las entradas y salidas de escena indicadas por el texto. Posterior a ello, teniendo en cuenta que el proceso sería unificado con el curso Danza Andina indagamos sobre mitos y leyendas de Pasto Nariño, y en esa etapa se seleccionó la leyenda “La Laguna de la Cocha:

La secretaría de recreación, cultura y Deporte (2018) posee en su biblioteca a la Leyenda de la Laguna de la Cocha, trata de la maldición que se generó debido a la traición al cacique Púcara por parte de la princesa Lluvia de Estrellas o Tamía su amada, con el bailarín Munami. Era tanta la pasión que fue creciendo entre ellos dos, que decidieron romper su silencio ante el pueblo, lo que ocasionó la depresión del cacique y sus hijos Lucero, Viento y Estrella. La decepción dominó a Púcara quien toma la decisión de abandonar el pueblo con sus hijos para criar insectos en la montaña.

Mientras eso sucedía, al otro lado los amantes recorrieron pueblo a pueblo recibiendo rechazo de los habitantes, hasta que cierto día se encuentran con un niño a quien le ofrece un pedazo de pan a cambio de una totuma de agua. Al caer la noche buscan un sitio para descansar en un potrero, el bailarín deja la totuma a sus pies, una vez dormidos el agua se riega y el flujo crece, en ese momento, llega un insecto pica al bailarín, lo que provoca que este expulse agua por su boca y nariz, de esta manera mueren ahogados. Toda esta situación generó caos y una inundación en las siete las ciudades, tanto así que los habitantes murieron ahogados. Únicamente en la cima de la montaña aún yacía el cacique Púcara y sus tres hijos, quienes se salvaron de las inundaciones. Actualmente cuentan los habitantes que cada vez que el cacique recuerda la traición de su esposa, caen rayos y centellas y el caudal de la laguna aumenta, causando estragos a los pobladores en la orilla de la Cocha.

Una vez elegida la leyenda, se dio inicio al proceso de creación y se procedió a la elección de los personajes. Cada maestro en formación eligió un personaje de la leyenda y realizó una improvisación del personaje, de esta manera hicimos una audición, luego de ello el maestro seleccionó el elenco. El grupo de maestros en formación recibió un taller práctico teniendo como base el manejo de las emociones, este se realizó en parejas, consistía en que uno de los dos intérpretes decía una frase en alusión a la leyenda, se debía repetir varias veces, su pareja intentaba detener la frase por medio del contacto físico (golpes en la espalda, abdomen, frente, pecho), mientras que señalaba los lugares a los que debía ir proyectada la voz, subía o bajaba la mano para determinar el volumen de la voz, y la agitaba para aumentar o disminuir la velocidad del fraseo. El objetivo del ejercicio era desarrollar la interpretación de los personajes de la obra y trabajar en proyección de la voz. Al finalizar se realizó un foro, en el que se discutió sobre el impacto emocional que hubo dentro de la sesión.

Por otra parte, en el curso de Danza Andina, el maestro nos compartió el contenido programático, en este documento ya había establecido los procesos y acciones a desarrollar, así como el lugar al que iríamos a realizar la “Experiencia Artístico Pedagógica al Estado Actual de la Tradición”, en adelante denominada EAPEAT, esto quiere decir, que el lugar no fue propuesto por los maestros en formación, sino, por el maestro titular. Fue así como de acuerdo a los requisitos del curso Danza Andina realizamos la EAPEAT a Pasto, Nariño. Los maestros en formación, inician la primera

fase del principio artístico pedagógico de la vivencia titulada “contextualización” según el Proyecto Educativo de programa, en adelante denominado “PEP” de la Licenciatura en Artes Escénicas, se realizó un análisis de referentes audiovisuales de la ciudad de Pasto, donde cada maestro en formación se tomó la tarea de consultar fuentes para familiarizarse y de nociones sobre la cultura de dicha ciudad, consistió en reconocer la tradición artística, costumbres, ideologías y la forma en que vivencian las festividades.

La EAPEAT entendida como la experiencia de carácter investigativo que posibilita el acercamiento, la indagación y la reflexión en torno a las tradiciones vivas en las poblaciones portadoras de la tradición a lo largo del territorio nacional, se configura como una de las fases del principio artístico pedagógico de la vivencia, que contribuye significativamente en este aprendizaje experiencial y permite a sus participantes (maestros - artistas) vivir y reconocer afectaciones de tipo sensible, afectivo, social y cognitivo. Es en esta medida que se hace posible sentir y comprender la experiencia que se constituye en propia en el transcurrir de los acontecimientos y sucesos, produciendo en sus participantes efectos, marcas y huellas, reflejadas en interpretaciones cargadas de múltiples significados. (Proyecto Educativo Licenciatura en Artes Escénicas– PEP, 2020, p.25).

Teniendo en cuenta que el lugar al que viajaríamos a realizar la EAPEAT se encuentra al oeste de Colombia a 779 km de Bogotá, iniciamos acciones de autogestión

como las siguientes: indagamos tres alternativas de medios de transporte: vuelos, o compra de pasajes terrestres por la empresa Bolivariano , lo más viable fue viajar por tierra, era más económico, teniendo en cuenta que el viaje estaba programado para Semana Santa y que la ciudad de Pasto atrae mucho turismo para esa época, por ser una zona altamente religiosa, por ende los precios eran bastante elevados, de esta manera encontramos y compramos tiquetes con la empresa de buses Bolivariano con anticipación, los tiquetes tuvieron un precio de \$160.000 pesos por persona ida y regreso. Por recomendación del maestro Carlos Cárdenas apartamos la estadía en el Hotel Restaurante Hierbabuena ubicado en cra 36 # 18-104, Palermo, Pasto, Nariño el cual tuvo un valor de 30.000 diarios por persona incluido el desayuno. El presupuesto de la alimentación iba por cuenta personal, así mismo, seguimos las recomendaciones de vestimenta dentro de la región dado a que la temperatura promedio es entre 13° y 15° y la sensación térmica es fría.

El ritmo del Sanjuanito tiene influencia del Ecuador, este tiene origen precolombino. Su nombre proviene del hecho de que se danza en los días de rituales indígenas y en las festividades del Inti Raymi “Inti Raymi” escrita en quechua y traducida al español como “La Fiesta del Inti”, se trata de una ceremonia Inca y Andina en memoria al dios sol y que a su vez coincide con el 24 de junio nacimiento de San Juan Bautista, se denomina como género ceremonial porque tiene connotación religiosa. (Ballet andino tierra viva, 2012)

El Son Sureño, es un ritmo ternario, en cada tiempo se siente la pulsación de tres, su ritmo irradia el desamor y la tristeza y es un legado de la raza indígena. Proviene de las comunidades indígenas y campesinas, acompañadas con las labores agrícolas utilizando ritmos como el Son Sureño y San Juanito. Lo anterior integra, la tradición que se lleva a cabo en el campo, en su día a día, en el trabajo de la la tierra por las mujeres. De ahí, que en Ipiales se genere el primer concurso para agrupaciones del campo que alegran las fiestas de las labores cotidianas. Esto possibilitó la generación de ritmos fiesteros y atractivos como el Son Sureño. Los ritmos son rasgos culturales afianzados con música puramente campesina, la cual tiene un sello, que identifica a cualquier música de los nariñenses. (Personajes y curiosidades de mi tierra, 2019, pág. 10)

Refiere que la mayoría de agrupaciones son conformadas por familias campesinas e indígenas, pues todas aprendieron a interpretar guitarras, requintos güiros bombos, entre otros. Por esencia y tradición, viene la cadena de conocimientos para los grupos, con canciones inéditas que ellos mismos crean y tienen capacidad de componer sin ninguna formación académica. (García I. , 2017)

En este mismo orden, seguimos en la fase de contextualización. Dentro del entrenamiento de las clases el maestro nos enseñó a caminar para la danza, nos indicaba que camináramos apoyando primero el metatarso y luego el talón de manera fluida, de esa manera durante un tiempo determinado hasta que todos tuviéramos el movimiento y

lográramos desplazarnos con total tranquilidad y ligereza. Luego, hacía ejercicios de pasos básicos del Torbellino, el Bambuco, el Pasillo Arriao y Vals por todo el espacio, en diagonales, en bloques y en filas, para el Pasillo Arriao y el Vals en parejas era fundamental tener en cuenta tres frentes que debíamos mantener y repetir mientras se giraba al compás de la música, también nos hacía cambiar de rol y pareja cada que volvíamos al punto inicial, siendo así, todos los estudiantes del semestre adoptaron los desplazamientos y posiciones del hombre y la mujer. En cuanto al Torbellino nos indicaba que caminar por el espacio teniendo en cuenta tres pasos en el que el primero y tercero debían ir con la planta del pie completamente en el piso y el segundo en relevé, de esa forma nos decía repetidamente “paso, eleva, paso”.

El maestro nos socializó como sería la participación del semestre en la comparsa que se realizaría en la II edición del Coloquio Internacional de Escuelas de Teatro “pedagogía en la formación actoral” del 20 al 24 de marzo, a partir de ello, contamos con la directriz de la maestra invitada María Clara Cerón en el proceso de técnica vocal, la finalidad que ella buscó para los docentes en formación era fortalecer la voz en escena mediante ejercicios, teniendo como base aspectos relevantes direccionados desde la amplitud, el timbre y vibrato, expresión corporal, medios auditivos y la utilización de una metodología que consistía en entrenar la voz a través de la canción “El Grillo”. Para ello debíamos mirar hacia las paredes para tener una mejor proyección y resonancia, teniendo en cuenta, memoria, atención y concentración. Seguidamente, nos solicitó bailar

sin perder la amplitud, la afinación, el ritmo y la coordinación, con el fin de que nuestras voces se escucharan en un espacio abierto, teniendo en cuenta, que el escenario de las dos puestas en escena a realizar a lo largo del semestre fue en espacio abierto. El proceso de técnica vocal finalizó con la culminación del semestre.

Para la planeación del proceso de montaje de la comparsa, nos sumergimos en la etapa de laboratorio. El maestro genera una propuesta orientada a partir de su saber, explorando diversas estrategias como ubicación espacial y lateralidades en los distintos frentes conjuntamente con opiniones argumentadas por los maestros en formación. Lo anterior, permitió crear dinámicas grupales, identificando falencias en cada uno, como: postura corporal, relación ritmo movimiento, expresión corporal y apropiación del espacio. Éstas se iban ajustando de acuerdo con la puesta en práctica de cada maestro en formación.

Seguidamente, se trabajó la canción que los maestros en formación debían aprenderse en un lapso corto.

“El Grillo” - Dario GómezI

Mijita prenda la vea, pero corra pues ligero que me agarra un animal

Me está picando muy duro arribita en la rodilla puede ser un alacrán

Que desespero por dios, que animal pa' picar duro lo siento como una aguja

Puede ser algún vampiro que me va chupar La sangre o alguna maldita bruja

CORO

Prenda la vela no sé dónde esta Está en la mesa ya voy pa' allá

Prenda la vela no sé dónde esta Está en la mesa ya voy pa allá

II

Mijita por dios de mi alma como que me estoy mareando ya me siento desmayar

Tengo una nueve en los ojos, ya me corre el sudor frío mi vida va terminar

Se me acalambro una pierna ya no corren los sentidos ni palpita el corazón

Pronto me voy a morir rese cuatro padrenuestros y écheme la bendición

CORO

Prenda la vela no sé dónde esta Está en la mesa ya voy pa' allá

Prenda la vela no sé dónde esta Está en la mesa ya voy pa allá

III

Deje la bulla mijita préndala con disimulo sin que la vaya a espantar

Levánteme la cobija, pero con mucho cuidado porque la puede picar

Con mañita con mañita échele mano al machete y a mi pásame el cuchillo

Esté lista ponga el ojo levaté con rapidez Ve mijita eso es un grillo;;

Dentro del proceso vocal se trabajó la respiración, para tener un apoyo corporal y pulmonar, que conlleva a optimizar la interpretación vocal de manera rítmica y coordinada. Adicionalmente, se trabajó el reconocimiento auditivo para comprender el pulso y el compás, que en este caso es $\frac{3}{4}$ de la métrica de la canción “El Grillo”. Se desarrollan ejercicios de calentamiento corporal, donde los maestros en formación presentamos carencias rítmicas auditivas. Además, el músico explica los tipos de compases en los que está dividido el tema musical.

De los talleres impartidos por los maestros surgió la creación de “El Grillo” se dejaron los códigos coreográficos Como parte inicial, para la creación escénica, el maestro nos direccionó, incorporando pasos básicos del Pasillo Arriao que consistía en

mantener el $\frac{3}{4}$ de acuerdo con el ritmo que proponía la canción “El Grillo”. Para esto, el maestro nos dio instrucción de realizar el paso básico de pasillo en diferentes ubicaciones espaciales a través de códigos claves para la comunicación con el colectivo. Uno de los maestros en formación, estaba a cargo de coordinar a toda la comparsa, mediante el siguiente código: el grupo debía formar una “V” invertida, en la punta se ubicaba una persona indicando que debían organizarse a partir de ese punto hacía atrás, de manera organizada, ampliándose la “V”. En ese orden de ideas, el maestro iba supervisando que no se fuera a perder la figura del grupo. Luego de conocer la estructura coreográfica iniciaron los ensayos con el músico invitado Juan Sebastián Muñoz estudiante de la Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes, quien interpretó la flauta traversa. A partir de allí, los ensayos se realizaron en el auditorio Mezzanine de la UAN junto al músico, en estos ensayos además se incorporaron al elenco seis estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas de la UPN, invitados por el maestro. De esta manera acogimos a los nuevos integrantes dentro de la planimetría, ellos propusieron un nuevo código para los cambios de figura coreográfica, consistía en que la persona que estuviese en proscenio alzaba los brazos a quinta posición y de esta manera todos cambiábamos. Se realizaron únicamente tres ensayos de ensamble con los músicos para la función, además en el último ensayo se integró la estudiante Aura Carolina Guayambuco de la UPN intérprete de flauta traversa, el objetivo fue fortalecer la sonoridad y proyección de la canción, pues en la escena se requería aumentar el volumen, dado que la presentación era al aire libre. La maestra a cargo de los talleres de voz hizo

parte del elenco interpretando el bombo, se ubicó espacialmente al frente de la comparsa, y los flautistas se repartieron uno atrás y otro adelante, a medida que la comparsa avanzaba ellos cambiaban de puesto.

Seguidamente, inició la preparación por parte del Semillero de Investigación Didáctica de Artes Escénicas en adelante denominado “Siembra” dirigido por la maestra Angélica Nieves y Alexander Llerena, quienes organizaron el evento para recibir a los estudiantes de la Universidad de Sonora México, de tal manera que se enfocan en llevar a cabo una temática dirigida al Día de los Muertos, ritual que se planea anualmente en México.

El II Coloquio de Escuelas de Teatro, realizado en Bogotá del 20 al 24 de marzo, contó con la participación de:

Tecnológico de Artes Escénicas (Venezuela)

Universidad Central del Ecuador

Universidad de las Artes de La Habana (Cuba)

Universidad de Antioquia

Universidad del Valle

Pontificia Universidad Javeriana

Politécnico Grancolombiano

Universidad Nacional de Colombia

Universidad Pedagógica Nacional

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Universidad del Bosque

Academia de Artes Guerrero

Casa del Teatro Nacional

Casa Ensamble

Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango

Universidad de la Paz (Unipaz)

Asociación Colombiana de Actores (ACA) y demás instituciones miembros de la
Red de Escuelas de Teatro (RET) Colombia.

Para el evento inaugural, se contó con la participación de los estudiantes de cada universidad cuya temática centrada en el día de los muertos, terminó con un altar, entendido como una práctica cultural de origen mexicano en donde se ofrenda a los seres queridos que y han fallecido para que estos sigan acompañando nuestros días, evento que no es más que la primera muestra de talentos, entre canciones, poesía y cuadros teatrales, destacando una manifestación cultural y artística intercultural. (Gaviria, 2018, pág. 15)

Llegado el día de la comparsa, los maestros en *formación*, músicos y demás maestros íbamos con el rostro maquillado ilustrando el “Dia de los muertos”.

Ilustración 2

Ubicación geográfica de trayecto comparsa II Coloquio



El trayecto que se llevó a cabo el 20 de marzo del 2018 fue desde la Parroquia Nuestra Señora de las Aguas ubicada en Cra. 2A #18A-68 Bogotá, hasta el parque de los periodistas situado entre las calles 13 y 17 y entre las carreras 3ª y 4ª. En esta comparsa

participaron estudiantes de la Universidad de Sonora México, Universidad Pedagógica Nacional y Universidad Antonio Nariño.

Ilustración 3

Comparsa "El Grillo"



Se da inicio a la segunda etapa del Principio artístico pedagógico de la Vivencia denominada según el PEP “EAPEAT”.

Nieves y Llerena (como se citó en PEP, 2020). Mencionan que se trata de un trabajo de campo de carácter etnográfico a las diferentes manifestaciones socioculturales

del país. Experiencias que se configuran como espacios genuinos para que los maestros-artistas vivan in situ las manifestaciones tradicionales, populares y escénicas de las culturas estudiadas, logrando relacionar y contrastar la información trabajada en las clases teórico-prácticas, alcanzando así la construcción de un conocimiento enriquecido por la interacción con las personas oriundas de las culturas, mediante la observación participante en las prácticas artísticas y culturales (danzarias, teatrales, musicales, plásticas, literarias, gastronómicas entre otras) de las fiestas y carnavales de nuestro país. Esta dinámica de aprendizaje experiencial se desarrolla de forma sistemática mediante la recolección de información a partir de técnicas pertinentes, producto de un trabajo previo a las salidas de campo, planeado y organizado en clase, en donde se diseñan objetivos, instrumentos de recolección de datos, planes de trabajo, entre otros.

Como parte fundamental para la realización de la EAPEAT se plantearon objetivos basados en el conocimiento teórico práctico por parte del maestro Luis Antonio Erazo, quien cuenta con un repertorio amplio de saberes coreográficos respecto a los ritmos Son Sureño y San Juanito, generando elementos para formar a los maestros en formación a través talleres dirigidos en el colegio Antonio Nariño de la ciudad de Pasto, Nariño. Otras personas integradas a la EAPEAT fueron: la maestra Martha Jiménez quien en ese momento realizaba su tesis de maestría titulada “Aprendiendo a danzar: el caso del colectivo coreográfico los Danzantes del Cerrillo”, su aporte para el proceso de la EAPEAT se concreta en direccionar y orientar a los docentes en formación, desde su

saber pedagógico, y la otra persona Alejandra Rivera, una maestra en formación quien se encontraba en proceso de elaboración del trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Educación Artística con Énfasis en Danza y Teatro, asumiendo el rol de auxiliar de investigación. Viajamos el 24 de marzo de 2018 a las 4:00 pm en compañía del maestro David Escalante, y llegamos a Pasto - Nariño el 25 de marzo del 2018 a las 7:00 am.

El 25 de marzo, nos dirigimos a la

Ilustración 4

Cuy ahogado en la Laguna de la Cocha



Laguna de la Cocha o Lago Guamuez, ubicado

en el departamento de Nariño a 40 minutos de

pasto en el sur occidente colombiano. Cuando

llegamos las personas nativas nos recibieron de

una manera calurosa y afectiva, realizamos un

breve recorrido por el lugar y observamos que el

estilo arquitectónico de la zona era colonial. La

vestimenta de los habitantes, por efectos del

clima frío se caracteriza por: ruana, guantes y sombrero, también observamos los cuyes

ahogados (animal representativo de la zona) los habitantes de la zona comentaban que

estos se ahogaban por huir de sus depredadores o por alimentarse de las plantas que están

en la orilla de la laguna, las casas estaban construidas con tejas de lámina, paredes y

terminaciones en madera, se observaron balcones en ellas, decorados con grandes

macetas que contenían flores frescas de colores primarios, lo que las hacían ver llamativas.

Ilustración 5

Casas cercanas a la Laguna fotografía tomada por Daniela Cely.



Ilustración 6

Arquitectura de puente en la Laguna de la Cocha, fotografía tomada por Daniela Cely.



El comercio se identificaba a los alrededores de la laguna, en el ingreso se observaba puentes elaborados en bahareque color café, Los visitantes debían pasarlo para apreciar la vista.

Ilustración 7

Lanchas en la Laguna de la Cocha, fotografía tomada por Daniela



A su vez, nos encontramos con lanchas diseñadas en madera las cuales eran conducidas por los mismos nativos, ofertando un recorrido a los turistas, navegamos y socializamos sobre el mosaico que cubría las montañas de Nariño, hicimos una parada en la isla la Corota, que está ubicada en la mitad de la laguna, en la isla hay un santuario de flora y fauna, para realizar el recorrido, se tiene en cuenta un horario, pero llegamos tarde y no logramos hacerlo, sin embargo los habitantes del lugar nos dijeron que de esta isla nacía la leyenda de la Laguna de la Cocha y que bajo ella yacían ahogadas las siete ciudades.

Ilustración 8

Orilla Laguna de la Cocha.



El 26 de marzo emprendimos una caminata en donde visitamos la catedral de Pasto, conocido como el templo del sagrado corazón. Posteriormente, nos dirigimos al

colegio Antonio Nariño sede primaria, en donde se encontraba el maestro, quien nos recibió muy cordialmente y nos habló de su experiencia artística y el colectivo Danzantes del Cerrillo, luego nos impartió un taller en donde exploramos lateralidad y memoria, nos explicó los pasos básicos del Sanjuanito y el Son Sureño

Ya que los dos ritmos son los que componen el esquema coreográfico de la comparsa “Paraíso de Labriegos”, a medida que avanzaba el taller, el maestro nos enseñaba la ejecución del movimiento y luego procedía a explicarnos verbalmente lo que dio lugar a las etapas de fundamentación teórica dentro de la EAPEAT. *Ver Anexo 7 Estereometría y Planimetría, y Anexo 9 Estereometría Paraíso de Labriegos.*

Ilustración 9

Maestro Luis Antonio Erazo.



Explicados los pasos básicos del Sanjuanito y el Son Sureño el maestro nos puso a escuchar la música de la comparsa y comenzó a enseñar la primera parte del montaje.

El 27 de marzo nuevamente nos dirigimos al colegio Antonio Nariño y seguimos con el taller, el maestro hizo una exposición en donde nos habló del montaje y los requisitos del Carnaval de Negros y Blancos para poder ser partícipes de la comparsa, en las que se tiene en cuenta cuatro requisitos, la reseña, la estructura coreográfica, la estructura musical y el diseño de vestuario.

Paraíso de Labriegos es un montaje inspirado en su tierra, en el trabajo campesino, y en el hecho de que la región es considerada como una despensa del país. El maestro argumentó que dentro del montaje estaba reflejada su bandera y su himno porque en ambas se evidencia la riqueza agrícola de la región

De este modo la estructura coreográfica comprende cinco cuadros coreográficos, el primero denominado “Surcando Mis Campos”, a ritmo de Son Sureño, interpretación musical de grupos campesinos, composición de Alfonso Mora *Yo soy campesino y qué*, del que se tomaron varias frases para emplear en la puesta en escena, por ejemplo:

(Mora, 1985) yo soy campesino y qué, y me gusta trabajar, de la mañana a la noche, todo el día sin descansar. Soy de ruana y alpargatas si me quiere conocer, soy andino nariñense yo soy campesino y qué.

El colectivo coreográfico reconoce este cuadro por ser el que hace tributo al trabajo campesino y por el uso constante del paso *Añadido*.

El segundo cuadro “Enruanados y Jodidos” se realiza con la composición musical titulada *Agreste* de la autoría de Hernán Coral Enríquez, en el que jodidos no representaba que estuviesen mal, sino que eran alegres y burlescos, en este cuadro se mostraban los elementos que cubren al campesino, como la ruana y el pañolón también a ritmos de Son Sureño en donde se realizaba con repetición el paso lateral saltado y el tres cuartos.

El tercer cuadro “Sombrero Campesino” a ritmo de Sanjuanito, con el tema llamado La Chicha del pueblo de la agrupación Raíces Andinas su compositor es Leonidas Florencio Jojoa, en el que se resalta el valor del producto para el campesino, aunque en la coreografía se utilizó como elemento el sombrero ya que el sombrero es una de las características principales de los campesinos, sus pasos básicos son derivados del Sanjuanito de Ecuador.

En cuarto lugar “La fiesta de la cosecha” a ritmo de Son sureño, con el tema Sur Tierra de la agrupación Raíces Andinas en ella quisieron representar a ritmo de Son Sureño todos los productos de los campos de Nariño, los movimientos son alusivos precisamente a mostrar la zanahoria, el aguacate, la piña, la papaya y la variedad de papas que se encuentran en la región. El maestro nos explicó los nombres de los tipos de papa

que se cultivan en la zona, entre ellos está la papa guata que es un tipo de papa negra de la en este tipo se encuentra además la papa parda pastusa, el morasurco, la roja Huila y la capira, y, la papa chaucha tipo de papa amarilla como la criolla, entre el tipo de papa amarilla también se encuentran la roja, la tortilla y la ratona.

Por último “El Paraíso” o “Bambarada” otro Son sureño en el que se exalta el orgullo nariñense, el amor que tienen por vivir en el campo y trabajar la tierra.

Ver anexo 7 Estereometría y Planimetría y anexo 9 Estereometría Paraíso de Labriegos.

El maestro nos dijo que la estructura musical de este repertorio fue pensada como la Banda de Yegua, conformada por 4 músicos, flautas traversas, hoja natural o quenás, bombos y redoblantes y que el vestuario no era tradicional porque era una puesta para carnaval por ello los colores de su ropa. Luego de la exposición del maestro y de entender un poco en qué consiste el montaje, Giselle, una de las intérpretes del colectivo, nos mostró el vestuario de mujer que utilizaron para el carnaval, la blusa color naranja fluorescente, pañolón bordado (60% del tamaño de uno real) va terciado o sobre los dos hombros, el cuche o enagua de color Fucsia, verde y amarillo fosforescente tejido en lana, follón con un corte especial para que se pudiera observar la enagua, color verde opaco, canilleras para hacer alusión a las botas pantaneras, estampadas con los productos de la canasta familiar. El vestuario de hombre es, pantalones dril azul rey, verde

aguamarina, camisa fucsia fluorescente, ruana color amarillo bordada, se pone por medio del orificio, va puesta encima de los dos hombros y su tamaño es el 60% de una ruana de lana tradicional, un sombrero blanco con una cinta color naranja, cotizas fucsias y unas canilleras iguales a las que tiene la mujer, para hacer alusión a las botas pantaneras.

Después de haber recibido una clase teórica, el maestro comenzó a enseñarnos uno a uno los cinco cuadros mencionados anteriormente. Primero realizó un taller de lateralidad y disociación de movimiento, luego nos ubicó en cuatro hileras, ejecutaba un paso y luego nosotros lo repetimos y lo avanzábamos, cuando llegábamos al frente nos regresamos por la parte derecha y volvíamos a realizar las filas, nos decía que teníamos que ponerle emoción a las danzas, pues la idea era irradiar alegría y festejo, luego fue incorporando de a poco las figuras coreográficas de los últimos tres cuadros. Luego nos solicitó hacer parejas para seguir con el juego coreográfico, establecidas las parejas y aprendido el montaje le dimos finalidad al taller del día. Finalizado el taller, esperamos en el centro de la ciudad a la procesión pues estábamos en Semana Santa.

Ilustración 10

Maestro Luis Antonio Erazo y maestros en formación talles de Son Sureño, fotografía tomada por Alejandra Rivera.



El 28 de marzo entrenamos en la mañana junto al maestro Luis Antonio Erazo, nos fuimos caminando al colegio Antonio Nariño sede primaria, el maestro nos impartió un taller de San Juanito y Son Sureño, con el cual se buscaba la comprensión de estos dos ritmos con el objetivo del manejo de pasos y figuras, con la debida coordinación y ritmo colectivo. Una vez terminado el taller, nos reunimos para llevar a la práctica las coreografías aprendidas.

Ilustración 11

Taller de Sanjuanito, fotografía tomada por Alejandra Rivera.



Como punto importante, se da cuenta de la presencia del grupo de músicos en vivo, el cual ponía en marcha todo el repertorio, para que los docentes en formación iniciáramos el ensayo. Los instrumentos utilizados fueron inspirados en las Bandas de Yegua anteriormente mencionadas, los cuales motivaron el desarrollo efectivo para la coordinación y sintonía en el colectivo. Este ensayo en particular fue muy emotivo para nosotras, a pesar del corto tiempo de conocer al maestro, fueron horas de agotamiento en los talleres que tuvimos, el poco descanso, lo utilizábamos para hacer pausas activas, sumado, a que compartir su conocimiento en el baile fue de gran importancia, ya que nos aportó herramientas para el montaje colectivo.

Ilustración 12

Músicos del Colectivo Coreográfico los Danzantes del Cerrillo.



29 de marzo. En este momento de la EAPEAT, los maestros en formación continuamos durante tres días más sin el acompañamiento de los maestros, debido a que ellos retornaron a Bogotá. Dentro de los elementos de aprendizaje que nos dejaron los maestros, sin duda fueron, la habilidad en la escucha activa en los talleres. Otros elementos importantes como aprendizaje, fueron la coordinación, la sintonía, el ritmo y el perfeccionamiento al ejecutar cada paso y figura.

El grupo continuó vivenciando para conocer diferentes lugares como el cementerio José María Azael Franco Guerrero, ubicado en la ciudad de Tulcán al norte de Ecuador, en la avenida Cotopaxi y avenida. Wikipedia (2019) describió que el Cementerio en el noroccidente de la ciudad. Es reconocido por sus hermosos arbustos que le dan tributo a las culturas romanas, griega, inca, azteca y egipcia, este lugar llama la atención por su contenido simbólico, pues se sumerge también en el concepto de sincretismo, ya que contiene homenajes a deidades indígenas en la mayoría de sus arbustos, pero el contexto del cementerio es cristiano.

Ilustración 13

Cementerio José María Azael Franco Guerrero.



El siguiente sitio turístico visitado por el grupo fue el Santuario de la Lajas, describe el sitio situado geográficamente en el cañón del río Guáitara del municipio de

Ipiales a siete kilómetros de la ciudad de Pasto y a 10 kilómetros de la frontera con el Ecuador. El Santuario es un templo que tiene una altura desde su base hasta la torre de 100 metros, y el puente mide 50 metros de alto por 17 metros de ancho y 20 metros de largo. Su arquitectura está construida con una piedra gris y blanca de estilo Neogótico. La basílica es un culto cristiano para venerar a la Virgen de las Lajas, el lugar es apetecido por los feligreses que llegan del exterior. (Expotur, 2019)

Ilustración 14

Santuario de las Lajas, fotografía tomada por Yeimi Lesmes.



Finalizando la travesía nos dispusimos al descanso, donde nos dirigimos a la zona de alimentación cercana al Santuario de las Lajas, donde almorzamos el plato tradicional de Pasto “Cuy”, luego fuimos a caminar por el sendero del Santuario y encendimos algunas velas para pedir por nuestras familias y nuestras vidas, siguiendo la tradición nariñense.

El recorrido por los sitios visitados fue importante para los maestros en formación, pues se recolectaron datos sobre las costumbres tradicionales y su cultura. Los emblemáticos lugares arquitectónicos que se evidenciaron en el Santuario de las Lajas, además, se apreciaron las creaciones originales por los pobladores de Tulcán, exaltando para nosotros en los dos lugares las creencias religiosas. Teniendo en cuenta lo anterior, uno de los aportes relevantes que nos deja para el proceso formativo es la originalidad de los pobladores, para la creación colectiva que se realizaría en el montaje programado.

El 30 de marzo realizamos una caminata ecológica para llegar al destino “Aguas termales”, caminamos por 2 horas subiendo por la montaña llegamos al destino nos impresionó el precio, tan solo costaba \$1000 pesos la entrada, bastante económico en comparación a otros lugares, entramos al lugar, era una alberca pequeña, había mucha gente en el lugar, cada uno se sumergió en las aguas calientes, era un día frío y la niebla nos camufló a todos, de salida nos encontramos con una anciana campesina, era la dueña del lugar, su nombre era Carmen ella misma se presentó como la “Ñapanga” que significa

mujer vestida de Nariño, una mujer de 82 años y a pesar de su edad y sus movimientos lentos nos ofreció agua de panela a venta para el frío, algunos compraron, todos nos sentamos a hablar con la amable mujer, nos decía que cuando era niña, en ese lugar era muy común bailar el Son Sureño pero que a través del tiempo se han perdido las raíces de su movimiento, nos explicaba que el Son Sureño era una manifestación de alegría pero que antes no se bailaba con tanto movimiento en los brazos pese a que los chales, pañolones y ruanas eran realmente pesadas, contaba también, que el traje tradicional debía por obligación llevar un sombrero, porque a pesar de ser una zona fría, cuando pega el sol quema y mancha el rostro y por eso es que en Pasto sobre todo los “Guaguas” (niños) suelen llevar manchadas sus mejillas, ella sobre todo tenía sus mejillas quemadas, y nos mostraba con orgullo su rostro, le preguntamos por las leyendas de la zona y también nos habló de la Laguna de La Cocha, nos decía que la orilla de esta isla representa el peine con que se peinaba la princesa Tamía, y que la forma como tal era del tábano que había picado al bailarín Munami, que si nos parábamos a la orilla de la isla en donde se encuentra el Santuario podíamos apreciar a lo lejos al cacique Púcara y a sus tres hijos momificados por la maldición de su pueblo, la información que la señora nos dio, nos ayudó a encontrar elementos escénicos que más adelante ayudarían con la elaboración de la dramaturgia.

Para el regreso el transporte era muy escaso, las personas del lugar nos informaron que el último bus se devolvía a las 4:00 pm, nos devolvimos para tomarlo

pero cuando iniciamos a bajar ya era muy tarde, llegamos a las 5:00 pm y no había un solo bus, duramos aproximadamente una hora esperando a que alguien nos recogiera y de pronto salió un camión que nos dejó subir y nos llevó hasta la ciudad.

El 31 de marzo en la mañana realizamos compras para llevar recuerdos a casa, fuimos con todas las maletas, ya que de ahí saldríamos al terminal, ese día nos devolvimos a Bogotá, salimos del terminal aproximadamente a las 10 am, y llegamos a la capital a las 12:30 am del siguiente día.

Entre las apreciaciones observadas, los pobladores tienen sentido de pertenencia, tal es así, que se apropian de sus raíces, para desarrollar ideas innovadoras, lo que les permite planear las festividades año tras año. Otro aspecto importante que se tiene en cuenta, es el apoyo de músicos, artesanos, danzantes, para representar a Pasto, Nariño.

Luego de regresar de pasto, todos nos sentíamos aún allá, escuchábamos las pistas musicales y nos causaba gran emoción, a pesar de que las coreografías enseñadas por el maestro Luis Erazo eran agotadoras. Desde ese momento, comenzamos a trabajar con los dos cursos Danza Andina y Teatro Oriental de manera conjunta e interdisciplinar, en pro a la puesta en escena, seguíamos contando con los maestros invitados cada sábado hasta finalizar el semestre.

Dentro del curso de Teatro iniciamos el proceso de laboratorio de creación sin dejar a un lado la fundamentación teórica, fortalecimos la interpretación del personaje y en el curso de Danza, la interpretación de los movimientos andinos. En el curso de Teatro Oriental, el maestro direcciona la adecuación del espacio para la escenografía, permitiendo proyectar la representación de las danzas, ubica a los personajes en practicables (cajones de madera color negro), de tal manera que diera la sensación de estar en la isla “la Corota”, y así mismo se representaron las siete ciudades, situando los practicables en forma de U para la ubicación espacial de los personajes, mostrando el nivel jerárquico de cada uno. Dentro la escenografía, se usaron palos de bahareque color café, decorados con tela en algodón en tonalidades azules, haciendo alusión al agua.

Ilustración 15L

Propuesta escenográfica de la obra Paraíso de Labriegos, fotografía tomada por Carlos Cárdenas.



Ilustración 16

Escenografía en función de Teatrova.



A continuación, se describen los personajes que formaron parte de la obra.

Tamía: Princesa, esposa del Cacique Púcara, amante de Munami y madre de Lucero, Viento y Estrella. Mujer joven, bella, líder en el pueblo, elegante, y dedicada a las labores del hogar.

Púcara: Cacique, esposo de la Princesa Tamía, padre de Lucero, Viento y Estrella.
Hombre con máxima autoridad en el pueblo, imponente, sabio y seguro.

Lucero: Hija mayor, padres Púcara y Tamía. Adolescente de temperamento fuerte, líder, obediente, dedicada a su familia.

Estrella: Hija menor. Niña, frágil, inocente, obediente y sensible.

Viento: Hijo en segundo orden. Hermano protector, seguro, imponente, arriesgado, luchador.

Munami: Bailarín del pueblo y amante de la Princesa Tamía. Hombre apuesto, admirado por su talento, galante.

Hechicera: Mujer vidente de la isla Corota. Mayor, sentimientos perversos, arrogante.

Pueblo: Hombres y mujeres presentes en la obra.

Ilustración 17

Cacique Púcara.

**Ilustración 18**

Princesa Tamía y Munami.



Ilustración 19

Pueblo en escena de agua.

**Ilustración 20**

Hechicera del pueblo.



Ilustración 22

Lucero v Estrella.

**Ilustración 21**

Viento y Pícara.



Desde el inicio se decidió que los personajes permanecieran durante toda la escena, así no participaran en algunos momentos, esto se hizo con el objetivo de que cada maestro en formación mantuviera el personaje que le correspondía en la ubicación designada, y también, para que no se vieran sucias las escenas en las entradas y salidas, esto permitió que cada uno se exigiera aún más en la personificación y presencia de su rol. Agregando a lo anterior, otro de los elementos para mayor aprehensión, es la indagación en el contexto pastuso y la población indígena de Nariño, dentro de los que encontramos a: los pastos, Quillacingas, Awá, Iscuandés, Telembíes, Tumas, Tabiles, Abadaes, Chinchas, Chapanchicas y Pichilimbíes. Dialectos y lenguas de los grupos indígenas del lugar, se buscó en lenguas propias de la región Awá pit, Barbacoa, Pasto, Sindagua y Quechua y salió una frase muy usada por los indígenas en la antigüedad que realizaban la fiesta del sol.

Para el proceso de creación y montaje inicialmente, el maestro sugirió gesticular la frase “Inti Raymi” con la boca completamente abierta como si fuéramos estatuas, para darle sonoridad a la escena del ritual. Este ejercicio vocal luego, lo aplicamos, como la manera de nutrir la escena en los momentos en que los personajes no hacían parte de la acción. Por lo que se analizó la leyenda y se tuvieron en cuenta los aspectos más relevantes de ella y los personajes que participaban en cada escena. En la segunda escena se planteó un concurso ofreciendo como premio bailar con la princesa Tamía en comparsa, en este concurso el mejor bailarín debía ser Munami. Simultáneamente el resto

de los personajes trabajamos en la interpretación de a ebriedad, pues al finalizar la fiesta todos debíamos estar esta condición, excepto la princesa y el Munami El maestro realizó nuevamente talleres de exploración de emociones, tomando como ejercicios la enunciación de los textos con diferentes intenciones, enojados, felices, tristes, neutros, como mujer, hombre, niño y también por estratos, de la realeza o plebeyos.

Ilustración 23

Cacique Púcara y Hechicera Escena de ritual.



Ilustración 24

Pueblo danzando "Chicha del Pueblo".



Continuamos con la creación del montaje, hicimos grupos para trabajar a la par diferentes escenas, cada grupo debía dar propuestas para la escena y también realizar la coevaluación a los compañeros que pasaban a mostrar su ejercicio escénico, nos dividimos por grupos de acción de la siguiente manera:

Primer grupo (Tamía y Munami): Los intérpretes propusieron no realizar una traición literal, sino que esta quedara en una escena en of, ellos trabajaron en el trato y en acciones precisas, como la súplica del bailarín para que huyan juntos, y la resistencia de la princesa Tamía por no dejar a su familia y su reino abandonado, trabajaron especialmente en la elaboración de la conquista y la huida.

Ilustración 25

Princesa Tamía y bailarín Munami Escena beso.



Segundo grupo (Lucero, Estrella Viento y Púcara): Trabajaron el personaje del cacique y sus tres hijos en la depresión de la familia y la nueva forma de vida que tiene la familia a raíz de la traición de la princesa. Se trabajó en la búsqueda del oficio de los hijos, por lo que se definió que las mujeres se encargaban del hogar y el cacique junto a su hijo se harían cargo de la caza y cría de los Tábanos, trabajaron en el cambio de estrato del personaje, pues pasan de tenerlo todo a vivir en las montañas y sobrevivir de formas distintas.

Ilustración 26

Princesa Tamía, bailarín Munami y Lucero Escena de enfrentamiento.



Tercer grupo (El pueblo): En este grupo había un personaje importante en la historia, es Guagua, por lo que el trabajo de estos personajes aparte de contribuir en escenas de la familia real y de tener un rol estipulado como la dueña de la casa, el infiel, la mamá del niño, la chismosa, el introvertido, los asistentes de la bruja entre otros, iban encaminados a tener todos cierta relación con el Guagua, por lo que trabajaron precisamente en esa relación y le dieron fuerza a la escena del agua.

También se realizaron trabajos autónomos, cada uno con su rol y acciones concretas, se realizaron correcciones y ajustes de las escenas, igualmente se trabajó en

intervenciones musicales por lo que la princesa Tamía tuvo ensayos individuales con la maestra de técnica vocal, para afinar y fortalecer la proyección en la interpretación de las canciones “Amarte no es tan fácil” de Jhon Jairo de la Pava, en la que debía transmitir el amor prohibido que sentía por el bailarín, otra canción “Ojos de yo no sé qué” interpretada por Carolina Muñoz, para decorar la escena en la que siente descubierta su infidelidad ante el pueblo y su familia, y la tercera canción “Doña Ubenza” de Mercedes Sosa, muestra el rechazo que recibía por parte del pueblo aún con la sed y hambre con la que se encontraba.

Cuando finalizó el trabajo de exploración y teniendo como base las dos primeras escenas, se dio pie a la unión de las escenas faltantes y así da continuidad a la dramaturgia. Para la tercera escena que trata de la reacción de la familia real al ver que la princesa ha cambiado desde las festividades del “Inty Raymi”, el maestro propone una dinámica escénica que consiste en que el personaje avergonzado en este caso la princesa Tamía, huye a los comentarios de su familia desplazándose por el espacio mientras los interlocutores (Púcara, Viento, Estrella y Lucero) la alcanzan, en forma de persecución.

La creación de la cuarta escena fue más rigurosa, ya que las emociones de los intérpretes eran depresivas. En un inicio no se veía marcada la emoción por lo que tuvimos muchas correcciones respecto a las posturas, el timbre de la voz, y la mirada de decepción, dentro de los trabajos de este cuadro en especial se trabajaron niveles

corporales, bajo, medio y alto, la conversación de las hermanas debía ser en nivel bajo, por lo que permanecieron derrumbadas en el piso consolándose mutuamente, luego interviene Púcara y el nivel cambia a alto, el cacique siempre mantenía una postura elevada y obligaba a sus hijas a pararse como tal, en el momento en que sus hijas le cuentan la traición de su madre pasamos a un nivel medio en el que interviene Viento para consolar a su padre.

Ilustración 27

Lucero y Estrella cuarta escena.



Ilustración 28

Cacique Púcara, Lucero y Estrella cuarta escena.

**Ilustración 29**

Cacique Púcara y Viento.



En la quinta escena se trabajaron acciones de mendigos Tamía y Munami y de rechazo los habitantes del pueblo, en esta los habitantes del pueblo se desplazaban en diferentes direcciones teniendo en cuenta el espacio, para esta escena se tuvieron en cuenta los practicables como obstáculos en la tierra y montañas, para esta caminata se tenía en cuenta estos practicables. Munani y Tamía se chocan con Lucero y Viento y hay un enfrentamiento entre los personajes, bajo las premisas del maestro, elaboramos un enfrentamiento, teniendo en cuenta el rol del personaje, terminado el enfrentamiento las dos hermanas van con su padre a vivir a las montañas, pues el cacique renuncia al reino.

El desplazamiento de la familia real dio pie para entrar a la sexta escena, en donde el maestro propuso realizar una cascada con los cuerpos de los intérpretes, cada intérprete debía llegar al lugar después de la caminata y ubicarse en la cascada grupal, mientras tanto el Guagua se ubica en el centro del escenario con su madre, él está soñando y la cascada precisamente hacía parte de su sueño, dentro del sueño aparecían los personajes jugando con el agua, esta acción fue trabajada durante varias sesiones porque no daba la sensación de estar en la laguna, todos dimos propuestas de realizar las acciones en diferentes velocidades, intentamos hacerlo con velocidad rápida, pero esta no permitía que la escena se desarrollara de forma correcta, por lo que tomamos la decisión de hacerlo en cámara lenta, esto implicó más trabajo porque debíamos ser cuidadosos con los movimientos, pues para realizar un ejercicio de forma lenta se debe tener en cuenta los impactos corporales que este implica. El maestro daba como ejemplo que cuando

caminamos no solo se mueven las piernas sino también sucede que los brazos se mueven al contrario de ellas, teniendo en cuenta esa pauta, cada uno trabajó en sus movimientos corporales de acuerdo a la premisa, era un juego de niños en la laguna. De esa misma forma, cada personaje salió de escena en cámara lenta.

Ilustración 30

Pueblo realizando la cascada.



Teniendo en cuenta que la familia real se fue del pueblo para vivir en las montañas, se realizó la séptima escena. Para esta interpretación, en esta escena hicimos un trabajo corporal encaminado a lo zoomorfo, buscamos posiciones y características de los insectos, en especial del Tábano, este insecto es parecido a la mosca con la única diferencia de que se alimentan de la sangre de vertebrados, es decir, estos insectos pican, a partir de esto trabajamos en la elaboración de los insectos, en esta escena se escapa un Tábano y la familia sale en busca de él.

Ilustración 31

Maestra en formación interpretando un Tábano.



Para la octava escena se trabajó fuertemente con el Guagua, pues hacía falta mucha personificación para que se pareciera a un infante, por lo que se experimentó cambiar el timbre de su voz y postura. En esta escena, Tamía y Munami piden al Guagua un vaso de agua, los dos personajes adultos trabajaron en el diálogo y convencimiento, indagaron en formas de hablarle a un niño con acento e intención. Luego de que el niño cede y les entrega el agua, la princesa Tamía y Munami quedan dormidos.

Ilustración 32

Princesa Tamía, bailarín Munami y Guagua.



En la novena y última escena se trabajó en la interpretación de los amantes y la inundación del pueblo, todos los personajes que se ahogaban debían trabajar en la sensación de ahogo, en especial Munami, quien es picado por el Tábano extraviado. Éste provoca que Munami expulsa agua por su boca y nariz, provocando la inundación de las siete ciudades. Para el acompañamiento de esta escena llevó a cabo una elaboración de elementos escenográficos. Ver *Anexo 8 Dramaturgia*.

Paralelamente, en el curso de Danza Andina fortalecimos y apropiamos los 5 cuadros coreográficos de los Danzantes del Cerrillo, dando énfasis a la posición y

estructura de los movimientos, también comenzamos a trabajar en una nueva coreografía a ritmo de Son Sureño con el tema *El Ventura*, composición del grupo Kantus de Pasto, Nariño, creado colectivamente por los maestros en formación, dentro de la misma tuvimos en cuenta el rol del personaje de la obra para la posición en la coreografía. Se decidió ubicar esta danza en la segunda escena al inicio de la fiesta del “Inty Raymi” considerando que hace referencia a las ofrendas que el pueblo entrega en las festividades. Para la realización de esta coreografía se buscaron diversas formas planimétricas. *Ver anexo 7 Estereometría y Planimetría*

Dentro del proceso formativo, la maestra Martha Jiménez para la realización de su libro de dirección llamado “Propuesta Artística Colectivo Coreográfico Danzantes del Cerrillo”, realiza una sesión fotográfica, para dar cuenta de la planimetría y estereometría de la comparsa del colectivo, el resultado de esta sesión, es el material, empleado a continuación. Como intérpretes y conocedores de los cuadros coreográficos de Paraíso de Labriegos, asumimos el rol de modelos- bailarines. Nos encontrábamos en trusa negra, sombreros andinos de color neutro, cotizas negras, chales color negro, mujeres peinadas con trenzas campesinas. La sesión del registro fotográfico fue realizada en el Auditorio Mezzanine de la UAN.

Ilustración 33

Imagen extraída del libro de dirección "Paraíso de Labriegos" a cargo de la maestra Martha Jiménez.

**Ilustración 34**

Imagen extraída del libro de dirección "Paraíso de Labriegos" a cargo de la maestra Martha Jiménez.



Ilustración 35

Imagen extraída del libro de dirección "Paraíso de Labriegos" a cargo de la maestra Martha Jiménez.

**Ilustración 36**

Imagen extraída del libro de dirección "Paraíso de Labriegos" a cargo de la maestra Martha Jiménez.



Ilustración 37

Imagen extraída del libro de dirección "Paraíso de Labriegos" a cargo de la maestra Martha Jiménez.

**Ilustración 38**

Imagen extraída del libro de dirección "Paraíso de Labriegos" a cargo de la maestra Martha Jiménez.



Ilustración 39

Imagen extraída del libro de dirección "Paraíso de Labriegos" a cargo de la maestra Martha Jiménez.



Ilustración 40 *Imagen extraída del libro de dirección "Paraíso de Labriegos" a cargo de la maestra Martha Jiménez.*



Desde ese momento, comenzamos a trabajar con los dos cursos Danza Andina y Teatro Oriental de manera interdisciplinar, en pro a la puesta en escena, seguíamos

contando con los maestros invitados cada sábado hasta finalizar el semestre. Se realiza el ensamble danza teatro, donde los maestros en formación propusieron al maestro a cargo, integrar una danza al montaje escénico, propuesta coreográfica realizada por los maestros en formación, a ritmo de Son Sureño con el tema *El Ventura*, composición del grupo Kantus de Pasto, Nariño. Esta danza da apertura a la festividad “Inty Raimy” (Fiesta del dios Sol), queriendo transmitir la tradición enérgica nariñense. En ese sentido, se comenzaron los ensayos arduos y permanentes donde se identificaron debilidades como: coordinación, expresión corporal, ejecución del paso básico $\frac{3}{4}$ y relación ritmo movimiento; y entre las fortalezas evidenciadas se identifica, el compromiso y disciplina para el mejoramiento colectivo a la hora de realizar el pasón general de toda la danza y memoria coreográfica. En el tercer cuadro se involucró la danza la *Chicha del Pueblo* coreografía de los Danzantes del Cerrillo, de manera que cada artística estuviera personificando su rol, la situación a trabajar es el pueblo en fiesta, bebiendo chicha por doquier hasta el amanecer, terminando así en estado de ebriedad.

Seguidamente, mediante varios ensayos y de un proceso arduo de acondicionar el cuerpo para la puesta en escena, logramos completar el proyecto Paraíso de Labriegos, nombrado así en memoria y agradecimiento al Colectivo Coreográfico los Danzantes del Cerrillo, por compartirnos su conocimiento y sus elementos escénicos. Para el ensamble completo del montaje, junto con el maestro a cargo de Danza Andina y los maestros en formación, se integra otro proceso desde la articulación musical con los flautistas de la

Universidad Pedagógica Sebastián Muñoz Muñoz, Aurora Guayambuco y el trío musical “Romero Trío” con los cuales se realizaron ensayos en cuatro oportunidades, antes de presentar la obra en el Teatrova. Con base en lo anterior, tanto los flautistas como el trío se aprendieron el repertorio musical de la obra y se involucraron en la obra como intérpretes en algunos momentos como; en la escena del concurso de las calaveras y la Danza entre Tamía y Munami. Para el impacto que requería el montaje, se debía reconocer al colectivo musical un sustento económico, en ese sentido, se analizó el presupuesto del colectivo, para poder contar con los recursos económicos necesarios, los cuales fueron asumidos en el número de integrantes de maestros en formación con recursos propios, el pago del producto musical se realizó terminada la función de la obra Paraíso de Labriegos.

El vestuario escénico implica realizar una gestión rigurosa, tomamos la decisión de alquilar los vestuarios propios de los Danzantes del Cerrillo. Hay que tener en cuenta, que la producción artística es un proceso complejo, de disciplina y control de todos los factores, sin embargo no siempre se cuenta con un buen manejo de estos conceptos, y he aquí un ejemplo, luego de que el maestro nos confirmara el alquiler de los vestuarios, no se volvió a tocar el tema, tampoco se estableció una fecha de entrega, ninguno de los integrantes del grupo se preocupó por la llegada de los vestuarios, ni siquiera el comité de vestuario encargado de hacer estas diligencias, por lo que se presentaron dificultades en el envío de los vestuarios justo antes de la muestra escénica debido a la no programación

de envió; cuando por fin preguntamos por los vestuarios, el maestro ya los tenía comprometidos para unas funciones que se cruzaban con la fecha de la muestra y la temporada, pese al poco tiempo para conseguir vestuarios, se tomó la decisión de realizar la muestra escénica con maquillaje facial, en trusa, sombreros y chales de ensayo, el diseño de maquillaje estaba a cargo de los estudiantes que para ese semestre estaban cursando el curso de maquillaje facial con la maestra Mercedes Pardo, para nuestro semestre la persona que realizó el diseño fue el docente en formación Daniel Olarte:

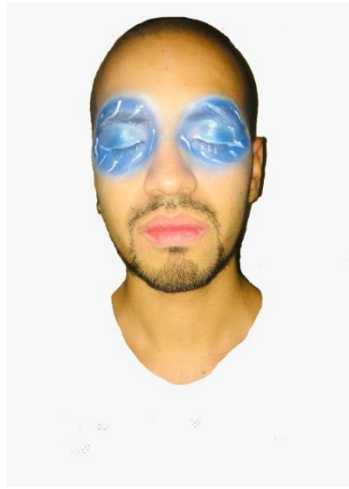
Ilustración 41

Maquillaje Cacique Púcara modelo Jhojan Rivera fotografía tomada por Yeimi Lesmes.



Ilustración 42

Maquillaje Viento modelo Jhojan Rivera fotografía tomada por Yeimi Lesmes.

**Ilustración 43]**

Maquillaje Bailarín Munami modelo Stiven Rivera, fotografía tomada por Yeimi Lesmes.



Ilustración 44

Maquillaje Princesa Tamía modelo Mireya García, fotografía tomada por Yeimi Lesmes.

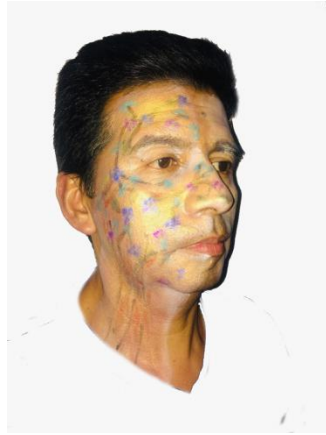
**Ilustración 45**

Maquillaje pueblo (mujer) modelo Mireya García, fotografía tomada por Yeimi Lesmes.



Ilustración 46

Maquillaje pueblo (hombre) modelo Rene Rivera, fotografía tomada por Yeimi Lesmes.

**Ilustración 47**

Maquillaje Hechicera modelo Mireya García, fotografía tomada por Yeimi Lesmes.



Ilustración 48

Maquillaje Lucero y Estrella Modelos Yeimi Lesmes y Viviana Vásquez, fotografía tomada por Gabriela Asencio.



El 1 de junio del año 2018 en la Universidad Antonio Nariño sede ibérica se realizó la muestra final con la presencia de los maestros de la licenciatura, se retroalimenta y evalúa de manera individual y colectiva enfocado desde los criterios de evaluación. Los maestros toman los criterios: presencia escénica, ejecución de pasos básicos de la Región Andina, expresión corporal, interpretación del personaje, manejo de elementos en el escenario, relación ritmo movimiento, resistencia física, reconocimiento y apropiación del espacio. En ese momento los maestros realizaron preguntas respecto al vestuario, pues observaron que el colectivo se encontraba con vestuario neutro (trusa). Con respecto a los pasos básicos (Son Sureño y San Juanito) los maestros nos felicitaron, ya que en su mayoría hubo uniformidad en el escenario al ejecutar los pasos, aunque se habló que algunos maestros en formación, tenían dificultad para ir al ritmo colectivo, en cuanto a la expresión facial y corporal, resaltaron el hecho de transmitir sentido de

pertenencia en las danzas y en el personaje que se estaba interpretando. Los maestros tuvieron en cuenta, el dominio tanto individual como colectivo en el escenario, con utilización adecuada de cada elemento, resaltando a los maestros en formación a quienes más se les facilitaba hacer uso de ellos. Por último destacan, de manera significativa la resistencia física evidenciada por los maestros en formación, ya que teníamos que cantar y danza al unísono, también hacen reconocimiento de las falencias presentadas en la proyección de la voz, los maestros consideraban que no era clara la pronunciación de los textos en escena, en cuanto al trabajo interdisciplinar, nos felicitaron por el empeño permanente con el trabajo realizado que se obtuvo de manera fructífera, aunque, aún hacía falta limpiar algunos movimientos, entradas y salidas de escena. Como todo el tiempo estábamos en escena los maestros también mencionaron la importancia de mantener el rol del personaje fuera y dentro de escena, sin necesidad de llegar a interrumpir la escena central, por otro lado, la ubicación escenográfica fue la correcta, pues permitió realizar el trabajo interpretativo en las coreografías mediante las escenas teatrales.

Ilustración 49

Maestro Abelardo Jaimes y maestros en formación.



El maestro a cargo de Teatro Oriental, realiza una reunión para darle cierre al curso en el que realiza una evaluación individual y colectiva enfocada a identificar y reconocer las fortalezas y debilidades que se presentaron en todo el proceso formativo las cuales fueron, apropiación de los personajes, el cual obtuvo favorabilidad debido a la disciplina que observó el maestro, de acuerdo a los textos propuestos por cada uno de los maestros en formación, en cuanto a la ubicación espacial, concluyó dominio de cada personaje en el puesto asignado en el escenario. En la reacción acción en los personajes, expresó que hubo confianza y seguridad evolucionando, de acuerdo con el aprendizaje que íbamos obteniendo. Otras de las fortalezas que evidenció fue la expresión de las emociones, las cuales fueron manejadas con autocontrol apropiándose cada uno con el rol

de su personaje. En las debilidades enfatizó principalmente en mejorar la proyección de voz, ya que no generamos seguridad al momento de transmitir, por la falta de dominio en el texto. Como parte de reconocimiento el maestro exaltó favorablemente la fuerza, la dedicación y el compromiso de darle al espectador y a nosotros mismos la credibilidad de la puesta en escena.

Teniendo en cuenta, el proceso de evaluación del curso Danza Andina, el maestro a cargo expresa las fortalezas en el proceso formativo, a partir del compromiso colectivo e individual de los maestros en formación, ya que en el transcurso del semestre se requería de actitud y disposición permanente para los ensayos, las ideas coreográficas y planimétricas, con un contenido que nutriera la obra Paraíso de Labriegos. Otra fortaleza que identificó fue la apropiación del paso $\frac{3}{4}$ andino, así como el ritmo, la coordinación y expresión al momento de ejecutarlo. Entre las dificultades que identificó, fue la disciplina que se requería para los ensayos, ya que unos requerían de más dedicación para aprenderse las danzas de la comparsa, y la asistencia a las sesiones, porque en varias ocasiones algunos faltaban sin motivo alguno. También resaltó la importancia de las tareas de las comisiones, su propósito y sus avances, en el que el comité de música fue el más aplaudido por estar pendiente clase a clase de la logística de el espacio y los equipos de sonido, seguido a eso el comité de Danza cumplió con los requisitos establecidos que

iban arraigados a el manejo del espacio, la limpieza del movimiento y la coordinación, por otro lado el comité de vestuario no corrió con mayor suerte pese a las dificultades que se evidenciaron en el proceso de circulación. Ese día, se realizó un foro con el maestro Abelardo Jaimes, quien propuso seguir circulando la obra Paraíso de Labriegos a nivel local y nacional y llevar a cabo una temporada. A partir de la propuesta, los maestros en formación iniciamos un proceso de gestión, en búsqueda de lugares escénicos (diferentes teatros) que se acomodaran a los recursos económicos acordes al colectivo y segundo a los permisos que se requerían para el préstamo del teatro y sus instalaciones. Los maestros en formación presentamos varias propuestas, de las cuales se unificaron dando por seleccionado el teatro Teotrova, ubicado en la Cl. 24 #4 A – 16 Bogotá. Luego de esto, empezamos a fijar fechas posibles para la realización, teniendo en cuenta los tiempos de todos, se tomó la decisión de realizar la temporada en el mes de Junio. Fue así como se programaron los días 14, 15 y 16 de Junio del año 2018.

Como la temporada no entraba en el calendario académico el maestro manifestó que no era obligatoria la asistencia y la participación en la temporada, tampoco habría una nota extra por las presentaciones, por este motivo tres de nuestras compañeras no continuaron con el proceso por asuntos económicos y de preferencias, en ese sentido el grupo planteó la propuesta de traer bailarines extra para suplir los lugares de las personas que no continuaron en la temporada, una de ellas fue la egresada Alejandra Rivera quien conocía la estructura coreográfica, los otros dos participantes

llegaron por invitación de uno de los intérpretes de la obra. Luego de suplir a las compañeras faltantes se llevan a cabo ensayos pertinentes dirigidos hacia el remontaje de la obra, ya que era necesario incluir a los nuevos bailarines, que colaboraron con las funciones, aceptaron participar en la temporada y viajar a la ciudad de Pasto, Nariño.

Posteriormente, se realizan los primeros ensayos propuestos en la plazoleta Jorge Tadeo Lozano ubicado en la Cra. 5 #24 34 Bogotá y en la cancha del conjunto residencial del maestro Jaimes. Tuvieron una duración de dos semanas continuas, en horario de la mañana. En los ensayos se tuvieron en cuenta como puntos de inicio, ubicación del espacio e inducción de pasos básicos a bailarines externos y coordinación colectiva. Dentro de las falencias evidenciadas en el grupo integrado al montaje, se presentaron, fallas en la coordinación grupal e individual, aspectos que requerían de la repetición continua de pasos y figuras. Además, se observó que los bailarines invitados dificultad en el manejo de respiración, dado que no contaban con ensayos previos y de intensidad permanente, lo que implicó en varias oportunidades brindar espacios de descanso. Se observaron, criterios diferentes de los bailarines externos, ya que venían con un proceso distinto que se tuvo que unificar para generar un ritmo colectivo. De tal manera que una vez aprendidas y recordadas las coreografías, tuviéramos la capacidad de lograr efectivamente la comparsa.

En los últimos ensayos se logró evidenciar, claramente las expectativas del colectivo, aportando ideas y opiniones donde los bailarines externos dieron resultado favorable dentro de los avances observados, ya que la ejecución de los pasos en cada una de las danzas arrojó óptimos resultados a la hora de hacer el ensamble teatral, porque se contó con mayor facilidad para los ensayos generales. Con participación teatral del grupo externo, se evidenció que el apoyo de los personajes que hacen parte de las siete ciudades, generaron más solidez en la obra y comparsa.

Una vez terminados los ensayos, se procede a realizar la gestión en la venta de boletas a familiares, compañeros y maestros, dinero que fue recolectado para cubrir gastos del teatro y vestuarios. Como primera medida, tuvimos en cuenta que pese a que no contábamos con vestuario por falta de organización colectiva, inmediatamente, se tuvo que recurrir a la búsqueda de un lugar donde lográramos alquilar vestuario. Después de la gestión, uno de los maestros en formación, recordó un contacto clave donde él tenía plena seguridad que se pudiera alquilar el vestuario requerido, logrando comunicación con la academia de Danza Cocha Viva. El alquiler del vestuario para todo el colectivo tenía un valor de 50.000 por unidad, lo que cubría la entrega en perfectas condiciones una vez terminada la temporada.

Ilustración 50

Poster de la obra *Paraíso de Labriegos*.



Llegado el primer día de la temporada, se llevan a cabo ensayos previos a la presentación, donde bailarines y músicos nos dispusimos a preparar vestuario, maquillaje facial, peinado de mujeres, elementos necesarios en el escenario, calentamiento corporal y vocal, detalles escenográficos y musicales. La puesta en escena tuvo lugar en la vía pública, partiendo de la plazoleta de la Universidad Jorge Tadeo Lozano hasta la

Ilustración 51

Maestros en formación danzando comparsa Biblioteca Nacional.



Biblioteca Nacional, esta comparsa se realizó todos los días de la temporada en Teatrova. Una vez terminada la presentación, los maestros en formación debieron esperar al proceso de retroalimentación por parte de los maestros a cargo, los cuales identificaron fortalezas y debilidades. Dentro de las fortalezas identificaron las siguientes: apropiación del escenario, elementos y vestuario. En las debilidades observaron, expresión corporal en las escenas, interacción entre los personajes y organización espacial de la comparsa.

En el segundo día, se continuó con la presentación de la obra, donde ya se evidencian mejoras en la calidad tanto de danza como de teatro, observando mayor afinidad en las danzas y mayor compromiso en la personificación con la que cada uno contaba. Las fortalezas manifestadas por los maestros fueron, mejora en el maquillaje facial, mejor proyección de voz al decir los textos, utilización adecuada de los elementos

en el escenario y en las debilidades consideraron la falta de coordinación en las danzas, y mayor seguridad en la expresión de las emociones.

En el tercer y último día de presentación, el teatro estuvo se más llenó de espectadores que los días anteriores, y teniendo en cuenta las dos experiencias pasadas, la tercera función salió con menos errores. Finalizada la obra, el maestro Abelardo interviene realizando homenaje y reconocimiento a sus músicos y maestros en formación, brindando palabras de agradecimiento emotivo. En la retroalimentación los maestros reconocen, la entrega y dedicación total en toda la temporada de músicos y bailarines, avanzando significativamente, puliendo día a día los detalles, lo que generó una presentación más sólida, eficaz y eficiente.

Ilustración 52

Maestro Abelardo Jai es, maestros en formación y músicos.



Una vez terminada la temporada, se inicia la búsqueda económica para la participación en la comparsa del cumpleaños de Pasto el día 24 de junio.

Para proyectar el viaje de músicos y bailarines, se presentaron dificultades de índole económica ya que la mayor parte del grupo no contaba con el dinero requerido para el traslado, pago a músicos y gastos adicionales. Se contaba con un plazo de 15 días, para recolectar, organizar y trasladarnos a la ciudad de Pasto. Para esto se optó en gestionar de manera conjunta el realizar diversas actividades para reunir el total del dinero que se requería para el viaje a Pasto, Nariño. Al escuchar las propuestas vimos la posibilidad de dividirnos por grupos, los cuales dieron a conocer la manera de recolectar ganancias, las actividades a desarrollar fueron: venta de dulces y canto en el transporte público, maquillaje facial en los centros comerciales y por último bailar ritmos latinos en el centro de la ciudad. Es importante resaltar que gastos como hospedaje y alimentación, estuvieron a cargo del director Luis Antonio Erazo, quien contaba con un presupuesto otorgado por la alcaldía de Pasto para la participación de la Comparsa en el cumpleaños de la ciudad y para suplir los gastos del colectivo con su presentación.

Una vez recolectado el dinero, se procede a hacer contacto de confirmación con el maestro Luis Antonio Erazo quien reside en la ciudad de Pasto, Nariño.

El día 21 de junio del 2018 a las 7pm, hora de salida para la ciudad de Pasto, Nariño, pese a la distancia, el trayecto se hizo más demorado con respecto a la vez anterior. Entre tanto, durante el camino por cuestiones de tiempo de llegada para la presentación en la Universidad CESMAG ubicada en la Carrera 20a # 14-54, Pasto, Nariño, al día siguiente 22 de junio del 2018, el equipo se maquilla y arregla con sus respectivos vestuarios dentro del bus.

Ilustración 53

Escenario *Universidad CESMAG*.



Llegamos a la Universidad CESMAG, obtuvimos un recibimiento cordial por parte del Colectivo Coreográfico Danzantes del Cerrillo. Con antelación a la presentación de la obra, nos dirigimos a los salones de la Universidad, para colocarnos vestuarios,

ajustar maquillaje facial, arreglar utilería, de la misma manera los músicos se preparaban para la función previa a la presentación central, se realizó la comparsa en el patio de las instalaciones de la Universidad CESMAG. Enseguida, habilitado el escenario se presenta la obra ante todo el Colectivo.

Ilustración 54

Maestros en formación y músicos en la Universidad CESMA.



Se da el momento de la presentación de la obra, ubicados en el espacio central donde bailarines y músicos estábamos rodeados de todos los miembros del Colectivo Coreográfico y los maestros. La emoción se hizo presente cuando tambores y flautas entonaron y dieron apertura a la obra. A medida que iban transcurriendo las escenas y de por medio las danzas, el público se animaba, tanto así que algunos desde sus sillas ejecutaban pasos de la comparsa. Finalizada la obra Paraíso de Labriegos, danzantes y maestros en formación bailan en el escenario danzas de la comparsa. La maestra Martha

Jiménez realizó una dedicatoria, exalta al Colectivo Coreográfico, dando agradecimiento especial al maestro Luis Erazo por su acogida desde el inicio de su tesis de maestría. Luego de la intervención, se dirige el Colectivo a invitarnos a bailarines, músicos y maestros a degustar una cena preparada en las mismas instalaciones de la Universidad CESMAG.

Ilustración 55

Maestra Martha Jiménez y maestro Luis Antonio Erazo, Homenaje a los Danzantes del Cerrillo.



En consecuencia, a la experiencia de la presentación de la obra Paraíso de Labriegos, se expresaron emociones y sentimientos de éxito. De regreso al hotel, el maestro Erazo convocó a reunión a los estudiantes para organizar el itinerario del siguiente día para la comparsa alusiva al cumpleaños de Pasto, la cual iniciaba a las 12 pm hasta las 4pm.

Ilustración 56

Colectivo Coreográfico los Danzantes del Cerrillo, maestros, maestros en formación y músicos.



Llega el día 23 de Junio de la comparsa, nos ubicamos en el sótano de la Universidad CESMAG, para el proceso de maquillaje (pintura fluorescente) y vestuario, el cual repartieron los integrantes del Colectivo Coreográfico, se recorrió parte del sendero del carnaval.

Nos encontrábamos exhaustos debido al largo recorrido y requerimos de hidratación permanente durante las 4 horas de duración. La duración de la comparsa fue en promedio de 4 horas y media.

Ilustración 57

Maestros en formación danzando en el cumpleaños de Pasto



Ilustración 58

Maestros en formación e integrante del Colectivo Coreográfico los Danzantes del Cerrillo.



Una vez culminada la comparsa y cumpliendo con el objetivo y efectividad en los resultados por parte de todo el colectivo conformado por los maestros en formación, se identificaron fortalezas como: la energía colectiva, la emoción de estar acompañados por los colectivos de comparsas de la misma población nariñense y el nivel de coordinación entre los maestros de formación, y en las debilidades se evidenció la organización planimétrica, la proyección de voz a la hora de cantar en cada danza, la pérdida de postura corporal a medida que pasaban las horas y la repetición de las danzas se volvía agotadora. Como parte de reconocimiento por el trabajo realizado, el maestro Erazo hace invitación especial al Colectivo Coreográfico, músicos, maestros y bailarines a un compartir en la Universidad CESMAG, donde socializamos todo el evento.

Ese mismo día para el cumpleaños de Pasto se lleva a cabo una serie de eventos todo el día, en el que participamos (la comparsa) y en la noche un concierto final al que intentamos entrar, pero pese a la larga fila, decidimos realizar un compartir en otro lado de la ciudad, en ese aspecto, hicimos el compartir junto a algunos integrantes del colectivo en un karaoke de la ciudad, en donde nos despedimos con gran afecto.

El día 24 de junio, nos dimos la tarea de alistar nuestros equipajes para regresar a la ciudad de Bogotá.

Por parte de los maestros, recibimos manifestaciones de agradecimiento emotivas, el maestro a cargo del curso Danza Andina, por haber cumplido con un sueño que tenía planeado años atrás. Finalmente llegamos el día 25 de junio a las 7:45pm al terminal del sur de la ciudad de Bogotá.

D. La reflexión de fondo

D1 Analizar y sintetizar.

D2. Hacer una interpretación crítica del proceso.

Como resultado de la reflexión de la experiencia vivida, identificamos y explicamos los elementos formativos encontrados en la experiencia. Se mencionan como elementos formativos significativos con alta frecuencia para el proceso del maestro artista: en primer orden a. La EAPEAT, Ranz señala que el arte es un soporte de comunicación y para hacer una creación artística se debe realizar un intercambio de

saberes como enriquecimiento cultural, esto permea en nuestra experiencia de manera significativa, en cuanto a que posibilita el aprendizaje desde las fuentes vivas (entiéndase como los pobladores de habitan los territorios estudiados) , propicia la indagación de asuntos como las costumbres, la corporeidad, el léxico propio de las comunidades nativas y la tradición en contexto, para luego dar paso al proceso creador.

b. En segundo orden se destaca el trabajo en equipo, de acuerdo con Aballay y Avendaño, en un trabajo colectivo todas las personas que hacen parte de él, deben realizar la labor de investigación, trabajo unificado y coevaluación, identificamos que hay una similitud con las indicaciones que mencionan las autoras ya que los maestros en formación toman el trabajo en equipo como elemento importante que garantiza la organización colectiva, y así la realización de acciones eficaces. c. En tercer orden se ubica la creación a partir de laboratorios de exploración, para Grajales la exploración se da en las dinámicas de improvisación, de manera detallada observamos que durante el semestre el proceso de laboratorio parte de las improvisaciones, en consecuencia de ello se abarcan componentes de construcción de personaje, propuestas coreográficas, vestuario y maquillaje.

Como elementos de mediano reconocimiento presentamos a los siguientes elementos:

a. Hallazgos teóricos, en la obra Rompe Cabeza sistematizada por Grajales, la metodología de creación consiste en realizar una investigación sobre un tema en específico, y trabajar en pro a una puesta en escena que se ejecuta finalizando el semestre académico. De igual manera nosotros indagamos específicamente en los ritmos de Son Sureño y San Juanito, y los mitos y las leyendas en los alrededores de Pasto Nariño para trabajar en la puesta en escena, de esta manera podemos decir que la indagación teórica es un elemento importante que se realiza para la búsqueda y profundización de los temas a desarrollar.

b. El trabajo interdisciplinar, García hace énfasis en que los trabajos interdisciplinares se conciben como punto de alianza entre las cuatro áreas (danza, teatro, música y poesía), de esa manera en el proceso de formación se realiza el punto de alianza con el área de teatro, danza y música, apoyados con el proceso de entrenamiento corporal y técnica vocal, para lograr el trabajo interdisciplinar.

c. Los valores de la responsabilidad y el compromiso, condición primordial para el fortalecimiento de la formación a lo largo del curso del programa, coincidimos con Arévalo en que el compromiso parte del descubrimiento instantáneo de la razón y la emoción a partir de un impulso y una necesidad de transformar lo cotidiano.

Con una frecuencia baja, pero no menos necesaria se reconoce: a. La importancia del aprendizaje práctico de los pasos básicos y figuras de la región, según Grajales, el

proceso de apropiación pertenece al momento cognoscitivo del aprendizaje que es el que permite interacción y conocimiento, de manera en que se comprende el lenguaje, la percepción y la memoria corporal. Es así, que por medio de la observación y la imitación los maestros en formación logramos incorporar y apropiar la corporeidad tradicional de la región. b. El valor de aprender a replicar los saberes, Ranz refiere que impartir clases en las que se vincule la creación artística es de gran importancia sociológica, porque se fundamenta como parte esencial en el desarrollo de una sociedad, por lo que vemos la necesidad de replicar estos conocimientos en el ejercicio profesional del maestro artista a los futuros estudiantes y también colegas. c. El trabajo autónomo, conforme con Aballay y Avendaño dentro las actividades individuales, la comunicación entre los intérpretes debe fomentar desarrollo creativo de cada persona, esto es indispensable para el crecimiento personal respecto al fortalecimiento del proceso de aprendizaje y la apropiación de saberes disciplinares.

Respecto a la metodología de montaje de la Obra Paraíso de Labriego, se identifica como característica esencial el carácter interdisciplinar, García menciona que los trabajos interdisciplinares son una galería de vivencias propias que son retribuidas a los estados emocionales de la memoria, a la interacción corporal y a la construcción de un personaje según el contexto social. Es así como aportamos de manera significativa al trabajo colectivo e individual en el proceso de construcción de una creación escénica, el significado que nos dejó el haber iniciado desde una propuesta interdisciplinar, el planear

y ejecutar, toma una dirección con un sentido de compromiso. Seguidamente se reconoce como punto de partida, la EAPEAT, Ranz resalta el enfoque de las experiencias vivenciales, donde la recolección del material artístico permite crear metodologías creativas. Esta orientó el proceso de montaje, en la medida que los saberes coreográficos y testimoniales del maestro Luis Erazo, aportaron de manera significativa a la construcción progresiva de la creación escénica. El siguiente componente fue la fundamentación teórica, según García, las investigaciones generan material de base para la construcción dramaturgica de la puesta escénica y así sucedió en nuestro proceso de montaje, en el que fue imperativa la indagación sobre las particularidades del Teatro Oriental y la Danza Andina, específicamente en el contexto socio histórico, estas indagaciones se fortalecieron por medio de las diferentes exposiciones y de los libros de dramaturgia desarrollados por cada miembro. Del mismo modo, y con el fin de darle un orden a el proceso de creación, Grajales menciona a los grupos de trabajo como metodología para llevar a cabo una experiencia organizada es así que los maestros en formación nos organizamos en los siguientes comités: Danza y Teatro encargado de pulir la estructura de las danzas y las escenas; Maquillaje y vestuario, encargado de realizar los diseños, presupuestos y gestión de envíos; Música encargado de la organización de los equipos técnicos, edición de pistas y reproducción de las mismas; Escenografía, encargada de la ubicación y diseño de elementos en el escenario. En siguiente orden, en el laboratorio de creación, se desarrolla una exploración interpretativa dentro del contexto de la leyenda a partir de improvisaciones, este aspecto también es resaltado por

Grajales como un asunto de exploración para darle cuerpo al texto colectivo y apropiación en el escenario. En consecuencia, a resultados de los dos cursos, se observa la evolución y progreso en el ensamblaje como punto de alianza entre las áreas artísticas como lo señala García, en el que se organizó la estructura dramática en coherencia con la estructura danzaria, creando así un montaje interdisciplinar. La metodología impartida en el proceso de montaje es similar a la que expone Grajales, quien menciona que primero se debe realizar una investigación, luego de ello se articulan los grupos de trabajo en este caso los comités. Seguidamente, se llevan a cabo improvisaciones donde se componen las temáticas, este punto fue un proceso diferente al que nosotros llevamos, el maestro del curso fue quien tomó la decisión respecto a la temática y a partir de ello se realiza la exploración de los personajes y se crea la estructura de la obra.

Dentro de los procesos formativos hay un aspecto relevante para toda la experiencia, este es el caso de la producción y circulación del montaje Paraíso de Labriegos. Según De León, la importancia de girar con un producto artístico, va más allá de solo viajar, pues en la circulación el intérprete se da a conocer, adquiere experiencia, resalta su reputación y enriquece su círculo cognitivo, es así que los maestros en formación coincidimos y resaltamos de manera frecuente la importancia de volver a Pasto con los saberes aprendidos, pero ahora incorporados en nuestro cuerpo y

transformados en una puesta en escena, este proceso generó crecimiento experiencial, enriquecimiento, intercambio de saberes y reconocimiento como artistas.

Romero menciona las fases de la producción estas son: preproducción, producción y postproducción. Dentro del proceso de preproducción se determinaron los objetivos, metas, acciones y efectos que se ven dentro de la gestión para dar circulación del montaje, se que gestionaron aspectos de vestuarios, traslados, músicos y escenario, de modo que fuera factible y moderado para la economía del grupo. Moreno menciona aspectos que se deben tener en cuenta dentro de la planeación de la gestión, estos son: Recursos, donde tuvimos en cuenta las variaciones, cambios de los precios y cotizaciones de la circulación; Plazos, en el que se definen las fechas de funciones y pagos del producto artístico; Costos, teniendo en cuenta si son bajos o altos y calculando las posibles variaciones, en caso de que puedan provocar problemas para la financiación del montaje. En este sentido, identificamos a la gestión como elemento importante para la circulación de la obra, en la que se fomenta una planeación y se estudian temas relacionados con el teatro, vestuario, traslados y escenografía.

Para nosotras la inversión en producción, se representa en: el tiempo, en cuanto a ensayos y planeación; los recursos que se tuvieron para la inversión de vestuario, transporte, alquiler de teatro, escenografía e impresión de boletas y póster; y la capacitación que se obtuvo de los talleres recibidos en la EAPEAT. Se representó un

gasto necesario para la efectividad y eficiencia de la producción artística, en donde se obtienen los recursos necesarios para realizar la producción y que esta se autofinancie, generando ganancias dentro de la circulación. De acuerdo con lo anterior el producto de la obra obtuvo los elementos necesarios para su autofinanciación, pero no generó ganancias de orden económico. Según Moreno, se debe realizar un balance de costo de modo que no genere problemas económicos ni de financiación sobre la producción, para esto se debe tener en cuenta la evaluación de las cotizaciones de los materiales requeridos y anticiparse a situaciones extraordinarias. En esta medida a pesar de que la obra sí realizó una temporada local y nacional, hubo un déficit económico para la mayoría de los intérpretes, este factor está resaltado como una de las dificultades para realizar una circulación, pues sin el ingreso monetario no podríamos hacer posible la movilidad de una obra artística. Ahora bien, dentro del proceso también hubo un remontaje debido a la falta de compromiso y recursos por parte de algunos de los compañeros del semestre, en este caso se evaluó y debatió si es necesario o no, integrar intérpretes para la continuidad de la obra, es así que vimos la necesidad de suplir los puestos de las personas que desertaron del proceso y hacer efectiva la reconstrucción del montaje. Entonces, nuevamente se resalta el trabajo en equipo para el proceso de circulación, en donde los comités se encargaron de terminar sus labores de manera satisfactoria, como la gestión del alquiler de vestuario y teatro, el ensamble con los músicos y dar una solución de la escenografía en los diferentes espacios.

La segunda fase mencionada por Romero es la producción, en la que previo a la ejecución de la presentación se realiza el ensamble con el espacio técnico, luces, sonido, y una reunión para verificar las falencias no encontradas en la preproducción. También se comprobó el funcionamiento de los accesos de emergencia y seguridad de los espacios para el bienestar de los espectadores y los intérpretes. Por otra parte evaluamos y analizamos los diferentes escenarios en los que se presentó la obra, reconociendo que la muestra artística nunca se interpretó de la misma forma, ya que en la universidad aunque no contamos con vestuarios la función se realizó con los practicables y la escenografía original; en la temporada en el Teatrova utilizamos vestuarios tradicionales y nos adaptamos a los elementos escenográficos que nos brindó el teatro, y en Pasto no contamos con la escenografía de la obra puesto que el espacio no disponía de los practicables necesarios para hacerla efectiva.

Durante la tercera y última fase está la post- producción, Sempere y López señalan que la evaluación es un proceso de resultados con el fin de identificar las ventajas y desventajas dentro de los procesos de producción, es así que se realizó una evaluación colectiva que permitió realizar un balance económico para evaluar las ganancias y las pérdidas que se obtienen dentro de la producción, este balance se hace con los resultados de la venta de boletería y los gastos alrededor de la circulación, dentro de la evaluación también se tocaron aspectos sobre el acople espacial y el progreso interpretativo dentro de las funciones.

E. Puntos de llegada

E1. Formular conclusiones

Este trabajo es resultado del proceso de formación que se llevó a cabo en el desarrollo de los cursos Danza Andina y Teatro oriental, dentro de estos, se logró llevar y desarrollar una propuesta interdisciplinar, cuyo pilar es la EAPEAT, esta metodología contribuye significativamente a la construcción del aprendizaje experiencial, permitiendo la reflexión en el marco de proceso formativo, a partir de la tradición en los territorios de Colombia en este caso de Pasto Nariño.

Los aprendizajes que construimos como sistematizadoras son amplios, como maestras artistas en formación descubrimos saberes, vivimos experiencias y aprendimos metodologías a lo largo del proceso, estos aprendizajes serán empleados en nuestro campo profesional. En este marco formativo, logramos identificar elementos significativos que hicieron parte de la formación en el contexto de la creación artística y la producción artística. Para ello fue necesario realizar un análisis reflexivo apoyado en la recolección de material fotográfico, audiovisual, bitácoras, entrevistas, fuentes teóricas y la recuperación del proceso vivido.

El proceso formativo, parte del principio artístico pedagógico de la Vivencia para la formación de licenciados, a la luz de este principio se proponen las dos categorías de

estudio en la sistematización: elementos que conforman la Creación Artística y elementos que conforman la producción Artística.

Los elementos formativos hallados son: la experiencia como fuente de conocimiento, el aprendizaje experiencial, la construcción y ampliación de referentes conceptuales, la praxis como lugar para el desarrollo y apropiación de habilidades y conocimientos disciplinares, la interdisciplinariedad, la capacidad de desarrollo y metodologías para la creación. Según Chávez, el plan de estudios es una herramienta que permite orientar los objetivos, estrategias y funciones del proceso formativo. En consecuencia, los cursos disciplinares de esta experiencia se desarrollaron a partir de lo planeado en los contenidos programáticos, siendo estos, parte constitutiva del plan de estudios de la Licenciatura.

De acuerdo con Padura, es necesario abastecerse de herramientas pertinentes que partan del conocimiento de cada sujeto educador, para así fomentar la originalidad en los procesos de formación. En este sentido recibimos las enseñanzas de los maestros, forjamos herramientas particulares empleadas en los procesos de creación.

En palabras de Aballay y Avendaño, el desarrollo formativo y creativo, se fomenta desde las actividades realizadas en el aula. . En este sentido los cursos de Danza Andina y teatro Oriental, se enfocaron en desarrollar habilidades cognitivas, cognoscitivas, experiencias significativas, explícitas, implícitas, emocionales y sensitivas.

La metodología de montaje de la Obra Paraíso de Labriegos se llevó a cabo a través de las seis fases mencionadas por el PEP, así: Contextualización, *EAPEAT*, confrontación y disertación, laboratorio de creación, montaje, socialización y retroalimentación. Las técnicas abordadas dentro del proceso son: mesa redonda, organización de comités para cumplir tareas específicas y colectivas; exposiciones, lecturas, talleres de improvisación y sensibilización, juegos teatrales, entrenamiento corporal y vocal, trabajo espacial en columnas, diagonales y bloques rítmicos y escritura creativa.

Para complementar el proceso metodológico de la creación en la experiencia se evidenciaron elementos significativos tales como: las decisiones estéticas, las posibles relaciones entre emoción y razón para construir y fortalecer un compromiso con el proceso, el diálogo intercultural con las personas de la comunidad; la motivación como impulso y necesidad de transformar lo cotidiano y tomarlo como insumo para la escena; y además las técnicas mencionadas anteriormente.

Conforme al planteamiento de Arévalo, respecto a la estética como un componente esencial para la creación, los maestros en formación partimos de un potencial propio, conformado por nuestras capacidades, las mismas que aportan para la creación de la obra, desde la emocionalidad y el espíritu particular. También, asumimos

decisiones estéticas, que configuran la originalidad para diseñar la creación artística que se propone.

Respecto a la valoración de los estados emocionales en el proceso de creación artística, nuestra experiencia se desarrolló a través del trabajo conjunto, en tres de las áreas mencionadas por García: danza, teatro y música. En cuanto a la danza, uno de los aportes relevantes al respecto es el manejo adecuado de las emociones y el control corporal de las mismas, para la apropiación de pasos y figuras; en el teatro, una de las bases principales, es el tipo de vivencias que aporta cada maestro en formación, permitiendo la construcción del personaje; en la música se dio la integración de las emociones y sensaciones, dando fluidez para los ritmos andinos propuestos.

Los elementos que componen la producción artística dentro de nuestra experiencia son: la planeación, la gestión (autogestión), la organización, el seguimiento y la evaluación.

La planeación según Moreno, consta de recursos, plazos, costos y calidad para dar certeza y efectividad a la ejecución de una producción artística. Basados en lo anterior, en la planeación de la Obra Paraíso de Labriegos, se consideraron:

Plazos, para la creación y montaje de la obra, cubrir los costos de producción, la circulación de la obra (muestra en la UAN, temporada local en Teatrova y nacional en la Universidad CESMAG en Pasto Nariño, II Coloquio Internacional),

Costos, consecución de recursos y aportes para la realización de vestuario, alquiler de teatro y pago de músicos, traslado de carga escenografía, transporte de intérpretes para la circulación y piezas publicitarias (afiches y boletas). .

Calidad al presentar, porque se planeó el trabajo en el proceso formativo interdisciplinar de los intérpretes.

En el proceso de producción, la gestión (autogestión) es un aspecto fundamental para cada uno de los maestros en formación, como lo menciona Padula. La autogestión brinda empoderamiento para ejercer su propia percepción en el desarrollo cultural de la población, y de acuerdo con el autor todas las personas que se mueven en los montajes artísticos tienen la capacidad de generar una planeación y realizar proposiciones respecto a los procesos de gestión. En este proceso se evidencia la autogestión, en la medida que cada comité realizó su propuesta de gestión según correspondía, para los diferentes espacios escénicos, transporte, vestuario, y músicos. Luego se deliberó, sobre las propuestas más factibles para los intérpretes. Respecto al proceso de divulgación los intérpretes emplearon las redes sociales, dinamizando así el proceso de autogestión.

Romero resalta la organización como elemento fundamental en una producción escénica, ya que es necesaria antes de salir a escena hasta culminarla para prevenir inconveniente, tomando en cuenta elementos como la logística y el manejo técnico (luces, sonido). En línea con el autor, se dio cuenta de un trabajo de logística previa, antes de que diera inicio la función en la temporada, en ese caso los comités de danza, teatro, maquillaje y música realizaron la respectiva organización de los elementos de orden técnico como el vestuario, maquillaje completo, ubicación espacial de músicos y luces.

Respecto al seguimiento, Chávez señala, la importancia de realizar un control de los movimientos y las acciones, siendo así, nosotros organizamos comités y realizamos un seguimiento para el cumplimiento de las tareas establecidas para cada grupo de trabajo, en este caso resaltamos que no se realizó el seguimiento adecuado para el comité de vestuario, por lo que se evidenciaron problemas escénicos en la muestra final realizada en la UAN, también, se realizó seguimiento a los movimientos financieros para el pago de alquiler de vestuario, teatro y músicos.

La evaluación es un proceso metodológico que de acuerdo con Sempere y López va encaminado a determinar las fortalezas y debilidades dentro de los procesos de producción, en nuestra experiencia, este proceso hace parte de la sexta fase denominada por el PEP socialización y retroalimentación, en la que los maestros del programa, observan las muestras escénicas finales, respecto a ellas hacen la respectiva evaluación

colegiada, señalando puntualmente las fortalezas y debilidades del proceso y/o producto. En este caso las debilidades fueron, acoplamiento de espacio, vestuario, apropiación de pasos básicos en la minoría del grupo y proyección de la voz. Y como fortalezas destacan la interpretación de algunos personajes, el manejo espacial y la presencia escénica en la mayoría de los integrantes del grupo.

E2. Recomendaciones

Es necesario que los maestros en formación se apoyen en los exponentes teóricos para tener diferentes perspectivas y generar soluciones a las problemáticas del tema a sistematizar.

Es de suma importancia que el maestro en formación registre los procesos de formación, esto incluye, bitácoras de clase, música utilizada en el curso, videos de improvisaciones, reflexiones de los participantes y del docente, para tener un apoyo en el momento de reconstruir la experiencia, y como recurso para otras indagaciones.

En el caso de las creaciones artísticas elaboradas en los cursos de la UAN que se llevan a los teatros comerciales en los que se cobre la boletería, se debe realizar un balance económico que supla las necesidades colectivas que genere ganancias

experienciales y enriquecimiento cognitivo, estas ganancias representan el valor artístico y el trabajo colectivo.

Para próximas sistematizaciones de procesos formativos, se recomienda al sistematizador realizar una indagación teórica sobre el ensamblaje de creaciones artísticas, ya que este es un soporte fundamental para determinar los resultados necesarios para la reflexión de fondo.

Los maestros en formación deben dar la debida atención a la organización de la gestión y realización de la EAPEAT, ya que es un generador de procesos de creación, el cual otorga de manera intrínseca los conocimientos para el desarrollo de material susceptible a la creación artística.

Es importante para próximas sistematizaciones tener en cuenta, que los maestros en formación indaguen autores a profundidad en cuanto a la circulación y la producción escénica.

REFERENCIAS

Avendaño, S. A. (2010). *Gestión cultural: entre conceptos lejanos y realidades cercanas*. Eduvim - Editorial Universitaria Villa María.

Ballet andino tierra viva. (12 de 2012). *Blogspot*. Obtenido de Son sureño:
<http://balletandinodance.blogspot.com/2012/12/san-juanito-resena-historica-el.html>

Castaño, M. F. (s.f.). *Repositorio Institucional Universidad Distrital*. Obtenido de
[http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/13235/1/GranadosCasta%
c3%b1oMariaFernanda2018.pdf](http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/13235/1/GranadosCasta%c3%b1oMariaFernanda2018.pdf)

Chavez, O. p. (1996). la gestión de procesos culturales. En *Memorias de gestión cultural* (pág. 223). Bogotá: Santa Fé de Bogotá : Organización de Estados Iberoamericanos, 1996.

Cruz, A. M. (2007). *Políticas Culturales y Gestión Cultural*. Documenta Universitaria.

De Arévalo, M. (2005). Creación artística. *Razon y palabra*, 4.

De Leon, M. (2015). Producción de giras escenicass. En M. De Leon, *Espectaculos escenicos. producción y difusión*. Mexico: intersecciones.

- Expotur. (08 de 2019). *Santuario de las Lajas Nariño*. Obtenido de Expotur:
<https://expotur-eco.com/santuario-de-las-lajas/>
- García , M. A. (2019). Creación artística y corporeidad como herramientas de cohesión social e interculturalidad. *Cuadernos inter.c.a.mbio Sobre centro américa y el caribe*, 19.
- García, I. (11 de 09 de 2017). *Radio nacional*. Obtenido de A ritmo de sonsureño, campesinos e indígenas cultivan la cultura nariñense:
<https://www.radionacional.co/noticia/narino/ritmos-de-sonsurenano-san-juanito-campesinos-e-indigenas-cultivan-la-cultura-narinense>
- García, M. A. (2019). Creación artística y corporeidad como herramientas de cohesión social e interculturalidad. *Scielo*.
- Gaviria, C. A. (2018). Obtenido de <https://drive.google.com/drive/u/1/search?q=coloquio>
- Grajales, A. C. (2013). CREACIÓN COLECTIVA, UNA DIDÁCTICA DEL TEATRO 2012. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 7, 11*.
- Holliday, O. J. (2011). Orientaciones teórico prácticas para la sistematización de experiencias.
- Jimenez, M. (2017). “*PARAÍSO DE LABRIEGOS*” *Propuesta Artística Colectivo Coreográfico Danzantes del Cerrillo*. Obtenido de Libro de dirección.
- Mora, L. A. (1985). Yo soy campesino y qué {canción} [Grabado por E. L. Tierra]. Discos de música del sur.
- Moreno, T. J. (2011). Producción teatral, una mirada reflexiva desde el sector del teatro alternativo. *biblioteca virtual univalle*, 92.
- Padula, P. J. (2009). *El derecho a la auto gestión cultural*. Obtenido de eumed.net:
<http://www.eumed.net/rev/cccss/06/jepp.htm>

Pagina 10. (28 de Julio de 2019). Obtenido de (son sureño) historia de la música de nariño : <http://pagina10.com/web/son-sureno-historia-de-la-musica-en-narino/>

PEP, P. E. (Febrero de 2020). Obtenido de <https://mail.google.com/mail/u/1/?tab=om#search/pep/FMfcgxwGDWwJbzMPPVNkJNWmhQXzVJNx?projector=1&messagePartId=0.1>

Perkins, J. E. (2010). El derecho a la autogestión cultural.

Personajes y curiosidades de mi tierra. (2019). *Blogspot*. Obtenido de Son sureño : <http://personajesycuriosidadesdemitierra.blogspot.com/p/son-sureno.html>

Ranz, M. R. (s.f.). *Informe monográfico creaciones artisticas*. Obtenido de IV PLAN JOVEN ZARAGOZA: <https://www.zaragoza.es/contenidos/juventud/planjoven/12.pdf>

Secretaria de Culrura, Recreación y Deporte. (2018). Obtenido de Cuenta la Leyenda: <https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/bogotanitos/cuenta-la-leyenda/leyenda-de-la-laguna-la-cocha-narino>

Wikipedia. (19 de 10 de 2019). Obtenido de Cementerio Tulcan: https://es.wikipedia.org/wiki/Cementerio_de_Tulc%C3%A1n

LISTA DE TABLAS

<i>Tabla 1</i>	<i>18</i>
<i>Tabla 2</i>	<i>41</i>
<i>Tabla 3</i>	<i>50</i>
<i>Tabla 4</i>	<i>52</i>

LISTA DE ILUSTRACIONES

<i>Ilustración 1 Manejo de color según Granados, 2017, p. 2</i>	17
<i>Ilustración 2 Ubicación geográfica de trayecto comparsa II Coloquio Internacional de Escuelas de Teatro</i>	70
<i>Ilustración 3 Comparsa "El Grillo</i>	71
<i>Ilustración 4 Cuy ahogado en la Laguna de la Cocha</i>	73
<i>Ilustración 5 Casas cercanas a la Laguna fotografía tomada por Daniela Cely.</i>	74
<i>Ilustración 6 Arquitectura de puente en la Laguna de la Cocha, fotografía tomada por Daniela Cely. ...</i>	75
<i>Ilustración 7 Lanchas en la Laguna de la Cocha, fotografía tomada por Daniela Cely.</i>	75
<i>Ilustración 8 Orilla Laguna de la Cocha.</i>	76
<i>Ilustración 9 Maestro Luis Antonio Erazo.</i>	77
<i>Ilustración 10 Maestro Luis Antonio Erazo y maestros en formación talles de Son Sureño, fotografía tomada por Alejandra Rivera.</i>	82
<i>Ilustración 11 Taller de Sanjuanito, fotografía tomada por Alejandra Rivera.</i>	83
<i>Ilustración 12 Músicos del Colectivo Coreográfico los Danzantes del Cerrillo.</i>	84
<i>Ilustración 13 Cementerio José María Azael Franco Guerrero.</i>	85
<i>Ilustración 14 Santuario de las lajas, fotografía tomada por Yeimi Lesmes.</i>	86
<i>Ilustración 15L Propuesta escenográfica de la obra Paraíso de Labriegos, fotografía tomada por Carlos Cárdenas.</i>	90
<i>Ilustración 16 Escenografía en función de Teatrova.</i>	91
<i>Ilustración 17 Cacique Púcara.</i>	93
<i>Ilustración 18 Princesa Tamía y Munami.</i>	93
<i>Ilustración 19 Pueblo en escena de agua.</i>	94
<i>Ilustración 20 Hechicera del pueblo.</i>	94

<i>Ilustración 21</i> Viento y Púcara.....	95
<i>Ilustración 22</i> Lucero y Estrella.....	95
<i>Ilustración 23</i> Cacique Púcara y Hechicera Escena de ritual.....	97
<i>Ilustración 24</i> Pueblo danzando "Chicha del Pueblo".....	98
<i>Ilustración 25</i> Princesa Tamía y bailarín Munami Escena beso.....	99
<i>Ilustración 26</i> Princesa Tamía, bailarín Munami y Lucero Escena de enfrentamiento.....	100
<i>Ilustración 27</i> Lucero y Estrella cuarta escena.....	102
<i>Ilustración 28</i> Cacique Púcara, Lucero y Estrella cuarta escena.....	103
<i>Ilustración 29</i> Cacique Púcara y Viento.....	103
<i>Ilustración 30</i> Pueblo realizando la cascada.....	105
<i>Ilustración 31</i> Maestra en formación interpretando un Tábano.....	106
<i>Ilustración 32</i> Princesa Tamía, bailarín Munami y Guagua.....	107
<i>Ilustración 33</i> Imagen extraída del libro de dirección "Paraíso de Labriegos" a cargo de la maestra Martha Jiménez.....	109
<i>Ilustración 34</i> Imagen extraída del libro de dirección "Paraíso de Labriegos" a cargo de la maestra Martha Jiménez.....	109
<i>Ilustración 35</i> Imagen extraída del libro de dirección "Paraíso de Labriegos" a cargo de la maestra Martha Jiménez.....	110
<i>Ilustración 36</i> Imagen extraída del libro de dirección "Paraíso de Labriegos" a cargo de la maestra Martha Jiménez.....	110
<i>Ilustración 37</i> Imagen extraída del libro de dirección "Paraíso de Labriegos" a cargo de la maestra Martha Jiménez.....	111
<i>Ilustración 38</i> Imagen extraída del libro de dirección "Paraíso de Labriegos" a cargo de la maestra Martha Jiménez.....	111

<i>Ilustración 39 Imagen extraída del libro de dirección "Paraíso de Labriegos" a cargo de la maestra Martha Jiménez</i>	112
<i>Ilustración 40 Imagen extraída del libro de dirección "Paraíso de Labriegos" a cargo de la maestra Martha Jiménez</i>	112
<i>Ilustración 41 Maquillaje Cacique Púcara modelo Jhojan Rivera fotografía tomada por Yeimi Lesmes.</i>	115
<i>Ilustración 42 Maquillaje Viento modelo Jhojan Rivera fotografía tomada por Yeimi Lesmes.....</i>	116
<i>Ilustración 43] Maquillaje Bailarín Munami modelo Stiven Rivera, fotografía tomada por Yeimi Lesmes.....</i>	116
<i>Ilustración 44 Maquillaje Princesa Tamía modelo Mireya García, fotografía tomada por Yeimi Lesmes.</i>	117
<i>Ilustración 45 Maquillaje pueblo (mujer) modelo Mireya García, fotografía tomada por Yeimi Lesmes.</i>	117
<i>Ilustración 46 Maquillaje pueblo (hombre) modelo Rene Rivera, fotografía tomada por Yeimi Lesmes.</i>	118
<i>Ilustración 47 Maquillaje Hechicera modelo Mireya García, fotografía tomada por Yeimi Lesmes.....</i>	118
<i>Ilustración 48 Maquillaje Lucero y Estrella Modelos Yeimi Lesmes y Viviana Vásquez, fotografía tomada por Gabriela Asencio.</i>	119
<i>Ilustración 49 Maestro Abelardo Jaimes y maestros en formación.</i>	121
<i>Ilustración 50 Poster de la obra Paraíso de Labriegos.</i>	126
<i>Ilustración 51 Maestros en formación danzando comparsa Biblioteca Nacional.</i>	127
Ilustración 52 <i>Maestro Abelardo Jai es, maestros en formación y músicos.</i>	128
<i>Ilustración 53 Escenario Universidad CESMAG.</i>	130
<i>Ilustración 54 Maestros en formación y músicos en la Universidad CESMA.....</i>	131

<i>Ilustración 55 Maestra Martha Jiménez y maestro Luis Antonio Erazo, Homenaje a los Danzantes del Cerrillo.....</i>	<i>132</i>
<i>Ilustración 56 Colectivo Coreográfico los Danzantes del Cerrillo, maestros, maestros en formación y músicos.....</i>	<i>133</i>
<i>Ilustración 57 Maestros en formación danzando en el cumpleaños de Pasto.....</i>	<i>134</i>
<i>Ilustración 58 Maestros en formación e integrante del Colectivo Coreográfico los Danzantes del Cerrillo.</i>	<i>135</i>

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1 Bambuco

Anexo 2, Danza

Anexo 3 Pasillo arriado

Anexo 4 Torbellino

Anexo 5 Sanjuanito

Anexo 6 Son Sureño

Anexo 7 Estereometría y Planimetría

Anexo 8 Dramaturgia.

Anexo 9 Estereometría Paraíso de Labriegos

Todos los anexos se encuentran en el siguiente enlace:

<https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1TizP3VIY4fIxcLHzcmNrZldow19GAhw6>