

Boletín

**Voz
a Vos**

Departamento de Artes escénicas

**LA CREACIÓN
COLECTIVA**

**EDICIÓN N°19
JUN. 2025**

UAN
UNIVERSIDAD
ANTONIO NARIÑO

Boletín

Voz a Vos

Departamento de Artes escénicas

UAN
UNIVERSIDAD
ANTONIO NARIÑO

Rectora
Lina Uribe Correa

Vicerrector Académico
Diana Isabel Quintero

Vicerrector VCTI
Guillermo Alfonso Parra

Directora Fondo Editorial
Lorena Ruiz Serna

Coordinador Académico
Alexánder Llerena

Editora
Yuly Andrea Valero R.



Perfil editorial

El Boletín **Voz a Vos** es una publicación virtual semestral editada por la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño - UAN, en Bogotá, Colombia.

Publica artículos de reflexiones académicas sobre la pedagogía de las Artes Escénicas y de resultados de los procesos de investigación creación, también reseña los eventos académicos y artísticos, nacionales e internacionales en los que participan nuestros estudiantes, docentes y egresados del Departamento en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño.

El Boletín **Voz a Vos** está dirigida a artistas, investigadores, docentes y estudiantes.

devozavos@uan.edu.co

Editorial profile

The **Voz a Vos** Bulletin is a semi-annual virtual publication edited by the Teaching program in Performing Arts of the Antonio Nariño-UAN University, in Bogotá, Colombia.

It publishes articles of academic reflections on the pedagogy of the Performing Arts and research of creative processes, it also reviews the academic and artistic events, national and international in which our students, teachers, and graduates of the Teaching program in Performing Arts participate.

The **Voz a Vos** Bulletin is aimed at artists, researchers, professors, and students.

devozavos@uan.edu.co

Editorial

La creación colectiva

A principios de los años sesenta, en el movimiento teatral colombiano, con los grupos el Teatro Experimental de Cali y el Teatro la Candelaria en Bogotá, liderados por Enrique Buenaventura y Santiago García respectivamente, quienes dieron origen a la creación colectiva. Esta búsqueda respondía a la necesidad de un teatro con voz propia, que reflejara la realidad colombiana.

El teatro de creación colectiva introdujo un cambio fundamental en la producción teatral, empoderando al interprete en la creación del material escénico y en una nueva dramaturgia centrada en la corporalidad y el lenguaje actoral de un texto colaborativo. Cada participante tiene voz en la tarea creativa, en un juego escénico libre, grupal y comprometido con su realidad, impulsando la búsqueda de expresiones y abriendo paso a nuevas técnicas actorales. Este movimiento afirmó la necesidad de una identidad latinoamericana para el teatro, lo cual también influyó en los procesos pedagógicos de las escuelas de formación de artistas escénicos.

Edición 19 - Junio de 2025

4 EDITORIAL

5 LA ACCIÓN FÍSICA COMO EXPERIENCIA EN EL PROCESO DE CREACIÓN DE "LA CASA DE LOS COJOS"

25 VIOLENCIA INTRAGÉNERO Y LAS ARTES ESCÉNICAS COMO ESTRATEGIA DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL

36 VOLVER A SER NIÑOS: ARTE, JUEGO Y MEMORIA EN LA CREACIÓN INTERDISCIPLINAR

46 EL SABER, EL HACER Y EL SER EN LA FORMACIÓN TEATRAL. TRÍPTICO INDISOLUBLE.

52 REVISIÓN DEL ESTADO DEL ARTE SOBRE LA AUTOGESTIÓN, SOSTENIBILIDAD Y LA CONTINUIDAD DE LOS FESTIVALES DE DANZA EN BOGOTÁ

La acción física como experiencia en el proceso de creación de “La casa de los Cojos¹”

Bobadilla Restrepo, Yon César* / Gómez Chica, Sandra Marcela** / Leguizamón Chaparro, Karol Jineth*** / Loaiza Zuluaga, Luis Fernando**** / Valencia Marín, Nicolás*****

luis.loaiza@ucaldas.edu.co

Universidad de Caldas

Resumen

En el presente artículo se busca presentar los resultados del proceso de sistematización de la obra “La casa de los cojos”, producida dentro de la Universidad de Caldas, con apoyo de la Facultad de Artes y Humanidades y la Vicerrectoría de Investigaciones y posgrados. El objetivo del proyecto fue Comprender las posibilidades creativas y formativas que brinda la exploración de la dramaturgia clásica a través de la experimentación escénica con las Acciones Físicas. La metodología complementa la creación colectiva desde una perspectiva fenomenológica, introduciendo entrevistas con el equipo actoral del proceso creativo.

Presentamos una aproximación taxonómica a los tipos de acción física experimentados por los actores durante el proceso de laboratorio creativo y una perspectiva general de la gira desarrollada con el espectáculo en el eje cafetero.

Abstract

This article seeks to present the results of the systematization process of the play "La casa de los cojos", produced within the University of Caldas, with the support of the Faculty of Arts and Humanities and the Vice-Rector for Research and Postgraduate Studies. The objective of the project was to understand the creative and educational possibilities offered by the exploration of classical dramaturgy through scenic

¹ La obra de teatro “La casa de los cojos” es resultado del proyecto de investigación denominado “La casa de los cojos o la corporeización del mito de los Labdácidas” apoyado por la Universidad de Caldas a través de la convocatoria conjunta entre la Facultad de Artes y Humanidades y la Vicerrectoría de Investigaciones y posgrados.

* Licenciado en Artes Escénicas por la Universidad de Caldas.

** Magíster en Artes Escénicas. Docente de la Universidad de Caldas.

*** Licenciada en Artes Escénicas por la Universidad de Caldas.

**** Doctor en Humanidades. Docente de la Universidad de Caldas.

***** Licenciado en Artes Escénicas por la Universidad de Caldas.

experimentation with Physical Actions. The methodology complements the collective creation from a phenomenological perspective, introducing interviews with the acting team of the creative process. We present a taxonomic approach to the types of Physical Actions experienced by the actors during the creative laboratory process and a general perspective of the experience of the physical action experienced within the tour developed with the show in the “eje cafetero”.

Palabras Clave

Acción Física, Experiencia, Movimiento, Pensamiento, Totalidad.

INTRODUCCIÓN

“Una actriz está llorando... llora honestamente en el escenario... ¿Está fingiendo? ¿Es una mentira? O es que está llorando en otra de las formas de lo real, que sería la ficción. Entonces, llora mientras está llorando. Finge que está llorando cuando en realidad está llorando.” (Aristides Vargas, 2020²)

Ser o no ser, dice Hamlet. Hacer o no hacer, diría el actor que lo interpreta. La acción es el alma del teatro: En eso coincidió Brecht

con Aristóteles, aunque su visión estuviera contrapuesta directamente contra La Poética del estagirita. El drama “presenta a los hombres diciendo y haciendo; es decir mediante la acción” (Alatorre, 1999: 14). La acción es el núcleo del drama como género literario y, a su vez, es el motor del acontecimiento teatral.

El Actor y el Teatro, hoy

El actor que representa un personaje encarna estas dos versiones de la acción: La acción que propone el texto y la acción que se ejecuta en la escena, es decir, “hace teatro”. Hace teatro cuando actúa, cuando acciona, cuando su cuerpo (su voz incluida) se constituye en el contenedor de una presencia invocada en escena: el personaje. No obstante, el teatro (ya desde sus orígenes rituales) apela también a la presencia real del cuerpo que encarna fuerzas que lo trascienden.

Artaud lo entendió al apelar a un teatro de la crueldad. Y posteriormente, en particular desde los años 70 en adelante³, el teatro ya no requiere contar una historia para ser teatro. Clara y casi definitivamente se

² Vargas, Aristides. (2020) Lo teatral y lo político en América Latina. Charla con expertos, desarrollada el jueves, 22 de octubre de 2020, en el marco del XV Festival Internacional de Teatro Universitario. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=nL5IVvnyBrM&t=3892s>

³ Cfr. Lehmann, Hans-Thies. (2013) *El teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.

desata del yugo de la mimesis⁴ y del texto⁵ para apelar a la performatividad propia del evento teatral, del encuentro entre presencias. Esta situación desata varios fenómenos, de los cuales queremos destacar dos: en primer lugar, ante la autonomía del teatro, el texto cobra autonomía a su vez; en segundo lugar, el cuerpo se constituye en el único elemento necesario y suficiente para que exista el teatro. En el intermedio de esos dos extremos (el literario puro y el teatral puro) emergen diversos intersticios a través de los cuales se puede explorar el devenir del drama y de lo teatral. Por ejemplo, en un texto como *Acto sin Palabras* de Beckett el cual alude necesariamente a la presencia de un actor en el escenario; o desde otra perspectiva, a lo que el propio Lehmann ha denominado “Teatro de los actos de habla”: aquel teatro en el que la palabra cobra validez por su presencia sonora y performativa, y no por su contenido semántico o su configuración de una acción ficcional.

Las Acciones Físicas

En este debate, más bien reciente, que se nutre de uno y otro lugar, hemos podido identificar que la noción de Acción Física

ha ido desapareciendo paulatinamente de los discursos académicos a pesar de ser, según De Marinis, la pregunta fundamental de los maestros del siglo XX. Quizás el concepto de Acción Física sigue siendo esencial en los espacios de formación actoral, para emprender la fundamentación técnica de los actores. No obstante, de los hallazgos arrojados por los diversos maestros, aún quedan elementos por explorar para entender sus posibilidades en la actualidad. En especial para entender aquello que es propiamente teatral y, también, para entender aquello que es dramático.

El concepto de Acción Física aparece tardíamente en Stanislavski, el primer maestro que se preocupa sistemáticamente por la formación del actor. Es sabido que Stanislavski fue un destacado director Ruso que intentó configurar reflexiones que le aportaran a sus actores herramientas concretas para el desarrollo de la técnica actoral. Influenciado en principio por el naturalismo de Zolá, por los avances en psicología de Rubiot, y por la efervescencia del arte ruso, logró configurar lo que se ha conocido como “El Sistema Stanislavski” cuyo concepto central fue la memoria emotiva⁶. Sin embargo, después de percibir

⁴ Abirached se refiere a este proceso como la crisis del personaje.

⁵ Empresa ya iniciada desde la primera mitad del siglo XX con Craig.

⁶ Concepto que llegó a Estados Unidos y se constituyó en el caballo de batalla de Lee Strasberg.

cierto estancamiento creativo, el mismo Stanislavski rebatió sus propias conclusiones y, al entender que las emociones no se manejan a voluntad, asumió “el Método de las Acciones Físicas” como base para descubrir la obra y los personajes a partir de la experiencia corporal del actor⁷.

El propio Stanislavski utiliza algunas metáforas respecto a las acciones físicas, que permiten reconocer su valor para la experiencia del actor en su trabajo sobre el papel: como vías del tren que permiten evitar “extraviarse en los caminos laterales del arte” (Stanislavski, 1971:86); como pista a través de la cual se eleva un avión (Ibid.: 90); o como “ondas radiales” a través de las cuales el avión se ubica en el aire (Ibid.: 93). En cualquier caso, como elementos concretos a través de los cuales el actor emprende su viaje creativo hacia la vida del personaje.

Por su parte, en el capítulo quinto de su libro *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Thomas Richards narra el modo como, en una conferencia en el Hunter College, Grotowski expuso la diferencia entre actividades y acciones físicas. Las primeras son simples movimientos desprovistos de intención y

las segundas partituras corporales que se configuran a partir de intenciones claras y concretas del actor-personaje y, además, generan sentido en quien las observa. Podríamos en este punto establecer un aporte a la reflexión De Marinis, para él:

“Podríamos resumir de la siguiente manera las dos condiciones necesarias y suficientes para que una acción física pueda ser real en la escena (o dicho de una manera más general, para que una acción escénica sea real): a) la precisión, es decir la coherencia formal exterior; b) la organicidad en tanto que coherencia interior, correspondencia exterior-interior, asegurada por la presencia integral del actor.” (1997: 46)

Habría que hacer notar que tanto la precisión como la organicidad se validan en la recepción del espectador. En este sentido, César Oliva Bernal propone que “[...] la técnica debe servir al actor no sólo para la creación del personaje, sino también para mantener la representación y lograr sus objetivos artísticos [...] durante el tiempo que esté en escena. [...] Actuar es, pues, representar, pero también es un arte y una técnica” (2004: 293). Esta técnica está compuesta, según él, por cinco elementos fundamentales: la concentración, la relajación, la superación de la

⁷ Varios de sus discípulos siguieron la exploración respecto a esta última etapa, desde

perspectivas diferentes: Toporkov, Chéjov, Knébel, etc.

mecanización, el trabajo interior y la comprensión de la atmósfera de la obra (Ibid.: 293-296). Como se puede inferir, la armonía de todos estos elementos proviene de un depurado y delicado equilibrio psico-físico del actor. Sobre este delicado equilibrio, ya hemos presentado algunos avances, resultado de la “investigación en el aula”, desarrollada en el marco de la convocatoria de la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad de Caldas en el año 2017. En ese momento, los estudiantes-investigadores que hicieron parte del proceso investigativo-creativo explicaban el modo en el cual las acciones físicas se constituyeron en su camino para comprender y descubrir el texto dramático a través del cuerpo, a la vez que en los elementos constitutivos de la atmósfera y el tono de la obra en términos de puesta en escena (Loaiza, et al. 2018: 63-96).

Por lo tanto, retornando a la tensión entre texto y teatro que señalábamos arriba, nuestra hipótesis de trabajo parte de la premisa de que “es esta coherencia orgánica [entre exterior e interior] y no el hilo narrativo, la que hace real la acción escénica” (De Marinis, 1997: 50). Con base en esta premisa y a la luz de lo expuesto hasta el momento, creemos que:

1) Respecto al drama: Las acciones físicas permiten aproximarnos a estructuras

narrativas complejas como las compuestas por Esquilo y Sófocles respecto al mito de los Labdácidas que se constituyen fundamentalmente por la acción verbal, por la palabra hablada.

2) Respecto al teatro: Las acciones físicas restituyen y reivindican el valor de la presencia en el teatro, un teatro que se resiste a desaparecer, ante la multiplicidad de imágenes representadas en el mundo y en las pantallas, a través de lo que somos: cuerpo.

METODOLOGÍA PROPUESTA

La alternativa metodológica para la presente propuesta estuvo enmarcada en un enfoque fenomenológico en el ámbito de la investigación-creación. Es decir: en el marco de un proceso de creación artística, específicamente en el montaje la obra de teatro “La casa de los cojos”, se desarrolló un estudio sobre las acciones físicas como fenómeno de análisis, descripción y comprensión, en la perspectiva del fortalecimiento de su enseñanza y aprendizaje en los procesos desarrollados en el marco de la academia.

Desde el enfoque fenomenológico se ha buscado no sólo evidenciar un fenómeno de interés, sino que permite de igual forma alcanzar la comprensión de este a través de “signos sensibles que son su

manifestación” (Ricoeur, 2002: 132) en un proceso sistemático donde convergen el contexto y sus actores, la teoría y el mundo de la vida de quien investiga para así alcanzar el propósito principal. Para lograr el objetivo desde este enfoque se ha considerado importante ubicar pasos del origen del fenómeno hasta llegar a su comprensión. Para trazar un camino inteligible, se ha pensado entonces que el primer paso es comprender el significado de la experiencia.

En este orden de ideas, asumir el ejercicio creativo como un fenómeno susceptible de ser observado y analizado para su posible comprensión desde las acciones físicas a la luz del movimiento intencionado que brinda la educación corporal, resulta ser una perspectiva amplia en el territorio de la investigación cualitativa, que permite avanzar en el reconocimiento del objeto de estudio mientras se consolida como obra. Así mismo, genera condiciones para desarrollar preguntas de investigación de orden interdisciplinar, específicamente en el contexto de la formación, la didáctica, la pedagogía y la creación. Para lograr dichos develamientos desde una perspectiva fenomenológica, se toma entonces como base la experiencia y la

vivencia de los estudiantes-actores a partir del trabajo creativo, articulando las acciones físicas y el ejercicio metacognitivo de las mismas, como insumo para el trabajo creativo.

Es importante resaltar que el semillero de investigación en “Estudios Teatrales y Crítica”, estuvo a cargo del proceso de sistematización⁸. Esto quiere decir que, para los diferentes momentos del proceso metodológico, se articularon para el registro y la recolección de información a través de audiovisuales, cartografías, fotografías, epistolares, entrevistas y modalidades de construcción de textos fenomenológicos que han permitido develar todo el proceso investigativo y creativo. Parte de los instrumentos de recolección de información se tomaron desde la perspectiva de la experiencia vivida de Max Van Manen que el autor configura a partir de dos elementos que desembocan en el documento fenomenológico final:

A- Recolección de Material Experiencial: Entrevista conversacional, observación de cerca, enfoques biográficos-narrativos, protocolos de experiencia.

⁸ Es decir, el equipo de trabajo constituido por los autores de este artículo.

B- Ecos y Resonancias

(procesamiento): Análisis narrativo, análisis temático, análisis lingüístico y reflexión mediante conversación. Para el trabajo corporal se tomaron elementos como cartografías que han permitido ampliar la comprensión del fenómeno desde la experiencia de los sujetos participantes del proceso creativo desde el trabajo corporal.

Primer momento

El inicio del proyecto implicó un ejercicio deductivo donde a la luz del análisis de textos dramáticos, se identificaron las circunstancias establecidas en cada una de las fábulas de las obras que componen el mito de los Labdácidas como Edipo Rey, Edipo en Colona y Antígona de Sófocles y los Siete contra Tebas de Esquilo, entre otras noticias recopiladas sobre los descendientes de los hijos de Lábdaco. Al identificar los elementos estructurales del drama: anécdota, carácter y lenguaje en cada una de las obras, se ubicó el tono y las condiciones para establecer la búsqueda de los elementos que han garantizado “la atmósfera” (Alatorre, 1999: 27). En este punto, se dio la comprensión de dichos conflictos a través de un análisis activo en el marco de la improvisación escénica.

Segundo momento

Dicho análisis textual y escénico, en contraste con nociones conceptuales sobre las acciones físicas como problema central, pusieron las condiciones para el desarrollo de un procedimiento experimental a través de la improvisación escénica, tanto homológica como analógica que puso en cuestión el tránsito de los materiales textuales hacia partituras de acciones físicas como estructuras narrativas que dieron cuenta del conflicto dramático en desarrollo.

Tercer momento

Se hizo un ejercicio de selección de las partituras resultantes en la etapa de experimentación, y se organizó buscando la forma de configurar un discurso de acciones físicas que expresara y relatara el mito de los Labdácidas. Este fue un momento en el cual hubo mucha reflexión alrededor del lenguaje de las acciones físicas y de su eficacia en la representación del drama. Este proceso se consolidó a través de simulacros y muestras con espectadores calificados, en búsqueda de un dispositivo final como espectáculo, en lo que denominamos “residencia creativa con expertos”, un espacio de concentración del equipo en una dinámica creativa inmersiva

realizada en la Sala de Teatro Campestre El Jardín durante los días 6, 7, 8, 9 y 10 de septiembre de 2021. En dicho encuentro participaron los integrantes de la Corporación Chicos del Jardín en el cual se hizo un laboratorio creativo con una semana de duración compuesto por jornadas diarias que iniciaban a las 7 de la mañana y finalizaban aproximadamente a las 10 de la noche. En dicho evento se realizaron las primeras entrevistas que se analizan en el presente artículo.

Cuarto momento o final

Finalmente, el espectáculo escénico tuvo un plan de proyección y difusión a través de sus presentaciones y, este hecho, fue un motivo de discusión y conclusión a través de foros y demostraciones escénicas que desmontaron teóricamente el proceso, arrojando así, una perspectiva didáctica de la actuación, desde el uso consciente de las acciones físicas y la educación corporal. El estreno de la primera versión de la obra se realizó en el marco del 53 Festival Internacional de Teatro de Manizales, el día 30 de septiembre de 2021. En el año 2022 se configuró una segunda versión de la obra,

con base en la estructura presentada en FITM, reconfigurando todo el dispositivo escénico y reformulando algunas improvisaciones que se constituyeron finalmente en texto dramático; con esta segunda versión de la obra se realizó una gira por el eje cafetero colombiano⁹, durante los días 25, 26 y 27 de agosto.

RESULTADOS

Acción física: Relación exterior/interior

A partir del seguimiento “cuerpo a cuerpo”¹⁰ realizado en el tercer momento (Laboratorio “Residencia Creativa con expertos”) y con base en entrevistas desarrolladas con cada uno de los actores y actrices del proceso creativo, se han consolidado algunas categorías respecto a las Acciones Físicas que construyen los actores de la obra “La casa de los cojos”, la cual es el resultado de la investigación-creación, en relación con su experiencia actoral.

Desde el exterior hacia la Acción Física:

El teatro es un arte de colectividad. Debe haber al menos un actor y un espectador para que haya teatro. En el caso del proceso creativo de La Casa de los Cojos la relación

⁹ En las ciudades de Manizales (Caldas), Calarcá (Quindío) y Pereira (Risaralda).

¹⁰ Llamamos seguimiento cuerpo a cuerpo la distribución del acompañamiento por parte del

equipo de sistematización a cada uno de los intérpretes, tanto desde la observación como desde la realización de entrevistas y la retroalimentación del proceso creativo.

interpersonal ha sido fundamental para el desarrollo del proceso. Por tratarse de un proceso de Creación Colectiva, la aproximación a la acción física proviene de una compleja interacción de intenciones que se decantan en la escena por parte del actor, quien finalmente reconstruye y reconfigura la acción física, la confronta con el espectador y, a partir de los diálogos e interacciones, el ciclo vuelve a empezar.

Por tanto, la Acción Física no se construye a partir de una intención aislada del actor o la actriz, sino que emerge de la interacción de elementos. El primero de ellos es el texto:

“[...] el primer recurso en el que me basé pues fueron los textos originales que medio conocía, ¿cierto? Eh, me basaba pues en como tratar de entender muy bien la historia, entonces estudiar muy bien todo lo que había pasado de la conexión de cada uno. Eso fue un trabajo de mesa que hicimos, entonces, en base a ese trabajo de mesa yo me fui basando como para entender.” (Vargas, Paola Andrea: Entrevista realizada el 7 de septiembre de 2021)

La actriz valora el proceso de comprensión de los textos trágicos de base desde el punto de vista de la anécdota. Es decir, para llegar a la Acción Física se debe comprender en primer lugar la acción dramática que ha tenido lugar en la(s) fábula(s) de referencia.

El segundo elemento que se pone en interacción de forma exterior para los actores son los estímulos sensoriales externos:

“[...] el estímulo musical para mí es muy importante, me gusta mucho porque... porque no sé, o sea, no sé qué tiene la música y todos sentimos la música y yo creo que no hay persona en el mundo que no sienta las vibraciones de la música y lo que le genera... entonces para mí es como a veces muy importante también eso, siempre intento como tenerlo ahí presente a la hora de hacer un trabajo, y en este caso también trabajando con mis compañeros [...] también intentamos buscar como referentes visuales en el campo audiovisual, entonces como cosas que nos puedan servir de ahí para emplearlas y que se vea creíble, que se vea una composición bien elaborada y que implemente todo lo que hemos trabajado de las acciones físicas”. (Martínez, Jhon Anderson: entrevista realizada el 7 de septiembre de 2021)

Estos estímulos permiten al actor generar una atmósfera interior que deviene posteriormente en la posibilidad de aportar en la atmósfera exterior de la obra. En particular, dos sentidos que son explorados tradicionalmente por el arte: la vista y el oído. Para el actor, las sensaciones y emociones que producen los estímulos sensoriales externos permiten preparar el terreno corporal para la generación de Acciones Físicas. Por tanto, la Acción Física, desde este punto de vista, no se percibe simplemente como la manifestación externa de un movimiento en

sí, sino que es el resultado de las emociones y sensaciones experimentadas por el actor y un proceso de autorregulación que le permite intentar generar esas mismas sensaciones en la atmósfera de la obra y esas mismas emociones en quien observa: sean sus compañeros de escena, el director, el equipo de producción o, en última instancia, el espectador.

En este sentido, aparece un tercer elemento que confluye para la configuración de las acciones físicas y es la colectividad:

“También me baso mucho en lo que mis compañeros crean. Porque ahí llegan nuevas ideas que hacen que yo comprenda mucho más las cosas y vea como los otros mundos cómo se pueden relacionar con el mío y qué me pueden aportar ellos a mí para la creación. [...] es mucho desde la observación también de lo que ellos me proponen y de los estímulos que ellos me dan para yo crear.” (Vargas, Paola Andrea, 2021: entrevista citada)

La interacción con el colectivo de actores genera una suerte de filtro que da la orientación a cada uno de ellos para direccionar su propio trabajo, intentando pues entender la eficacia de las Acciones Físicas a través de una especie de Efecto Cardumen que les permite armonizar sus propias propuestas:

“Conectar con el grupo, el dialogar en los pocos momentos que había para hablar y decimos: ¿Qué está pasando? ¿Estás entendiendo lo mismo que yo o no? Como que ese poder charlar entre nosotros

como que clarifica ya muchas cosas y te daba opción de decir: Ok, me voy por este lado o me estoy yendo por el lado que no es, hay que otra vez congregarme con ellos y trabajar en la colectividad.” (Casallas, Laura Alejandra: entrevista realizada el 7 de septiembre de 2021)

Vale la pena resaltar que el proceso de armonización no solo se daba en la escena, a través de la observación de lo que el otro hace, sino que se complementa con el diálogo de los actores y actrices entre sí: ¿Cuáles son sus percepciones respecto a lo que están haciendo? ¿Cómo viven la experiencia de la creación de las Acciones Físicas? De este modo, van articulando y reconociendo los elementos que cobran mayor sentido colectivamente. Es como si entre todos dieran con criterios no preestablecidos ni prefabricados para la generación de las Acciones Físicas. La misma escena daba la respuesta, pero el espacio de diálogo entre ellos se hizo fundamental para comprender esa respuesta que la escena presentaba.

El cuarto elemento que confluyó en el proceso de selección y depuración de las acciones físicas tuvo que ver con la mirada exterior: “como que utilizo una mirada externa que me guíe” (Sánchez, Jessica: Entrevista realizada el 7 de septiembre de 2021). En el proceso creativo, se dieron diferentes miradas que permitían confrontarlo: la mirada de autorregulación

del propio actor-actriz, la mirada de los compañeros actores y actrices, la mirada del equipo de producción, la mirada de los expertos invitados y la mirada del director. Esta espiral de miradas permite que el actor confronte su hacer con el otro. En esta medida, quien observa ayuda a que el actor pueda reducir la distancia entre lo que *quiere hacer* y lo que *realmente está haciendo*. Dado que el teatro finalmente ocurre en quien observa, la mirada externa es fundamental para que el actor evite esta *disonancia* entre lo que *quiere* y lo que *hace* y pueda generar ajustes constantes respecto a la materialización de la Acción Física.

Desde la Acción Física hacia el interior:

Un fenómeno a resaltar, en este proceso creativo, es que los actores y actrices pudieron configurar su *mirada personal* respecto a las Acciones Físicas. Las acciones físicas, como se ha planteado más arriba ha sido uno de los problemas fundamentales del teatro en el siglo XX y en los albores del siglo XXI. Existen multiplicidad de lecturas y teorizaciones que De Marinis muy bien resume como las dimensiones Exterior e Interior. La interiorización de las Acciones Físicas de los actores de este proceso tuvo que ver con la comprensión de lo que pasa en sus propios cuerpos:

“[...] se me han ido clarificando muchas cosas porque siento que tenía una idea muy superficial, muy de hay que hacer esto, esto y esto, como muy técnico, pero ya como pasándolo por el cuerpo, pasándolo ya a una colectividad, pasándolo como a un trabajo ya más fuerte y más estructurado, sí te cambia completamente la percepción, lo comienzas a entender de otras formas y hasta a ejecutarlas de otra, hasta buscar tu propia manera de cómo aplicar esa teoría o acciones físicas, entonces sí se transforma.” (Casallas, 2021: entrevista citada)

Del proceso colectivo y su efecto cardumen, se pasa a un proceso personal de confrontación de la noción de Acciones Físicas que inicia en el cuerpo, se reflexiona cognitivamente y regresa al cuerpo: “el entrenamiento físico es muy importante, el entrenamiento corporal es muy importante para la acción física, porque el cuerpo es el que está accionando...” (Vargas, 2021: entrevista citada):

“[...] la verdad es muy sencilla y es algo muy simple que uno puede dejarse llevar y lo puede comprender muy bien desde la simpleza y ahí fue donde para mí comenzó a cambiar todo desde la actuación y ya ahí como que empecé a perderle ese miedo. Porque antes era como un miedo de que, ¿qué es lo que voy a hacer? ¿Qué es lo que voy a hacer? ¿Qué está pasando? No entiendo nada... Qué... ¿Qué es lo que de verdad estoy mostrando? Y muchas veces los profes me decían: ¿pero es que usted qué es lo que está mostrando? ¿Qué es lo que quiere mostrar? Y yo era como: “no, no, no sé qué es lo que estoy tratando de mostrar y no entiendo tampoco qué es lo que estoy haciendo”. Pero después de un largo tiempo como que empecé a estudiar más y ya empecé a comprender, y yo dije: Bueno, ya esto es

Boletín Voz a vos 19 – enero a junio de 2025

la acción física para mí, yo la comprendo de esta manera y pues me voy a casar con este método porque es el que más me ha ayudado.”

La confrontación personal con las Acciones Físicas implica por tanto una reflexión que cambia el espectro de comprensión de la experiencia actoral y del estar en escena. En ambos casos, las actrices coinciden en que encuentran su propia forma de entender la Acción Física. Podría decirse que, a pesar de la existencia de las múltiples lecturas teóricas respecto a la Acción Física, la pura aplicación formal de la misma no es suficiente hasta que cobra sentido para el actor o la actriz y pueden formarse una lectura propia de lo que la Acción Física implica con base en sus propias experiencias con ella. No se trata por tanto de dar una definición específica de la Acción Física y usarla como caballo de batalla sino de permitir que el actor pueda darle sentido, darle la posibilidad:

“[...] de ser más consciente de lo que se hace y no hacer por hacer, porque uno normalmente comete como ese pecado de “ah como eso ya lo vimos” pues uno lo hace y haga y haga cosas, pero a veces uno no es consciente de lo que está haciendo. Uno sabe por ejemplo, lo de proyectar, lo de las posiciones, la espalda al público, como cosas así que uno aprendió ahí que no se le olvidan si están en la memoria, pero a veces uno no se detiene a pensar en cómo y en por qué, pues, lo que pasó en este proceso, fue... o está siendo muy valioso, muy enriquecedor, pues como percatarse ya de cada cosita que uno hace en el escenario, cada paso, cada mirada, cada posición,

cada nivel de energía y de altura, o sea todo lo que uno haga tiene ya como un proceso de análisis” (Martínez, 2021: entrevista citada)

En la identificación de este proceso *psicofísico* de configuración de una mirada personal respecto a la acción física, hemos descubierto que cada actor y actriz construye su *noción personal* cuyo espectro se mueve en la tensión de dos posibilidades que se complementan: El movimiento y el pensamiento.

1. Acción física como producto del movimiento:

a) Acción representacional:

En esta tipificación de la noción de acción física entendemos que tiene un valor de representación, en la medida en que tiene sentido dentro de un universo en el que algo tiene un significado para el actor: este a su vez encuentra que la acción física se produce a partir de motivaciones y posteriormente se configura en sí misma como detonante para la generación de otras acciones:

“ahora si uno se va a las generalidades de la acción física, la acción física y todo aquello que me genere un detonante cierto, que me genere como un reaccionar cualquier movimiento que represente, que represente el coger una lata, el agacharse, el desplazarse, independientemente de qué forma se está desplazando. Para mí ya el solo hecho de desplazarse por equis motivo ya está haciendo la acción física en el cuerpo.” (Serna, José Manuel: Entrevista realizada el 7 de septiembre de 2021)

Sin embargo, el nivel de representación no se da *a priori*, de modo prefabricado a través de unas convenciones con las cuales A significa B como si fuera un precepto o un recetario de códigos, sino que cobra sentido en el cuerpo que se *mueve* en el espacio:

“pero es un paso muy bien elaborado, en el cual se indaga, se busca, se experimenta, se analiza y uno no es ajeno a los comentarios que se escucha, y es bueno este proyecto en que tipo de acciones físicas se está encaminando.” (Serna, 2021: entrevista citada)

De este modo, para que la acción física como movimiento se constituya en representación, se requiere de una cuidadosa exploración a través del ensayo, el error y el diálogo, con los cuales se depura la acción como tal.

b) Acción poética:

En este tipo de acción física ya no se pone de relieve el valor de representación de la acción si no su valor sensorial. La acción física se constituye en el material con el que se crea sobre la escena, es el trazo sobre el lienzo del espacio:

“Para mí las acciones físicas son el todo de la escena. Son ese, ese poema y esa, esa... cosa que tiene la escena que no se puede dejar perder porque pues... [...] para mí la acción física es poesía... poesía para la escena.” (Vargas, 2021: entrevista citada)

Si la acción se produce sobre el espacio-tiempo concreto de la escena, la acción física modifica el espacio-tiempo pasivo,

altera la escena en términos de imagen-movimiento a través de la manifestación del movimiento poético. Es interesante observar que, en este caso, la actriz concibe la poetización del cuerpo a partir de estímulos previos que modifican el cuerpo, el cuerpo traduce estos estímulos en acción poética y altera el espacio-tiempo a través de su poetización: en otras palabras, es el cuerpo en movimiento el que hace que el espacio-tiempo real se transforme en espacio-tiempo poético:

“[...] yo leo el texto y... simplemente me dejo llevar por los estímulos que el texto me da... [...] siempre me dejo es llevar. Si lo que me inspire, cualquier estímulo que yo encuentre en base a lo que se está trabajando, me dejo llevar de las ideas que se me vayan viniendo a la cabeza y de ahí empiezo como a construir la acción y la voy transformando a medida que se van como variando las cosas. (Vargas, 2021: entrevista citada)

El movimiento poético es el resultado de una bola de nieve de estímulos que no se articulan necesariamente desde el punto de vista racional. En esta noción de acción física, ella emerge al “dejarse llevar”.

c) Acción interior:

En este tercer tipo de acción física encontramos una noción más interior del movimiento: todo lo que ocurre en el cuerpo se concibe como acción física, independientemente de si las acciones son o no voluntarias:

“nosotros somos acciones físicas, o sea, estamos respirando y el hecho de respirar constantemente es ya una acción física... involuntaria o pues no sé, creo que es más bien involuntaria... es como más mecánica ya nosotros no somos conscientes de ello, pero es una acción física, o sea, empezando desde ahí...” (Martínez, 2021: entrevista citada)

En cierta medida, el hecho de encontrarse en el escenario hace que el actor tenga una percepción *diferente* de su cuerpo que implica un nivel de conciencia distinto respecto a su propia presencia:

“yo diría que, como que implica todo eso, digamos que es como una conciencia, un desarrollo de toda esa energía, de esas emociones, de digamos de toda esa parte interna del individuo, del ejecutante, del actor en este caso... que planea una serie de sucesos tal vez internos.” (Martínez, 2021: entrevista citada)

De este modo, este tipo de acción física establece una relación particular del actor con su propio cuerpo, pues la acción física proviene desde adentro. Cierta conciencia del actor, respecto a lo que está ocurriendo con su propio cuerpo, le permite depurar y entenderse como la manifestación de un sinnúmero de acciones interiores.

2. Acción física como producto del pensamiento:

d) Pensamiento ordenador:

En este cuarto tipo de acción física, la actriz entiende que esta no es un fin, sino un medio a través del cual las ideas se concretan. Ante la multiplicidad de ideas e imágenes interiores, la actriz tiene la capacidad de ordenarlas a través de las

acciones físicas, que a su vez implican nuevas preguntas frente a la concreción de la idea. Las ideas se piensan en calidad de Acción Física:

“Las definiría como un medio para dar orden a aquellas ideas que tiene el actor y que el personaje necesita para poder ejecutarlas... Me permite... uno entender qué debo hacer en escena pero también te cuestiona el porqué lo haces y también te permite encontrar muchos caminos para hacerlo para encontrar estos objetivos de ese personaje o de eso que está sucediendo en la escena, es un medio para seguir investigando y para plantearse de muchas maneras como resolver lo que está pasando y como direccionarlo, como guiarlo.” (Casallas, 2021: entrevista citada)

Una vez que la Acción Física se manifiesta, la actriz retorna al proceso de reflexión que permite comprender lo que ella misma está haciendo. Como se ha dicho, la Acción Física no se entiende como producto terminado, sino como medio para comprender lo que se hace, como vehículo de producción de sentido:

“comienza a cobrar sentido cuándo se empieza a trabajar en colectivo, entonces en la colectividad ya se utiliza eso primero que hice que detonó a algo, cómo le comienzo a dar sentido con lo nuevo que se está creando colectivamente, como ¡ay! esta parte puede funcionar acá o como esta otra puede funcionar en otros momentos y comenzar a entender...” (Casallas, 2021: entrevista citada)

De este modo, la Acción Física permite a la actriz trabajar sobre un terreno más o menos confiable que detona en ella procesos comprensivos sobre su propio trabajo, permitiéndole dar orden a sus ideas en

formas corpóreas que le ayudan a definir el camino o los posibles caminos de creación, para luego ser transformados o apoyados en favor de la puesta en escena construida en colectividad.

e) Pensamiento interior:

En este último tipo de acción física identificado con base en las experiencias de los actores y actrices, la actriz se encuentra en un terreno intermedio entre su identidad y la identidad del personaje. Ya no solo se trata de la actriz intentando comprender su proceso creativo, sino más bien de la fijación de acciones que permiten al personaje *vivir* en el universo creado, es un proceso de autopenetración donde el individuo intenta a través del pensamiento y la acción abolir la naturaleza de su realidad para animar otras presencias imaginarias: “Siento que son como esa línea, ese pensamiento interno que maneja el personaje actor al momento de realizar algo” (Sánchez, 2021: entrevista citada).

Los elementos puestos en escena cobran otro sentido diferente al simplemente operativo y técnico del quehacer escénico “pero me falta algo porque siento que está inconexo. Estoy moviendo la cabeza solo porque sí” (Sánchez, 2021: entrevista citada), de manera que existe la necesidad de *sentir* desde la escena y no *hacer* para la escena, hay una búsqueda de transformar el

material, en este caso “la partitura”, en elementos narrativos y sensibles para componer la acción física: “y entonces él me dió la idea de los susurros para reaccionar como que fuera algo no gratuito, sino como que esos susurros me ayudaran a reaccionar” (Ibid.)

La experiencia actoral busca desarrollar un estado, una presencia teatral que ya no se basa en lo que la actriz está sintiendo como artista sino que le permite formular preguntas respecto a la existencia misma de un personaje que *hace*. La Acción Física es el modo como el personaje se materializa y a su vez materializa el mundo de ficción que se ha creado: “Entonces retomando, si tenía ya los elementos y creé la situación ¿qué está haciendo esta mujer? ¿por qué va a ese baúl a buscar? ¿qué era lo que había ahí? ” (Sánchez, 2021: entrevista citada).

Este tipo de acción física abre un segundo universo en la escena, pues ya no se trata de intervenir el escenario, sino el espacio virtual de la escena teatral. En otras palabras, esta forma de acción física, que se emparenta con la línea de pensamiento stanislavskiana, permite que las preguntas se correspondan con las leyes que rigen el universo de ficción inventado. No se trata por tanto de la experiencia de la actriz únicamente, sino también de la experiencia del personaje que *vive* y habita un universo imaginado.

Acción física: Relación individualidad/totalidad

A partir del seguimiento “cuerpo a cuerpo” realizado en el cuarto momento (Gira del espectáculo) y con base en entrevistas desarrolladas un año después del estreno y justo después de finalizar las funciones de la obra, podemos observar que los actores conciben la acción física como elemento fundamental de la escena, pues “lo es todo, sin ella o sea sin el cuerpo y sin ese accionar físico, no hay hecho escénico esencial” (Vargas, Paola Andrea: entrevista realizada el 4 de octubre de 2022). En otras palabras, la acción física configura la presencia del actor, que se manifiesta de diversas formas:

“para mí la acción física es todo aquello que en escena, ya sea la voz, el cuerpo, el movimiento, el gesto, la mirada, tiene una intención y es capaz de transmitir y comunicar esa intención a través de cualquier mecanismo ya sea como lo vuelvo a decir vocal, visual, gestual, corporal, ese sentimiento es algo que está cargado de esa intención y que sólo está en la escena, más no en la cotidianidad, la acción física aparece en la escena y diría yo que es todo, la acción física lo es todo en la escena.” (Serna, José Manuel, entrevista realizada el 4 de octubre de 2022)

Todo lo que el actor o la actriz hace se configura en acción física pues es imposible no comunicar en el escenario: todo habla, todo dice y es la presencia del cuerpo la que hace posible la comunicación, pero a su vez

la comunión de los cuerpos. Vale la pena mencionar que hemos descubierto que la noción de acción física se consolida desde una nueva perspectiva que no solo incluye la experiencia del actor en sí mismo, sino que, además, reconoce la relación del cuerpo del actor con el resto del espectáculo:

“y es no solamente proclamar una intención que viene del interior hacia el exterior como una acción, sino también en términos de reacción. [...] Entonces se reciben y generan otros elementos internos que vuelven y se exteriorizan a través del cuerpo y la palabra. Y está todo el sistema de pensamiento y corporal del actor está en loop, como un infinito o como una ola. [...] Entonces esas intenciones que se corporalizan que van y vuelven están influenciadas por esas motivaciones internas pero esas motivaciones internas están afectadas por elementos externos, el texto, por lo que manifestaban ahora las luces, el sonido, el vestuario, todo eso va generando unas motivaciones que se alimentan y finalmente explotan en el cuerpo y al momento de explotar hay alguien que lo recibe, y en el momento que se recibe ese recibimiento desencadena otra acción que reacciona en mi cuerpo y así sucesivamente es una interacción constante de motivaciones que se corporalizan.” (Gómez, Sandra Marcela: entrevista realizada el 11 de octubre de 2022)

La acción física y su efecto *loop*, según lo sugiere la actriz¹¹ se convierte en resultado de diversos estímulos y estímulo en sí misma. Además, alimenta la puesta en escena y se ve alimentada por ésta. Todos los elementos expresivos de la escena confluyen para dar sentido a la acción física y permiten que la experiencia del actor o actriz sea cada vez más profunda. No se trata de una acción premeditada que se establece como camino cerrado de creación sino que, más bien, se concibe como una acción física abierta que permite integrar diversos elementos formales y de contenido para comprender la escena. Así, la acción física:

“va mucho más allá de simplemente hacer lo que un verbo implica, hacer un movimiento...[...] tiene un montón de elementos [...] muy profundos que se construyen antes de realizar la acción. Si yo voy a mover este brazo, debió haber una construcción tanto psicológica, tanto dramática... o sea, un montón de elementos para justificar esta acción. Tanto así, que pasamos por múltiples acciones físicas sin hallar como la respuesta que queríamos obtener, sería más o menos eso. Es una construcción de varios campos que crean un conjunto que se plasma ya en la escena. No es simplemente mover el cuerpo porque sí, es digamos todo el conjunto, es una sucesión de pensamientos, de conceptos, de teorías, que a fin de cuentas se desatan en lo que se puede percibir en lo tangible.” (Martínez, Jhon

Anderson: entrevista realizada el 28 de septiembre 2022)

Se podría decir que, incluso teniendo una secuencia definida de acciones físicas, su sentido puede explotar de múltiples formas, dependiendo de las posibles justificaciones que el actor (o el equipo de trabajo) conciba. De este modo, la cualidad *tangible* de la acción física es la que permite comprobar su eficacia en escena. Todas las justificaciones teóricas o conceptuales que se pueda tener de la acción física se comprende mejor al ser experimentadas por quien las crea o por quien las observa. Por esta razón, todo el proceso de creación de “La Casa de los Cojos” se basó en ir configurando diversas secuencias que podrían variar o sobre las cuales había que re-descubrir su sentido constantemente. Para el equipo actoral, en la cuarta fase del proyecto, fue fundamental la creación del texto dramático de la puesta en escena de la casa de los cojos, pues ayudó a contextualizar las situaciones y emociones que vivían los personajes, si bien desde la exploración de la primera fase la acción física era la forma de materializar y darle sentido a lo que comprendían respecto a sus roles, al momento de implementar el texto dramático lograron comprender los objetivos de los personaje, y por ende el

¹¹ Hay que hacer notar que para la cuarta fase del proyecto, la investigadora Sandra Gómez empezó a hacer parte del elenco de actores, lo cual nos permite

pensar en la multiplicidad de posibilidades que brinda la investigación-creación para entender la relación sujeto-objeto de investigación.

cómo podían direccionar y concretar en acción el sentir de estos y su transformación causada por las situaciones. De este modo se apoya y conecta el texto y las acciones físicas antes creadas para generar un tejido cargado de sentido:

“básicamente fue un encontrar símbolos, empezar a tejer, tejer lo que ya teníamos esa primera construcción que hicimos, todo el trabajo, tejer para darle sentido qué fue lo que sucedió con el texto, uno ya entendía que era lo que estaba haciendo [...] para yo misma comenzar a darle sentido [...] y pensar en lo que estaba viendo el público, si veía lo que yo estoy pensando, lo que estoy actuando, lo que estoy accionando, entonces creo que al final las acciones físicas resultan siendo como ese tejido, ese sentido que yo le doy a lo que estoy haciendo..” (Casallas, Laura Alejandra: Entrevista realizada el 27 de septiembre de 2022).

La acción física se convierte para el equipo actoral en un medio para darle origen a una puesta en escena y que, gracias a su desarrollo y a los dispositivos escénicos que van surgiendo o que se van codificando como el texto, la música, las luces y el vestuario permiten ser un hilo que va detonando, alimentando y construyendo un tejido de acciones que aportan a la creación de la obra.

Discusión y conclusiones:

El proyecto “La casa de los cojos o la corporeización del mito de los labdácidas” pone en tensión la relación del equipo actoral con las nociones preconcebidas de la acción física: más allá de un elemento técnico o un método de creación de personaje, la acción física se convierte en brújula, vehículo y destino del proceso creativo. Ocurre que, bajo las premisas del director general¹² y del director de actores¹³ todo nació, todo floreció y todo concluyó en los cuerpos de los actores.

Se construyeron diversas partituras corporales que, constituidas en “forma” tuvieron que ser llenadas de “contenido” en la medida en que el proceso creativo fue avanzando. Es así como la acción física no fue simplemente un mecanismo para crear personajes, sino que se constituyó en el estímulo que permitió descubrir el sentido profundo de esta versión del mito de Lábdaco y su descendencia.

La acción física no se concibió a priori como un concepto prefabricado, sino que se fue descubriendo de la mano con la experiencia del equipo actoral. Podríamos decir que la experiencia de la acción física en la tercera fase del proceso creativo (laboratorio creativo) fue percibida por actores y actrices como producto del movimiento (Acción representacional,

¹² Juan Camilo Molina.

¹³ Sergio Arenas Guzmán.
Boletín Voz a vos 19 – enero a junio de 2025

acción poética y acción de movimiento interior) y como producto del pensamiento (acción de pensamiento ordenador y acción de pensamiento interior). Para la cuarta fase del proyecto la acción física fue experimentada por los actores como la esencia misma de la puesta en escena que se configura y re-configura en relación con los elementos expresivos de la puesta en escena: De este modo, la acción física no es un elemento aislado de la puesta en escena pues el cuerpo del actor y de la actriz son el fundamento que da sentido a la experiencia teatral de quien crea y de quien observa.

Es importante señalar que en el proceso de reflexionar sobre la acción física del equipo de actores se encuentra en dos etapas en las que pueden constatar las acciones físicas construidas para la casa de los cojos: En la primera etapa, las percepciones están basadas en sensaciones bajo un proceso interno de creación que no ha sido todavía presentado a público y en la segunda etapa, sus concepciones sobre la acción física se comprenden desde la construcción personal y su interacción con los espectadores, quienes, a través de sus reacciones permiten que los actores regule su propio trabajo creativo.

Finalmente, vale la pena resaltar que nuestro trabajo de acompañamiento también se dio a través de la observación (a

partir de la cual esperamos compartir nuevos productos); por ahora valga decir que el proceso de gira de las últimas funciones, dada la secuencia de funciones permitió a los actores profundizar su trabajo de forma exponencial, debido al hecho de estar inmersos en función de la obra.

Referentes

ABIRACHED, R. (1994) La crisis del personaje en el teatro moderno. Madrid: Asociación de Directores de España.

ALATORRE, C. (1999). El análisis del drama. México: Escenología A.C.

BUENAVENTURA, E. & VIDAL, J. (2005). Esquema General del Método de Trabajo Colectivo del Teatro Experimental de Cali. Maracaibo: Colección Yanama, Universidad de Zulia.

BUENAVENTURA, E. (1986). Metáfora y puesta en escena. El enunciado verbal y la puesta en escena. Cuaderno 8. Cali: Publicaciones TEC.

DE MARINIS, M. (1997) El teatro y la acción física. Una tradición del Siglo XX. En: El teatro y su mundo. Buenos Aires: Galerna/UBA.

ESQUILO. (2001) Tragedias. Madrid: Alianza.

KNÉBEL, M (1996). El último Stanislavsky. Madrid: Editorial Fundamentos.

LEHMANN, H-T. (2013) El teatro posdramático. Murcia: Cendeac.

MURCIA, N & JARAMILLO, G. (2008) Investigación Cualitativa: La complementariedad. Armenia: Kinesis.

OLIVA, C. (2004) La verdad del personaje teatral. Murcia: Universidad de Murcia.

RICHARDS, T. (2015) Trabajar con Grotowsky las acciones físicas. Barcelona: Alba.

RICOEUR, P. (2002). Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II. México: Fondo de Cultura Económica.

SÓFOCLES. (1981) Tragedias. Madrid: Gredos.

STANISLAVSKI, C. (1971) El método de las acciones física. Buenos Aires: Get.

TOPORKOV, V. (1961) Stanislavsky dirige. Buenos Aires: Compañía General Fabril.

Violencia intragénero y las artes escénicas como estrategia de transformación social

Jhon Fredy Espinosa Martínez

jhon.espinosa194@fraynepomucenoramos.edu.co

Resumen

Las artes escénicas, como herramienta pedagógica, tienen el potencial transformador de visibilizar y resignificar las dinámicas de convivencia escolar. En contextos marcados por la violencia intragénero, como el evidenciado en la Institución Educativa Ciudadela Sucre – Sede B en Soacha, estas expresiones artísticas pueden ser un medio para canalizar emociones, construir narrativas colectivas y fomentar vínculos solidarios entre las estudiantes. La investigación presentada reconoce la necesidad de abordar el matoneo entre mujeres desde un enfoque que integre la sororidad, entendida como una apuesta ética y política por la empatía, la escucha y el cuidado mutuo. A través de metodologías mixtas, se identifica cómo el arte puede abrir espacios seguros para el diálogo y la reflexión, promoviendo competencias socioemocionales claves para la convivencia pacífica. En este sentido, se plantea que las artes escénicas no solo permiten representar conflictos, sino también transformarlos, al cultivar la capacidad de ponerse en el lugar del otro. Esta experiencia

invita a pensar la escuela como un escenario donde, más allá de aprender contenidos, se aprende a convivir, a ser con otros y, especialmente, a ser con otras desde el respeto, la equidad y la hermandad femenina.

Palabras clave: sororidad, artes escénicas, la violencia escolar, la violencia intragénero entre mujeres y reflexiones pedagógicas.

Abstract

Performing arts, as a pedagogical tool, hold transformative potential to make visible and reframe school coexistence dynamics. In contexts marked by intragender violence, such as the one observed at the Ciudadela Sucre Educational Institution – Sede B in Soacha, these artistic expressions can serve as a means to channel emotions, build collective narratives, and foster supportive bonds among female students. The presented research acknowledges the need to address bullying among girls through an approach that integrates *sorority*, understood as an ethical and political commitment to empathy, active listening, and mutual care. Through mixed methodologies, the study identifies

how art can create safe spaces for dialogue and reflection, promoting key socio-emotional skills for peaceful coexistence. In this sense, performing arts not only allow for the representation of conflicts but also their transformation, by nurturing the ability to see oneself in others. This experience invites us to view the school as a stage where, beyond learning academic content, students learn to coexist, to be with others, and especially to be with other women through respect, equity, and female solidarity.

Keywords: sorority, performing arts, school violence, intragender violence among women, pedagogical reflections.

Introducción

La escuela, como microcosmos social, refleja muchas de las tensiones, conflictos y desigualdades que atraviesan nuestra sociedad. En sus aulas se construyen y reproducen no solo saberes académicos, sino también patrones de comportamiento, vínculos afectivos, formas de relacionarse y modos de percibir al otro. En este entramado complejo, las relaciones entre mujeres —específicamente entre niñas y adolescentes— han estado marcadas históricamente por dinámicas de competencia, rivalidad y desconfianza. Estas formas de

relacionamiento, profundamente arraigadas en una cultura patriarcal, pueden derivar en expresiones de violencia intragénero que muchas veces pasan desapercibidas, por no encajar en los imaginarios tradicionales de la violencia escolar.

Desde esta perspectiva, surge una pregunta fundamental: ¿cómo podemos transformar esas dinámicas relacionales entre mujeres desde una edad temprana? ¿Cómo acompañar a las niñas y adolescentes para que construyan vínculos solidarios, empáticos y respetuosos entre sí? La presente reflexión propone una respuesta creativa y humanizante: el arte escénico como herramienta pedagógica y emocional para fomentar la sororidad en el contexto escolar.

Las artes escénicas, entendidas como formas expresivas que integran cuerpo, emoción, voz e imaginación —como el teatro, la danza, la performance y otras manifestaciones— ofrecen un espacio privilegiado para la elaboración simbólica de experiencias, la empatía y la conexión con el otro. En ellas, las estudiantes pueden representar y resignificar conflictos cotidianos, ponerse en el lugar del otro, explorar emociones propias y ajenas, y construir narrativas colectivas que desafíen los discursos hegemónicos sobre el rol de la mujer. El arte escénico no se limita a

entretener o decorar eventos escolares; tiene el poder de revelar verdades profundas, de desnaturalizar violencias normalizadas y de abrir caminos hacia nuevas formas de convivencia.

En este sentido, el teatro en la escuela no solo sirve como una estrategia didáctica, sino como un acto político y transformador. Las aulas convertidas en escenarios se vuelven espacios de resistencia, donde las voces silenciadas encuentran lugar y las emociones reprimidas se expresan sin temor. Tal como lo señala García (2019), las prácticas artísticas pueden activar procesos de sanación colectiva y generar vínculos afectivos que reconfiguran las relaciones entre pares. A través de la representación teatral, las estudiantes no solo dramatizan conflictos, sino que los comprenden, los analizan y, muchas veces, los resignifican desde un lugar de compasión y solidaridad.

Este camino hacia una convivencia más armoniosa se enmarca en el concepto de sororidad, entendido como una alianza entre mujeres basada en la empatía, el respeto mutuo y el compromiso con el bienestar colectivo. La sororidad, tal como lo propone Lagardé (2006), no es una idea ingenua ni meramente emocional; es una apuesta ética y política por relaciones entre mujeres libres de

violencia, basadas en el reconocimiento de la otra como legítima, valiosa y digna. En contextos escolares, fomentar la sororidad implica desafiar las narrativas que han enfrentado históricamente a las mujeres entre sí —por apariencia física, por preferencias, por atención de figuras masculinas— y sembrar en su lugar el deseo de construir juntas.

En la realidad observada en esta investigación, las estudiantes de la sede B de la Institución Educativa Ciudadela Sucre de Soacha conviven diariamente con expresiones de violencia intragénero que afectan su bienestar emocional y su experiencia escolar. Estas manifestaciones no siempre son visibles: se presentan como rumores, burlas, exclusiones, indiferencias o malas miradas, que, aunque silenciosas, dejan huellas profundas. Muchas veces, estas conductas se replican de generación en generación, reforzadas por entornos familiares y sociales que perpetúan la rivalidad entre mujeres. Por ello, es urgente y necesario crear estrategias educativas que transformen no solo las acciones, sino también los imaginarios y emociones que sustentan esas formas de violencia.

En este marco, el presente artículo presenta los hallazgos de una investigación

desarrollada en la Institución Educativa Ciudadela Sucre, sede B – La Isla, del municipio de Soacha, Cundinamarca, cuyo objetivo principal fue analizar el fenómeno de la violencia escolar intragénero entre mujeres estudiantes de educación secundaria, con el fin de proponer estrategias que, desde la sororidad y las artes escénicas, contribuyan a mejorar la convivencia escolar y a prevenir futuras manifestaciones de agresión entre pares femeninas. El estudio parte de un enfoque metodológico mixto, de diseño secuencial explicativo, en el cual se integraron instrumentos cuantitativos y cualitativos para obtener una comprensión amplia del problema, sus causas y posibles soluciones.

Justamente, las artes escénicas se posicionan aquí como un canal idóneo para propiciar este cambio. Permiten vivenciar en el cuerpo lo que significa el respeto, el dolor, la risa compartida, el abrazo simbólico. Generan un lenguaje común en el que las estudiantes pueden sentirse escuchadas, comprendidas y acompañadas. Más aún, el arte abre la posibilidad de imaginar otros mundos posibles: mundos donde las mujeres no se enfrenten entre sí, sino que se reconozcan como aliadas y co-creadoras de realidades más justas.

Así, esta reflexión propone pensar el arte escénico no como un complemento del currículo escolar, sino como un eje transversal en la formación para la paz y la equidad de género. Formar en sororidad a través del arte es formar en ciudadanía, en sensibilidad, en pensamiento crítico y en amor. Porque cuando una niña se sube a un escenario y representa una historia de dolor o reconciliación, no solo está actuando: está narrando una verdad, está siendo vista, está transformando su entorno.

En definitiva, apostar por las artes escénicas en la escuela es apostar por la humanidad, por la posibilidad de reparar vínculos, de sanar heridas y de construir desde lo colectivo. Y en este proceso, la sororidad no es solo un objetivo; es el camino mismo.

Metodología

El presente estudio se inscribe en un enfoque metodológico mixto, el cual combina elementos cuantitativos y cualitativos con el propósito de obtener una comprensión más profunda e integral del fenómeno de la violencia escolar intragénero entre mujeres, en el contexto específico de la educación secundaria. Según Hernández, Fernández y Baptista (2018), los métodos mixtos permiten aprovechar las fortalezas de ambos enfoques para clarificar los hallazgos, reforzar la

validez de los resultados y ampliar la comprensión del objeto de estudio. Esta combinación metodológica resulta especialmente pertinente en investigaciones educativas que abordan problemáticas complejas como la violencia escolar, que no pueden ser comprendidas completamente desde una sola perspectiva.

Tipo y diseño de investigación

La investigación se desarrolló bajo un diseño secuencial explicativo (DEXPLIS), el cual consiste en la recolección y análisis de datos cuantitativos en una primera fase, seguida de una fase cualitativa que permite explicar o enriquecer los resultados obtenidos inicialmente (Creswell & Plano Clark, 2018). Este diseño fue elegido debido a la necesidad de contar con información estadística general sobre la percepción de las estudiantes respecto al fenómeno de la violencia intragénero, y posteriormente, explorar con mayor profundidad las experiencias y significados que ellas le atribuyen a dichas situaciones.

El estudio se enmarca dentro de un tipo de investigación exploratorio, ya que aborda una temática poco estudiada en contextos escolares: la violencia entre mujeres adolescentes, desligada de aspectos de

orientación sexual y centrada en la dinámica de agresión relacional entre pares femeninas. Tal como lo señalan Hernández et al. (2018), las investigaciones exploratorias son pertinentes cuando el fenómeno ha sido escasamente tratado y se requiere generar un primer acercamiento que permita visibilizarlo y formular nuevas hipótesis de trabajo.

Población y muestra

La investigación se desarrolló en la Institución Educativa Ciudadela Sucre – Sede B, La Isla, ubicada en el municipio de Soacha, Cundinamarca. Esta es una institución oficial, de carácter mixto, que atiende actualmente a una población de 2.438 estudiantes en sus tres sedes. El estudio se enfocó exclusivamente en las 170 estudiantes mujeres de la jornada de la mañana que cursan los grados de sexto a undécimo.

Se utilizó un muestreo no probabilístico por conveniencia, seleccionando a 128 estudiantes para la aplicación del cuestionario cuantitativo, representando el 75% de la población femenina de bachillerato. Posteriormente, se eligieron tres estudiantes de diferentes grados y edades para participar en entrevistas semiestructuradas, como parte de la fase cualitativa del estudio.

Técnicas e instrumentos de recolección de datos

En la fase cuantitativa, se empleó un cuestionario cerrado tipo Likert, diseñado en formato digital (Google Forms), el cual indagó sobre experiencias de convivencia, tipos de agresión más frecuentes y percepción de las relaciones entre compañeras. Este instrumento brindó datos descriptivos que facilitaron la identificación de patrones iniciales y aspectos clave a explorar en profundidad durante la segunda fase.

La fase cualitativa consistió en la realización de entrevistas semiestructuradas individuales, orientadas a profundizar en las vivencias personales de las estudiantes frente a la violencia entre pares del mismo género, así como a explorar sus perspectivas sobre la sororidad como alternativa para mejorar la convivencia. Estas entrevistas se realizaron de forma presencial, con consentimiento informado y garantías éticas para el manejo de la información.

Resultados

Los resultados de esta investigación permitieron identificar que el fenómeno de la violencia escolar intragénero es una problemática latente y común entre las estudiantes de la sede La Isla de la Institución

Educativa Ciudadela Sucre. Se evidenció que un 54,08% de las participantes reconocieron haber sido víctimas de agresiones por parte de otras compañeras, lo cual sugiere que, pese a los protocolos institucionales de convivencia, los mecanismos actuales no resultan suficientes para mitigar el conflicto, afectando tanto el ambiente escolar como el bienestar personal y familiar de las estudiantes.

Entre los hallazgos, se destaca que las formas más recurrentes de violencia entre mujeres son de tipo relacional y verbal, como rumores malintencionados, miradas despectivas y exclusión social, que con frecuencia escalan hacia agresiones físicas. Estas conductas son normalizadas por las estudiantes, quienes justifican la violencia como una respuesta defensiva ante provocaciones previas, revelando una preocupante naturalización del fenómeno.

También se identificó que este tipo de violencia se da mayoritariamente en entornos no supervisados por adultos, como los salones de clase o espacios comunes, siendo poco detectada por los docentes. Se constató la presencia de una estructura social dentro de estos conflictos, donde las participantes asumen roles intercambiables de agresoras, víctimas o testigos. Adicionalmente, muchas

estudiantes manifestaron haber replicado patrones de violencia aprendidos en el hogar, lo cual corrobora que los antecedentes familiares y sociales influyen directamente en el comportamiento escolar.

Otro punto relevante fue la movilidad de roles: las estudiantes reconocieron haber actuado tanto como víctimas como agresoras reactivas o instrumentales, siendo estas últimas motivadas por la búsqueda de reconocimiento, superioridad o diversión, sin provocación previa. Esto refleja un entorno de competencia femenina influido por estereotipos patriarcales y discursos sociales que oponen a las mujeres entre sí.

El estudio también permitió visibilizar una gran carencia en la conceptualización teórica de la violencia intragénero desligada de la orientación sexual. Se hace necesario, por tanto, ampliar el marco investigativo sobre conflictos entre personas del mismo sexo en contextos educativos, sin limitarse a relaciones afectivas o de pareja.

Particular atención merece la población afrodescendiente desplazada, que representa una quinta parte del total de estudiantes en la sede. Esta condición, marcada por factores como la discriminación, la pobreza y la exclusión, podría agravar la experiencia de

violencia escolar. Igualmente, se propone incluir en futuras investigaciones variables como discapacidad, nacionalidad u orientación sexual, para obtener un análisis más amplio e inclusivo del fenómeno.

La importancia de las artes escénicas para transformar la convivencia

En el marco de las estrategias pedagógicas orientadas a la prevención y transformación de la violencia escolar, surge con fuerza la necesidad de integrar las artes escénicas, especialmente el teatro, como herramienta educativa. La expresión artística tiene un potencial transformador que permite a las y los estudiantes canalizar emociones, desarrollar empatía, reflexionar sobre sus propias vivencias y representar simbólicamente situaciones de conflicto, facilitando la comprensión de sus consecuencias y la exploración de soluciones no violentas.

El teatro, como práctica colectiva, promueve habilidades fundamentales para la convivencia pacífica: fomenta la escucha activa, la toma de perspectiva, la expresión emocional y el trabajo colaborativo. Además, permite recrear escenarios reales o hipotéticos de violencia escolar para analizar sus causas y consecuencias desde una postura

crítica, generando procesos de sensibilización que trascienden el aula.

Incluir el teatro en las estrategias escolares permite construir narrativas alternativas en las que las estudiantes puedan representarse como agentes de cambio, romper con estereotipos de género y promover relaciones basadas en la sororidad, el respeto y la solidaridad. Como señalan estudios como el de García (2019), el arte facilita la construcción de lazos afectivos y redes de apoyo entre mujeres, ayudando a resignificar las relaciones entre pares desde una perspectiva de cuidado y empatía.

En este sentido, la propuesta de incorporar las artes escénicas a los proyectos institucionales, como el de los gestores de paz, resulta clave para fortalecer las competencias socioemocionales en las estudiantes, brindarles canales expresivos y reforzar su capacidad de resolución pacífica de conflictos. Así, se vislumbra el teatro no solo como una forma de intervención lúdica, sino como una poderosa herramienta pedagógica para la transformación de la cultura escolar y la promoción de entornos seguros, equitativos y con presencia de sororidad.

Conclusiones

Al finalizar este estudio sobre la violencia intragénero en la sede B La Isla de la Institución Educativa Ciudadela Sucre, emerge una necesidad urgente de reconfigurar las relaciones entre mujeres dentro del entorno escolar desde un enfoque de transformación cultural, emocional y ética. La investigación evidenció, a través de los relatos de las estudiantes, que el fenómeno de la agresión entre pares femeninas no solo es latente, sino que se ha naturalizado, convirtiéndose en un comportamiento aprendido, repetido y validado dentro de algunas dinámicas escolares y familiares.

Una de las reflexiones más significativas que arroja esta investigación es la imperiosa necesidad de reconstruir los vínculos entre mujeres desde una ética de la sororidad. Lagarde (2006) sostiene que la sororidad es una “propuesta política y ética” que invita a construir relaciones entre mujeres “desde la solidaridad, el respeto y la empatía mutua”, desafiando los modelos patriarcales que han promovido la competencia y el antagonismo entre ellas. En ese sentido, fortalecer la sororidad no es solamente una estrategia de convivencia, sino una apuesta por el reconocimiento del otro (en este caso, la otra) como un sujeto digno, con voz, historia y emociones.

A su vez, uno de los hallazgos más transformadores del estudio es el papel que han jugado las artes escénicas como mediadoras simbólicas, expresivas y reparadoras. La danza, el teatro y la música, según testimonios de varias estudiantes, han sido herramientas que les han permitido expresar sus emociones, comprender al otro y reconocer sus propias capacidades. De acuerdo con Eisner (2004), “las artes ayudan a moldear la conciencia, amplían la imaginación y permiten formas de comprensión que son imposibles por otros medios”. En este caso, las artes escénicas permiten traducir el dolor en expresión, la rabia en movimiento y la invisibilidad en protagonismo.

Desde esta óptica, el arte no es un complemento del currículo escolar, sino un canal poderoso para resignificar experiencias de dolor, exclusión o agresión. Las artes escénicas, cuando son bien orientadas pedagógicamente, tienen la capacidad de activar procesos de catarsis colectiva, de fomentar el diálogo simbólico y de tejer redes de empatía. A través del teatro, por ejemplo, las estudiantes pueden ponerse en el lugar de otras, explorar emociones desde el personaje y confrontar sus propias narrativas internas. El escenario se convierte en un espejo donde

se pueden mirar sin juicio, pero también sin máscaras.

Además, este estudio confirma lo planteado por Cuesta (2017) respecto al rol transformador de los docentes, quienes, cuando asumen una actitud de liderazgo afectivo y ético, pueden convertirse en referentes importantes para la resolución pacífica de los conflictos. Tal como se pudo evidenciar, el liderazgo de la docente encargada de convivencia y el de algunas estudiantes gestoras de paz ha permitido consolidar espacios de diálogo y mediación, donde la palabra, la escucha activa y el reconocimiento mutuo se han posicionado como herramientas de transformación.

Sin embargo, este proceso no es inmediato ni lineal. Aún persisten resistencias estructurales en el entorno escolar, muchas de ellas originadas en patrones familiares y sociales que replican estereotipos, autoritarismo, desigualdades de poder y discursos discriminatorios. Como señala Durán (2017), la familia continúa siendo una institución formadora de normas, conductas y visiones de mundo que luego los niños y niñas reproducen en la escuela. Por tanto, es necesario desarrollar acciones pedagógicas que involucren no solo a los estudiantes, sino

también a las familias, en procesos de sensibilización y transformación cultural.

Por otra parte, es vital destacar que el arte escénico también ofrece escenarios de inclusión, celebración de la diversidad y desarrollo de habilidades socioemocionales, como la autoestima, la cooperación y el pensamiento crítico. Chaux (2012) sostiene que la asertividad y el desarrollo emocional son componentes claves para prevenir conflictos y manejar adecuadamente las diferencias. En este sentido, una educación artística con enfoque crítico y participativo puede actuar como un puente para el fortalecimiento de la convivencia escolar, especialmente cuando se centra en los relatos y vivencias de los propios estudiantes.

A modo de cierre, este estudio no solo permitió visibilizar un fenómeno preocupante dentro del contexto educativo, sino que también abrió puertas para repensar la escuela como un espacio de creación simbólica, de encuentro con el otro y de reconciliación con una misma. Si bien aún queda mucho camino por recorrer en términos de intervención, prevención y profundización del estudio de la violencia intragénero, queda claro que la implementación de propuestas pedagógicas centradas en la sororidad y en las artes

escénicas puede marcar una diferencia profunda y duradera.

Como lo expresa Mora (2021), “las colectividades de mujeres tienen el poder de generar nuevas formas de afecto, de comunicación y de transformación social”. Por tanto, promover espacios de creación escénica entre mujeres, donde se legitimen sus voces, sus emociones y sus historias, no solo constituye una estrategia de prevención de la violencia, sino un acto de justicia simbólica y pedagógica.

En conclusión, apostarle al arte como un derecho, y a la sororidad como una ética del cuidado entre mujeres, es también una forma de resistir, sanar y construir colectivamente un nuevo relato de convivencia en la escuela. Un relato donde las niñas y jóvenes no sean rivales, sino aliadas; donde el cuerpo no sea un campo de batalla, sino un instrumento de expresión; y donde la diferencia no sea motivo de agresión, sino de aprendizaje.

Referencias bibliográficas

Cadena, J. (2021). La Sororidad en las Organizaciones Feministas. (Tesis maestría). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia

Cuesta, J. (2017). *Violencia filio-parental, escolar y de pareja en la adolescencia desde la perspectiva de género*. (Tesis doctoral). Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

Chaux, E. (Ed.). (2012). *Educación, convivencia y agresión escolar*. Bogotá, Colombia: Editorial Taurus.

Chaux, E. y Velásquez, A. (2016). *Orientaciones generales para la implementación de la cátedra de la paz en los establecimientos educativos de preescolar, básica y media de Colombia*. Bogotá, D.C. Recuperado de <https://aprende.colombiaaprende.edu.co/ckfinder/userfiles/files/orientacionessedupaz.pdf>

García, A. (2019). Sororidad en los procesos de resistencia a las prácticas artísticas precarias. *AusArt*, 7(2). <https://doi.org/10.1387/ausart.21149>

Hernández de Frutos, T. (2000). La violencia bullying en las relaciones de género entre escolares de Navarra. *Revista Internacional De Sociología*, 58(27), 73–103. <https://doi.org/10.3989/ris.2000.i27.810>

Hernández-Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2018). *Metodología de la investigación* (Vol. 4, pp.

310-386). México: McGraw-Hill Interamericana

Lagarde, M. (2006). *Pacto entre mujeres. Sororidad*. Disponible en: https://emujeres.net/wpcontent/uploads/2016/08/pacto_entre_mujeres_sororidad.pdf

López, C. (2018). *Violencia escolar y género: una mirada desde la cotidianidad*. Universidad Nacional de Colombia.

Mora, A. (2021). *Híbridas y Quimeras: ruido y sororidad colectiva en la Ciudad de México*. Escena.

Revista de las artes. 81 (1), 320-343. doi 10.15517/es.v81i1.47649

Volver a ser niños: arte, juego y memoria en la creación interdisciplinar

Mayerly Zulay Sánchez Páez

Grupo de teatro interdisciplinar *Jugando a ser hormigas*

zumusique@gmail.com

Resumen

Este artículo presenta una reflexión en torno a la importancia de la interdisciplinariedad en el arte contemporáneo, a partir del proceso creativo de la obra *Jugando a ser hormigas*, una propuesta escénica que articula danza, música y teatro. Se plantea cómo la integración de distintas disciplinas permite un diálogo horizontal entre lenguajes artísticos, fomentando procesos de creación colectiva que interpelan al artista no solo desde lo técnico, sino también desde lo sensible, lo simbólico, lo vital; un encuentro introspectivo. La obra, concebida como homenaje al maestro, investigador y artista Abelardo Jaimes, se convierte en un acto de sanación y reencuentro con la esencia del acto creativo: el juego, la exploración y la pregunta constante.

Palabras clave: Arte contemporáneo, interdisciplinariedad, creación colectiva, pedagogía del arte, memoria, juego.

Abstract

This article presents a reflection on the importance of interdisciplinarity in contemporary art, based on the creative process of the work "*Jugando a ser hormigas*" (Playing at Being Ants), a performance that articulates dance, music, and theater. It considers how the integration of different disciplines allows for a horizontal dialogue between artistic languages, fostering collective creative processes that challenge the artist not only from a technical perspective, but also from a sensitive, symbolic, and vital perspective; an introspective encounter. The work, conceived as a tribute to the teacher, researcher, and artist Abelardo Jaimes, becomes an act of healing and a reconnection with the essence of the

creative act: play, exploration, and constant questioning.

Keywords: Contemporary art, interdisciplinarity, collective creation, art pedagogy, memory, play.

Introducción

Este texto es una reflexión sobre la importancia de la interdisciplinaria en las artes, a partir de la experiencia vivida en la creación de la obra *Jugando a ser hormigas*. Más allá de la exploración técnica entre disciplinas como la música, la danza o el teatro se plantea aquí una mirada sensible sobre el arte como espacio de encuentro, transformación y sanación. La interdisciplinaria se presenta no solo como un método de creación, sino como una forma de volver a la esencia, de reactivar la curiosidad y de reconstruir el vínculo con nuestro ser creador.

Objetivos

- Analizar el proceso de creación de la obra *Jugando a ser hormigas* desde una perspectiva interdisciplinaria.
- Comprender cómo la colaboración entre lenguajes artísticos propicia

un discurso colectivo significativo.

- Reflexionar sobre el rol del artista como sujeto sensible, creador y transformador dentro de un proceso escénico colectivo.
- Evidenciar el potencial del arte interdisciplinario como espacio de exploración, sanación y construcción de identidad.

Marco Teórico

La creación interdisciplinaria en las artes contemporáneas parte de un reconocimiento de la necesidad de romper las fronteras tradicionales entre disciplinas. En palabras de Saborit y Carrere (2000), el arte contemporáneo ha abandonado "la norma de imitar los modelos y la apariencia visible de las cosas", generando nuevas formas de construcción de sentido a partir de la fusión de lenguajes, códigos y expresiones. Esta tendencia no sólo responde a una búsqueda estética, sino también a una manera de habitar el mundo desde el cruce de perspectivas y la apertura hacia la otredad.

Desde esta mirada, el pensamiento interdisciplinario se posiciona como una

forma de conocimiento relacional, donde el encuentro entre distintas áreas artísticas —danza, música, teatro y narración— no busca la subordinación de una sobre otra, sino el diálogo horizontal entre sus discursos. Como señala Polo (2019), “el espectáculo actual permite un diálogo entre el diferente potencial que tienen las artes y su capacidad de penetrar en la materia artística” (p. 106). Este tipo de creación requiere, por tanto, una disposición abierta al intercambio, la escucha y la observación profunda del otro.

En ese sentido, el juego aparece como una categoría fundamental para comprender la creación artística desde una perspectiva vital. Huizinga (1949) propone en su obra *Homo Ludens* que el juego es una condición previa a toda cultura y que muchas de las manifestaciones humanas —incluyendo el arte, la religión y el derecho— nacen desde esta pulsión lúdica. Jugar implica libertad, reglas propias, imaginación y transformación: elementos también esenciales en la práctica artística. Al permitirnos volver a una mirada exploratoria, el juego nos devuelve a un estado de curiosidad activa, como sucede en la infancia.

Este concepto que nos enmarca en la niñez, es entendido aquí no solo como una descripción biográfica sino como una actitud perceptiva, se convierte en una metáfora para el artista que desea reconectarse con su potencia creativa. Como plantea Agamben (2001), la infancia está ligada a lo que aún no ha sido dicho, a una zona de indeterminación que habilita nuevas formas de expresión. Volver a ser niños es entonces un acto de resistencia simbólica: el gesto de jugar, de inventar, de crear mundos desde el asombro.

Desde estas perspectivas teóricas, el proceso creativo de la obra *Jugando a ser hormigas* se inscribe dentro de una lógica donde el arte deviene experiencia colectiva, espacio de sanación y encuentro con lo esencial. La creación interdisciplinar es aquí no solo una técnica compositiva, sino una ética de la relación: el arte como territorio compartido para imaginar, reconstruir y narrar otras formas posibles de existir.

Metodología / Planteamiento

El presente trabajo se enmarca dentro de la investigación artística, entendida como una práctica que articula la creación, la

reflexión, la praxis y el análisis de la experiencia estética como medio de producción de conocimiento. En este contexto, se asume la creación como eje central para la disertación sobre la interdisciplinariedad en las artes, situando la obra *Jugando a ser hormigas* como campo de experimentación y como plataforma de pensamiento.

La investigación artística, como modelo metodológico, permite transitar entre los planos de lo sensible y lo conceptual, integrando herramientas propias de la práctica creativa con estrategias de análisis, registro y documentación. Este enfoque, en tanto abierto y dinámico, posibilita la emergencia de saberes situados que se producen desde la experiencia, reconociendo la obra como un dispositivo epistémico en sí mismo. Como afirma López (2014), se trata de fomentar un bucle continuo de interacción entre la creación y la reflexión: observar la práctica artística, registrarla, interpretarla y generar conceptualizaciones que, a su vez, retroalimenten el proceso creativo.

En este marco, la metodología aplicada en *Jugando a ser hormigas* fue de carácter experiencial, exploratorio y dialógico. Lejos de seguir una estructura lineal o

preestablecida, el proceso emergió a partir de la necesidad de rendir homenaje al maestro Abelardo Jaimes, cuya figura evocó interrogantes profundas sobre el sentido de crear, el rol del artista y la potencia vital del arte. La creación se activó a través de preguntas generadoras: ¿cómo iniciar?, ¿por qué crear?, ¿qué nos moviliza?

El proyecto convocó a artistas provenientes de la danza, la música y el teatro, quienes participaron desde sus trayectorias particulares y sensibilidades propias. Este encuentro interdisciplinar se constituyó como un espacio de escucha activa, de intercambio simbólico y de improvisación colectiva. Los ensayos se desarrollaron como laboratorios abiertos, donde se exploraron ejercicios de observación mutua, resonancia y traducción entre lenguajes artísticos. En este tránsito, cada gesto, movimiento, sonido o imagen fue decodificado y resignificado por los otros, dando lugar a una dramaturgia en constante transformación. La figura de la hormiga

operó como metáfora aglutinadora¹: símbolo de lo colectivo, y de la potencia de la individualidad. Asimismo, el juego y la memoria de la infancia emergieron como pulsaciones centrales, anudando la creación a preguntas sobre el origen, la vulnerabilidad, el deseo de pertenecer y la necesidad de volver a la raíz creadora. Así, la metodología devino una cartografía viva que permitió construir conocimiento desde el hacer, potenciando el acto creativo como experiencia cognitiva, sensible y transformadora.

El arte moderno y contemporáneo ha buscado constantemente reemplazar paradigmas por nuevas formas de pensar y crear. Ha intentado eliminar etiquetas, romper modelos y disolver géneros, en un esfuerzo por anular lo preestablecido y abrir paso a la concepción de lo nuevo. Este impulso se manifiesta en cambios abruptos, incluso radicales, que desafían y alimentan el progreso del conocimiento artístico. Como afirman (Saborit y Carrere, 2000), “la vanguardia abandonó en gran medida la norma de imitar los modelos y la apariencia visible de las cosas”. En este proceso, se rechazan o se reformulan

modelos conceptuales, proponiendo nuevos modos de aprehender la realidad.

Desde esta perspectiva, la relación entre distintas disciplinas artísticas invita a adoptar un pensamiento verdaderamente interdisciplinar, es decir, una visión plural donde cada lenguaje creativo aporta desde su propia esencia. En este diálogo, ninguna disciplina domina ni depende de otra: todas se entrelazan en equilibrio. Esto implica nuevas formas de cuestionar, de plantear objetivos y de construir obras que respondan a un pensamiento expandido, abierto, libre. La interdisciplinariedad, entonces, no es solo un recurso metodológico, sino una actitud creativa y filosófica.

Adoptar una mirada interdisciplinar en el arte también implica un compromiso ético y estético con la equidad entre lenguajes. Supone valorar por igual los aportes de cada creador, reconociendo que cada disciplina tiene su propio universo simbólico y técnico, pero que todas pueden entrelazarse sin jerarquías. En esta medida, la interdisciplinariedad exige nuevas formas de plantear preguntas y objetivos,

¹ La imagen de la hormiga fue inspirada, en parte, por una experiencia personal del homenajeado Abelardo Jaimes.

estimulando procesos creativos donde lo colectivo y lo singular conviven en una constante retroalimentación.

Este enfoque está íntimamente ligado a la dimensión ontológica del arte: al diálogo profundo entre el artista y su obra. En el arte contemporáneo, esa relación se manifiesta como una total libertad de acción, donde las obras nacen a partir de las singularidades culturales y personales de quienes las crean. Estas singularidades abren paso a nuevas formas de pensar y hacer, donde las ideas se cruzan, se interconectan, se transforman. Así, la obra se convierte en un espacio de simbiosis conceptual, en el que cada artista aporta desde su modo particular de percibir, sentir y construir el mundo.

Esta reflexión nos lleva a comprender cómo la relación interdisciplinar en las artes nos hace crecer, transformarnos y expandir nuestra mirada como creadores. Nos revela la necesidad de aprender de otras expresiones: la danza, la música, la pintura, el teatro... y de todo aquello que nos permita mirar con ojos de inocencia y asombro otros mundos posibles. Mundos que, al integrarse en nuestra práctica, nutren nuestro saber artístico desde la experiencia viva del hacer.

Para ilustrar esta idea y comprender la profundidad de la interdisciplinariedad, compartiremos algunos hallazgos surgidos en el proceso creativo de la obra *Jugando a ser hormigas*. Esta propuesta ha permitido a cada artista involucrado encontrarse consigo mismo y con los otros, dando lugar a una nueva concepción de lo interdisciplinar. A partir de la conexión y la comunicación entre distintos lenguajes artísticos, se ha abierto un espacio fértil para la exploración, el descubrimiento y la creación colectiva.

¿Por qué decidimos ser artistas? ¿Cuál es el papel del arte en nuestras vidas? ¿Es difícil comenzar una obra, una pintura, una composición? Claro que sí. Siempre surge la incertidumbre: ¿por dónde empiezo?, ¿qué ideas me rondan?, ¿cuál es el sentido de lo que quiero crear?, ¿qué necesito para desarrollarlo? Estas preguntas, a veces infinitas, nos interpelan constantemente, nos confrontan con nuestro ser y con nuestra historia.

¿En qué momento nos detenemos a pensar en nuestro rol como artistas? ¿Para qué hacemos arte? ¿Por qué lo elegimos? Tal vez estas preguntas permanecen ocultas en la rutina, latentes, hasta que algo nos sacude profundamente. Algo que resuena

en el alma y nos devuelve a nuestra esencia: la necesidad de crear. De volver a ese espacio donde el arte surge, y nos reconstruye.

Y entonces aparece el punto cero. Ese momento en el que no sabemos qué hacer ni cómo empezar. Donde las preguntas llegan como un nudo sin punta. Muchas veces es la incomodidad con nuestra realidad —una realidad que se vuelve incomprensible— la que activa el impulso creador. Y hablo aquí no solo por mí, sino por todos aquellos artistas que, no siempre encuentran espacio para la creación en su vida cotidiana. Porque ya no hay tareas universitarias que nos obliguen a hacer arte. Porque el trabajo no siempre permite crear. Porque la rutina consume el tiempo, y porque, además, vivir del arte en muchos contextos latinoamericanos es un desafío inmenso.

Frente a ese panorama, buscamos espacios alternos donde el arte vuelva a tener lugar, donde podamos reencontrarnos con esa parte esencial de nuestra existencia. Esos espacios donde lo creativo resurge como una necesidad vital, una forma de resistir, de sanar, de comprender.

Y es precisamente desde esa necesidad — desde esa incomodidad fértil— que surgen experiencias que nos invitan a repensarnos: momentos dolorosos, confrontantes, catárticos o profundamente sensibles. Momentos que nos recuerdan que hemos dejado de crear, que hemos olvidado cómo volar. En este proceso, la realización de *Jugando a ser hormigas* se fue aplazando. Por muchas razones: por falta de manos, de espacio, de objetivos comunes... pero el momento llegó. Y con él, también llegó la razón.

La obra nació como un homenaje al maestro Abelardo Jaimes, docente e investigador de la Universidad Antonio Nariño y la Universidad Pedagógica Nacional, de la cual también fue el director del departamento de música. Un ser humano que dejó huella en cada paso de su camino artístico, pedagógico e investigativo. A través de su trabajo, nos enseñó que el arte es una herramienta para encontrarnos cuando nos sentimos perdidos; que nos ayuda a volver a lo humano, a lo esencial, a lo comprensible. Él nos mostró que basta con el deseo de hacer, con tomar acción, para que la creación empiece a fluir.

Así, *Jugando a ser hormigas* nació como un gesto catártico y simbólico. Como un tributo no solo al maestro Abelardo y a su legado, sino también a los maestros de la Universidad Pedagógica que partieron tiempo después. Un acto de memoria, pero también de renacimiento.

No saber cómo iniciar ya es, en sí mismo, una declaración profunda. Nos enfrenta a nuestros miedos, a nuestras resistencias, a nuestras preguntas sin respuesta. Nos obliga a mirar hacia adentro y reconocer lo que hemos dejado de lado. ¿Por qué hemos perdido la urgencia de crear? ¿Por qué no cultivamos esa necesidad constante de hacer, más allá del producto, más allá del resultado final?

En ocasiones, olvidamos que ser artista no es una tarea, ni un talento, ni siquiera una vocación: es una forma de vida. Es una manera de mirar el mundo, de relacionarnos con él, de aprender a nosotros mismos. Pero el entorno muchas veces nos consume. La rutina, las exigencias laborales, la falta de tiempo o de recursos nos arrastran lejos de nuestro centro. Y sin ese centro, sin ese significado profundo, dejamos de crear. Dejamos de preguntarnos por qué lo hacemos. Y esperamos —ingenuamente— que la

inspiración vuelva sola, como si se tratara de una visita inesperada.

Pero sabemos que no es así. La inspiración, aunque es fuente de elementos, nace de la acción. De ese caos incomprensible que, al ser habitado, se convierte en impulso creativo. ¿Qué nos mueve, entonces, a hacer arte? Quizás sea ese vaivén de preguntas, ese vértigo de no saber, lo que germina en nosotros como acto creativo. Y es justo ahí —en medio del caos— donde comenzamos a intuir respuestas. No respuestas racionales, sino vitales. Orgánicas. Que se manifiestan en un movimiento, en un trazo, en un sonido, en un gesto que nos conecta con el entorno y con nosotros mismos.

Iniciar una obra nunca es fácil. En el camino creativo hay periodos de abundancia y de silencio absoluto. De expansión y de vacío. Por eso es tan importante la conexión con nosotros mismos. El arte nos devuelve al origen. A lo esencial. A ese espacio donde podemos habitar nuestras emociones sin juicio, y transformarlas en lenguaje. La forma más genuina de expresarnos no está en las palabras, sino en los colores que usamos, en los cuerpos que se mueven, en las notas

que vibran, en los gestos que se sostienen en el tiempo.

Cuando perdemos esa conexión, el acto creativo se desvanece. Se vuelve frágil, inestable. Nos descentramos, nos disolvemos en lo cotidiano. Y entonces el inicio de una nueva creación se siente como una travesía angustiante hacia lo desconocido.

Pero ese mismo camino —lleno de preguntas y de sombras— es también el más valioso. Porque en él empezamos a ver trazos, motivos, colores, formas, melodías. Porque en la acción, en el hacer mismo, volvemos a encontrarnos con nuestro yo creativo. Con ese niño o niña interior que nunca dejó de jugar.

Ahí es donde nace la esencia de esta obra. El maestro Abelardo siempre nos mostró cómo conservar la capacidad de ser niños en el arte: jugar, imaginar, inventar mundos y traducirlos en actos creativos. Por eso, *Jugando a ser hormigas* se convierte también en un llamado a recuperar esa parte vital de nosotros: volver a jugar. Volver a ser niños.

¿Por qué dejar de jugar?

Sabemos que, en el proceso de crecer, el juego es nuestra primera forma de explorar el mundo. Desde niños, estamos en contacto directo con el arte, con la expresión y el descubrimiento. Cantamos antes de hablar, bailamos antes de caminar, dibujamos antes de comprender las palabras. El arte, en sus múltiples formas, es el lenguaje más puro con el que empezamos a comunicarnos como seres humanos con el entorno. Nuestra inocencia nos devolverá al mundo creativo.

Con el tiempo, sin embargo, dejamos de lado ese lenguaje. Nos exigimos resultados, estructuras, metas visibles. Y lo lúdico se vuelve en formas, convenciones, estilos, conceptos dejando a un lado el deleite del hacer. Pero es justamente en ese gesto de volver a jugar, de permitirnos la inocencia, donde se abre la puerta hacia la creación auténtica.

Nuestra creatividad no vislumbra con técnicas complejas, sino con la capacidad de asombro. La misma que teníamos de niños cuando mirábamos una hoja caer, buscábamos formas en las nubes o descubríamos una melodía. Volver a esa mirada es volver al arte en su estado más genuino: como un acto vital, como una

forma de habitar el mundo con curiosidad, ternura y libertad.

Y es desde ahí que la reflexión sobre la interdisciplinariedad cobra un nuevo sentido. Porque ese encuentro entre diferentes artes —la danza, la música o el teatro— es también un juego. Un juego de observación, de escucha, de diálogo. Es una invitación a mirar al otro con ojos nuevos, a leer lo que expresa a través de sus movimientos, de sus trazos, de su sonido.

Y es solo cuando nos permitimos ese juego sin jerarquías, sin dependencias, que se construye un discurso común. Un discurso donde el arte deja de dividirse en disciplinas para convertirse en un lenguaje expandido, en una conversación profunda entre diferentes mundos creativos.

Jugando a ser hormigas es precisamente eso: un ejemplo de cómo una obra interdisciplinar puede tejer vínculos desde la creación individual, construyendo un tejido colectivo. Es una exploración semiótica viva, donde cada gesto adquiere sentido al ser interpretado por el otro. Donde el músico observa los movimientos de la bailarina, y la actriz escucha el repique del tambor. Donde una flauta guía

la imagen, y un movimiento se transforma en sonido.

Es un juego simbólico que genera un nuevo lenguaje. Una lengua común entre artistas que, al observarse y dejarse permear por las expresiones del otro, crean algo nuevo. Algo que no pertenece a nadie en particular, pero que contiene a todos.

Un espacio interdisciplinar reúne más que disciplinas: convoca sensibilidades, miradas diversas, experiencias vitales y maneras distintas de comprender el mundo. No se trata únicamente de un ejercicio técnico o metodológico, sino de un encuentro humano. De una disposición a escuchar, a observar y a transformarse a través del otro.

Por eso, el sentido de estos espacios no radica únicamente en el resultado final, en el producto escénico, sino en lo que ocurre en el proceso. En lo que cada artista empieza a sentir, entender y resignificar de su propio ser. La obra se convierte en un espejo, en un laboratorio emocional y conceptual donde las preguntas iniciales ¿por qué hacemos arte?, ¿qué papel tiene en nuestras vidas? Encuentran nuevas formas de ser habitadas.

Así, *Jugando a ser hormigas* se vuelve una invitación al crecimiento colectivo y personal. Una obra que no solo representa una idea, sino que encarna un proceso: el de buscar, hallar lo imperfecto y volverlo parte de la obra, como el dibujo de una bella cicatriz enlazado con la belleza y destreza del artista. Cada uno, desde su saber, fue entretejiendo elementos nuevos tomados de otras disciplinas. Un ejercicio creativo de apertura. Porque para poder crear juntos, primero hay que despojarse de certezas.

La dirección de esta obra exigió, precisamente, un ejercicio de escucha y comprensión profunda. Fue necesario investigar, explorar, sumergirse en los discursos propios de cada arte involucrada. Comprender sus códigos, sus signos, sus lógicas, sus modos de hacer. Y a partir de ahí, construir una triangulación que permitiera establecer puentes reales entre esas formas distintas de ver y habitar el mundo.

Se buscaba una visión total, integradora, donde ninguna disciplina subordinara a otra. Donde el discurso escénico pudiera emerger del entrecruzamiento genuino entre los lenguajes. Así, se generó un lazo comunicativo honesto y orgánico, un

espacio donde el arte mismo empezaba a crecer y reconfigurarse desde adentro. Como bien señala Polo (2019, p. 106), “el espectáculo actual permite un diálogo entre el diferente potencial que tienen las artes y su capacidad de penetrar en la materia artística”.

Esto fue posible gracias al juego, a la observación mutua, al aprendizaje desde el hacer. Fue posible porque nos dejamos permear por cada expresión artística sin limitantes, con la única intención de crear por el placer de crear. *Jugando a ser hormigas* es una obra cargada de símbolos, de imágenes que nos confrontan con la muerte, la niñez, la adultez y la transformación. Es un acto poético y catártico. Y por eso, también es una obra que sana.

Jugando a ser hormigas no solo fue un acto escénico. Fue, ante todo, un espacio de sanación. Una obra que nos recordó el poder transformador del arte cuando es vivido desde el cuerpo, desde la emoción y desde la presencia del otro. En su transcurrir, fue sacando a la luz partes de nosotros que creíamos dormidas, heridas que no habíamos nombrado, y memorias que necesitaban ser liberadas a través del

movimiento, del sonido, de la imagen, del gesto.

En este encuentro, cada artista encontró una forma de volver a sí mismo. De reencontrarse con su esencia creativa, con su niño interior, con esa pulsión vital que da sentido al hacer artístico. Y así, en lugar de perderse en el caos, encontró un camino para habitarlo. Para transformarlo.

La obra nos mostró que el arte no está fuera de nosotros, sino que somos nosotros mismos. Que cada expresión, cada trazo, cada grito, es una extensión de nuestra historia. Y al ser compartida, se vuelve colectiva. Ya no es solo mía ni tuya, sino nuestra. Un testimonio vivo de lo que somos capaces de crear cuando nos escuchamos, cuando jugamos, cuando confiamos en el otro.

Por eso, un encuentro interdisciplinar no solo amplía los lenguajes artísticos: amplía nuestras posibilidades de ser. Nos permite explorar rincones inexplorados de nuestra identidad, matices que emergen solo cuando la mirada del otro nos invita a vernos de nuevo. Es la creatividad apoderándose del espacio, germinando actos nuevos, espontáneos, vitales.

Y entonces, todas esas preguntas que nos rondaban —¿por qué hacemos arte?, ¿para qué sirve?, ¿cómo empezar? —, encuentran respuestas no en la teoría, sino en la experiencia misma. En ese momento en que un movimiento se vuelve signo, en que un sonido abraza una imagen, en que una voz se alza y detiene el mundo.

Ese canto que nos sacude, que nos recuerda lo esencial, que nos dice:

“¡Déjala llorar!”

Y con ese grito que es también susurro, clamor y despedida, comprendemos: el arte es un acto de amor, de memoria y de vida. Y mientras haya alguien dispuesto a jugar, a mirar con ojos nuevos, a cantar desde lo más profundo, el arte seguirá siendo ese refugio donde todo es posible.

Y terminando con la última frase de la dramaturgia. “Ahora vuelvo al lugar de donde vine. Cabeciduro como soy, no me muero, solo me retiro a dormir un poco.” Sal (2024, p. 3).

Conclusiones

La experiencia de *Jugando a ser hormigas* demuestra que la creación interdisciplinar no solo amplía las posibilidades expresivas

del arte, sino que también invita a una revisión profunda del rol del artista en su contexto. Este tipo de procesos permiten recuperar la intuición, la imaginación, el juego y el asombro como fundamentos esenciales del acto creativo. Asimismo, se evidencia que la interdisciplina no es solo técnica, sino también afectiva y simbólica: crea puentes, provoca encuentros y posibilita la construcción de un lenguaje común sin jerarquías.

Además, se afirma el arte como un medio para sanar, para reencontrarse con la infancia, con la memoria y con los otros, revelando así el potencial del arte como territorio de humanidad. En estos espacios, cada artista no solo aporta desde su experticia, sino que se transforma a partir del diálogo con lo diverso.

Referentes

Adorno. (2000). *sobre la música*.
Barcelona: Paidós Ibérica, S. A.

Agamben, G. (2001). *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo Editora.

Huizinga, J. (1949). *Homo Ludens*. Alianza Editorial.

López, C. R. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Programa de fomento a proyectos y coinversiones culturales del fondo nacional para la cultura y las Artes de México.

Morin, E. (1999). *El método: La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Polo. (2019). *Pensamiento musical*. Santander: Universidad de Cantabria.

Saborit y Carrere, A. J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Anzos, S. L.

El saber, el hacer y el ser en la formación teatral.

Tríptico indisoluble.

Yuly Andrea Valero Rozo

yuvalero@uan.edu.co

Universidad Antonio Nariño

Resumen

Esta reflexión pedagógica destaca la importancia de las escuelas de artes escénicas en nuestro contexto actual, donde el teatro se erige como un arte con potencial transformador. Hace énfasis en que la formación actoral debe integrar teoría y práctica de manera orgánica, conectando el saber, el hacer y el ser, donde el cuerpo entrenado del actor se convierte en un instrumento de expresión psicofísica. A través de la experimentación práctica, la confrontación con la teoría y la reflexión constante, el intérprete desarrolla un lenguaje escénico, construye personajes y contribuye al poder político y transformador del teatro, aprende fundamentalmente "haciendo teatro" en un proceso colaborativo y único.

Palabras claves: Educación, transformación, proceso colaborativo, experimentación.

Abstract

This pedagogical reflection is about the importance of performing arts schools in our current context, where theater stands as an art with transformative potential. It emphasizes that acting training must integrate theory and practice organically, connecting knowledge, doing, and being, where the actor's trained body becomes an instrument of psychophysical expression. Through practical experimentation, confrontation with theory, and constant reflection, the performer develops a performing language, builds characters, and contributes to the political and transformative power of theater, learning primarily by "playing" in a collaborative and unique process.

Keywords: Education, transformation, collaborative process, experimentation.

“Muchos son los que conocen la teoría. Son contados los que la saben aplicar”, ese es el dilema”

Stanislavsky

En este mundo en constante movimiento, en el que se reevalúan los valores, se alternan los conceptos y se invierten los roles. Un mundo convulsionado en el que el teatro tiene que abrirse vía. El arte abanderará un germen de potencial transformación, de apertura social y mental. (Folguera, 2016) Por lo tanto, las escuelas de artes escénicas son vitales en esta misión. La formación de actores, materia prima del teatro, debe responder a la organicidad, los procesos entre lo interno y lo externo, la conexión entre el saber, el hacer y el ser. (Holovatuck, 2012)

El saber las teorías, el comprender la historia, el analizar el contexto de una obra, el estudiar las técnicas teatrales consolidadas por diversos teóricos, directores, maestros de la tradición teatral, es una primera parte del proceso.

Pero así, el conocimiento se queda en un primer nivel, solo es mediante el hacer, cuando el ser humano vive una experiencia, el cerebro crea nuevas

conexiones y al repetir las se van afianzando, así surge el aprendizaje.

El cuerpo del actor es su principal instrumento de comunicación y expresión, por lo que es vital acondicionarlo, entrenarlo para hacerlo más flexible, resistente, fuerte y receptivo a los impulsos internos. Para que los movimientos del artista escénico no sólo sean una forma corporal y no sean mecánicos, sino que tengan contenido, en estos intervienen su cuerpo y su mente (su imaginación, sus asociaciones).

El entrenamiento es psicofísico porque el cuerpo y la mente del ser humano son inseparables. Ningún trabajo del actor es completamente psicológico ni exclusivamente físico. (Chejov, 1999).

De esta manera, la técnica aprendida por el cuerpo no se convertirá en algo mecánico, sino al contrario, los movimientos orgánicos estarán relacionados con las imágenes, recuerdos, visualizaciones, asociaciones, conceptos que surgen de la mente del intérprete. En toda acción o movimiento es importante la coordinación mecánica y la exactitud temporal y espacial; pero también la fuerza porque de

su efecto de intensidad, un movimiento se torna débil o brusco. Ambas situaciones ponen de manifiesto estados mentales y se relacionan con el motivo de las acciones. (Feldenkrais, 1980)

Así, el cuerpo desarrollará un lenguaje que debe perfeccionar y dominar cada día, lo cual se refleja directamente en la construcción de roles y personajes.

En la práctica se prueba la teoría, se experimentan los métodos, también, hay teorización derivada de la práctica, como se evidencia con los diarios de artistas, quienes al sistematizar sus experiencias de formación o procesos de creación, a partir de estos, formularon algunas premisas de entrenamiento e interpretación para el actor.

De ahí, que exista una tradición en la formación actoral occidental, la mayor parte de esta centrada en los métodos de directores como Chejov, Grotowski, Stanislavsky, Brecht, Barba, entre otros. (Alfonso, 2011)

Entonces, la clave es: pensar, pensarnos e ir de la reflexión a la práctica, de la práctica a la reflexión, confrontando con la

teoría para poder referenciarlas, fundamentar, cuestionar e incluso proponer caminos de enseñanza. (Holovatuck, 2012) El teatro también es un modo indirecto de enseñanza y reflexión.

Los creadores teatrales trabajan para el presente, tal como lo natural anda en constante movimiento, así mismo los actores, dramaturgos y directores se ven influenciados, por nuevas corrientes y manifestaciones artísticas diferentes que los llevan a evolucionar y a intentar responder a las necesidades de su contexto. (Brook, 2001)

El ser. Un artista escénico tiene una responsabilidad ante la sociedad, el teatro es político, el teatro tiene poder como decía Platón: “el teatro produce efectos de una fuerza considerable sobre los espectadores, el teatro propone, representa y deja al espectador extraer e interpretar las lecciones de la representación.” (Badiou, 2016)

En el ámbito pedagógico se le brinda herramientas al actor para que se comunique asertivamente, aprenda a trabajar en equipo, forme un pensamiento

crítico y construya su propio criterio que se va a reflejar en sus creaciones, porque el teatro es una herramienta de transformación social.

Es en el escenario donde el estudiante demuestra con su mente, cuerpo y ser lo aprendido en la academia, porque aprender algo significa conquistarlo a través de la práctica (Richards, 2005), el teatro solo se aprende haciendo teatro. Y no hay método, hay sólo lo que funciona y lo que no funciona, cada quien tiene su propio proceso, viene de contextos diferentes, con diversas experiencias y a partir de ahí, va configurandose.

El actor solo aprende a construir e interpretar un personaje al estar en una obra de teatro, solo en la práctica se puede ver cómo crece exponencialmente el potencial del arte teatral, cómo explora o apropia las diferentes teorías/técnicas y cómo éste actúa en la escena en el presente, en el aquí y ahora con el público.

El teatro es un arte que construye futuro, sin seguir reglas que no se puedan romper, todo es posible en el arte de lo efímero. Hay varios manuales sobre el oficio del actor, teorías, métodos, que deben

probarse y experimentarse en el escenario, pero solo la intuición y las decisiones que tome el artista escénico son los detalles que permitirán que llegue la obra al espectador.

La formación teatral es clave para forjar y potenciar un cambio en nuestro país porque “es muy fácil soñar en realizar algo profundo, pero es mucho más difícil realizar realmente algo profundo... A menudo, nos olvidamos de la escalera. La escalera se debe construir.” (Richards, 2005, p. 33) Es un proceso que se consolida en la interacción entre el que enseña y aprende, en el desarrollo de la singularidad del ser humano, junto al colectivo, y en la relación directa de teoría y práctica que se reflejará en sus creaciones escénicas.

Referentes

Aflonso, M. (2011) Aportes a la construcción de la identidad profesional del profesor de teatro. Un análisis de las Situaciones de enseñanza-aprendizaje del teatro en el contexto de la formación de docentes. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*. Vol 5 enero - diciembre de 2011. pp. 154 – 17.

Brook, P. *Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. En P. Brook, *La puerta abierta*. Alba Editorial.

Chejov, M. (1999). *Sobre la técnica de la actuación*. Alba Editorial.

Feldenkrais, M. (1980). *Ejercicios para el desarrollo personal*. En M. Feldenkrais, *Autoconciencia por el movimiento*. Editorial Paidós.

Folguera, M. Prólogo en: *Elogio del teatro de Badiou, A.* Editorial Continta Me Tienes. 2016.

Grotowski, J. (s.f.). Los ejercicios. *Revista Máscara*, 27 - 35.

Holovatuck, J. (2012) *Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales*. Editorial Atuel.

Richards, T. (2005.). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Alba Editorial.

Revisión del Estado del Arte sobre la Autogestión, Sostenibilidad y la Continuidad de los Festivales de Danza en Bogotá

Autor Edgar Laiseca Rodríguez,

edgarlairo@gmail.com

Universidad EAN

El presente documento, es parte del proyecto de trabajo de grado de la Maestría en Gestión de la Cultura: “Diseño de una Metodología, como Instrumento de Análisis Económico y Cultural, de tres Festivales Independientes de Circulación para la Danza en Bogotá”

Resumen

Para este artículo, se establecen las categorías economía, cultura y festivales independientes de danza, estas dimensiones son el enfoque teórico y conceptual, para la ejecución del estudio, se emplea una metodología mixta (cualitativa y cuantitativa), que permite en este proceso inicial, dar alcance en la revisión y análisis de literatura, hallando otras temáticas como territorio, distritos creativos, bienes y servicios culturales y economía creativa, temas relevantes para la investigación.

Asimismo, el presente documento muestra los resultados iniciales de la implementación de un instrumento que da línea para el diseño de mecanismos de organización, sistematización y documentación, que ayuden a mitigar, la problemática de sostenibilidad que presentan gran parte de los festivales independientes de Bogotá.

Como primeros hallazgos se corrobora la importancia de los análisis y la ejecución de estudios, que establezcan la concordancia y articulación entre economía, cultura y los festivales independientes, promoviendo estrategias que permitan la autogestión y sostenibilidad.

Palabras clave: Danza, Política pública, Distrito creativo, Festivales, Sostenibilidad Economía, Cultura.

Abstract

This article establishes the categories of economy, culture, and independent dance festivals. These dimensions constitute the theoretical and conceptual focus. A mixed methodology (qualitative and quantitative) is used to conduct the study. This allows for the initial review and analysis of literature, revealing other topics such as territory, creative districts, cultural goods and services, and the creative economy, which are relevant to the research.

Likewise, this document presents the initial results of the implementation of an instrument that provides guidelines for the design of organizational, systematization, and documentation mechanisms to help mitigate the sustainability issues faced by many of Bogotá's independent festivals.

Initial findings corroborate the importance of analysis and the execution of studies that establish the concordance and articulation between economy, culture, and independent festivals, promoting strategies that enable self-management and sustainability.

Keywords: Dance, Public Policy, Creative District, Festivals, Sustainability, Economy, Culture.

Introducción

El desarrollo de la danza en Bogotá hacia los años 1994-2010 tuvo un avance significativo, debido a la implementación de políticas públicas por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) 1999-2001, donde se trazan objetivos particularmente en actividades de fomento, articulados a la dependencia Gerencia de Danza, que fue creada en el año 1.996 y donde se genera el documento: *Eventos-proceso como política cultural*, que buscaba diseñar una serie de estrategias para fortalecer el sector de la danza en Bogotá. Asimismo, la cooperación de los agentes del sector de la danza, contribuyó a que se robustecieran estas nuevas propuestas en las líneas de participación ciudadana, formación, circulación y fomento de la danza en el distrito capital.

En la investigación del estado del arte de la danza en Bogotá, Beltrán Pinzón & Salcedo Ortiz exponen información referente al “análisis del crecimiento histórico de la actividad, presentar a manera de informe los datos que provee la base de datos a 2004 de la Gerencia de

Danza del Instituto y un análisis comparativo frente a los documentos referidos.” (2006, p. 54), esta información brinda unos hallazgos importantes en cuanto a los datos encontrados, sin embargo se hace necesario obtener mayor información de los festivales independientes, puesto que, es preciso complementar estos datos con información de cifras, organización y administración de las organizaciones e instituciones que organizan los festivales.

Asimismo, los programas y proyectos e iniciativas públicas dieron origen a festivales o plataformas, con un enfoque de circulación e impacto distrital que, fomentan los diferentes géneros de la danza, en la actualidad sigue vigente el festival Danza en la Ciudad con 16 versiones, el cual es organizado por la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), creado mediante el acuerdo 440 del año 2010.

En este sentido, debido a la desaparición de la gran mayoría de los festivales públicos y al surgimiento de programas de pregrado, la profesionalización de artistas, creación de compañías y además de la centralización de dichos festivales, en la zona céntrica de la ciudad, es así que, por

iniciativas de organizaciones sin ánimo de lucro, salas de teatro y grupos de danza, nacen nuevos festivales y plataformas independientes.

Actualmente según datos aportados por la Fundación Integrandó Fronteras, existen aproximadamente 41 festivales públicos e independientes, que reúnen diferentes géneros de la danza, los cuales tienen gran relevancia e impacto en todo el territorio, “la información recogida da cuenta que la danza en Bogotá se desarrolla en todas las localidades de la ciudad, es decir que gestiona, circula, emprende, investiga, ensaya, crea, y articula en todo el territorio.” (Yurivilca Aguilar, 2022, p. 81). Asimismo, contribuye con datos relevantes que se aproximan a cifras y estadísticas en diferentes campos de la danza.

De esta manera, el sector de la danza propone nuevos festivales y plataformas independientes, que promueven espacios de circulación e intercambio de saberes y experiencias académicas en torno al cuerpo y el movimiento, de estas iniciativas pocas se mantienen vigentes debido a la insuficiencia de organización, administración, financiación y diseño de planes o metodologías que les aporten

estrategias económicas y culturales, que las hagan auto gestionables y sostenibles en el tiempo.

De igual forma, en la indagación realizada, no se encontró información que examine o plantee metodologías que sirvan como instrumento de análisis económico y cultural de los festivales o plataformas independientes de circulación para la danza en Bogotá. Debido a esta necesidad, se propone una metodología como primer instrumento, que haga las veces de guía de análisis cultural y económico, que documente la experiencia de tres festivales independientes de circulación para la danza en la ciudad de Bogotá, facilitando la sistematización, organización de cifras y datos de los procesos desarrollados al interior de estas plataformas de circulación.

Finalmente, los hallazgos de esta investigación, demuestran que son fundamentales los análisis y la ejecución de estudios, que establezcan la concordancia entre economía, cultura y los festivales independientes, promoviendo estrategias que permitan la autogestión, sostenibilidad y la continuidad de los festivales y futuras plataformas de circulación independientes en Bogotá.

1- Marco Teórico

Análisis Cultural

En el ámbito de una visión globalizada, en cuanto a experiencias de avances y búsquedas que legitiman la cultura y las artes como eje fundamental del crecimiento y desarrollo de un país. Se implementan estrategias en la promoción, difusión, formación y fomento de políticas culturales, para las diferentes industrias creativas y culturales. “las redes deberían ser un espacio para abandonar esa especie de endogamia que nos encierra en nosotros mismos. En todo caso para avanzar en una labor comunitarista que sirva de verdad como espacios de mediación” (Alba, 2010, p. 5).

Asimismo, como ejemplo para el caso de México y Colombia, se encuentran semejanzas en dificultades, avances y retos que articulen los diferentes procesos artísticos con la política pública, encontrando que “los bienes y servicios culturales son un insumo clave para “producir” el bien básico de ocio denominado experiencia cultural” (Aguado Quintero et al., 2017, p. 16), de esta manera se fortalecen los avances en la

fundamentación teórica entre la cultura, la gestión y su articulación con la formalización de los diferentes agentes de los sectores creativos y culturales. Se busca la promoción de estrategias con actividades que fomenten y validen dignificar a los artistas y las empresas culturales en la sostenibilidad de sus productos y servicios.

En este sentido, el análisis cultural también se relaciona con las formas de capitales de Boisier, con el territorio y desarrollo, donde se demuestra “la importancia de procesos tales como la descentralización político / territorial y las capacidades para negociaciones entre los niveles regional y nacional.” (Boisier, 2000, p. 2), permitiendo validar que los capitales económicos, sociales, culturales, humano e institucional, articulan los asuntos locales, en un territorio y la importancia de la cultura y las artes en los procesos comunitarios y sociales, que se consolidan por las diferentes actividades culturales y artísticas que hacen parte de la tradición de las localidades la Candelaria y Teusaquillo, donde se llevan a cabo los festivales independientes de danza.

De igual forma, la economía creativa y el entorno urbano se configura en “la aglomeración de empresas y trabajadores creativos en algunas zonas de las ciudades en las que se coincide con contextos urbanos estéticamente atractivos, así como con una densidad importante de negocios gastronómicos y de consumo especializado se le identifica como distritos creativos”, (Mercado Celis, A., 2016, p. 185), permitiendo vincular dinámicas de sostenibilidad entre diferentes sectores como el inmobiliario con la cultura y las artes con actividades productivas, que generen innovación, valor y alianzas entre el sector público y privado.

Además, estos distritos creativos activan la correspondencia entre las condiciones arquitectónicas y los componentes urbanísticos que fomenta y resignifica el uso del espacio público y el fortalecimiento y valorización del turismo cultural, “los Centros Históricos son las áreas de las ciudades con más identidad, auténticos símbolos urbanos que deben ser protegidos y conservados, pues contienen trazados, arquitecturas y formas de vida como testimonios históricos.” (Montero

Graniela, 2021, p. 8) generando diálogo, oferta y demanda entre los diferentes agentes del sector comercial, sector hotelero, gastronómico, entre otros.

De este modo, la articulación de los diferentes sectores fomenta lazos de cooperación entre lo local, regional y global, valiéndose además de estrategias en aspectos fundamentales como son la organización y administración con el desarrollo e implementación de áreas de la gestión y la producción al interior de las organizaciones, fortaleciendo los bienes y servicios “un libro, una obra de arte, una reproducción de ésta o una grabación musical serían ejemplos de bienes; una función de teatro, una actuación musical o una exposición de obras de arte lo serían de servicios.” (Martínez et al., 2016, p. 16).

También, del fortalecimiento de estos bienes y servicios, se resalta la importancia de las artes y la creatividad como dimensión de desarrollo económico en los ámbitos locales y comunitarios, los aportes de las artes desde los procesos informales y formales para el desarrollo de un país.

Igualmente, la cultura y los diferentes agentes del sector de la danza ocupan un papel relevante en el contexto social y político de un territorio ya que, “la cultura impregna los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) consagrados en la Agenda 2030” y puede ayudar a llenar los distintos vacíos de implementación de cada objetivo y meta.” (Caribe, 2021, p. 6), en este sentido, se identifican principalmente los siguientes ODS:

Tabla 1

Identificación ODS

Objetivo	Que se propone?
1	Poner fin a la pobreza en todas sus formas en todo el mundo.
4	Garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad y promover oportunidades de aprendizaje durante toda la vida para todos.
8	Promover el crecimiento económico sostenido, inclusivo y sostenible, el empleo pleno y productivo y el trabajo decente para todos.
11	Lograr que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles.
13	Adoptar medidas urgentes para combatir el cambio climático y sus efectos.
17	Fortalecer los medios de implementación y revitalizar la alianza mundial para el desarrollo sostenible.

Nota: Fuente elaboración propia

Ahora bien, se deben encontrar mecanismos que viabilicen capacidades a los agentes de la danza, para los desafíos de articular la danza y la cultura a las

diferentes políticas públicas, educativas y ambientales, involucrando a otros sectores para que así, se reconozcan los bienes y servicios que fomentan programas que contribuyen en un desarrollo sostenible, por medio de las artes y la cultura.

De tal forma, se encuentra la necesidad de establecer estrategias que visibilicen la danza como sector independiente de las artes escénicas, con autonomía para potenciar métodos de organización, financiación y su relación con la administración, organización, sistematización de los procesos desarrollados.

“El derecho de la cultura implica la consolidación y profundización del Estado de derecho, al constituirse en un instrumento para el desarrollo de los procesos culturales, la garantía de los derechos de esta índole, el reconocimiento de la diversidad y el pluralismo, así como el fomento de las distintas expresiones y manifestación artísticas y culturales.” (Hernández et al., s. f., p. 22).

Tres Festivales Independientes de Circulación para la Danza

En la ciudad de Bogotá y al igual que “en nuestro territorio cohabitan la danza tradicional, la folclórica, la contemporánea, la clásica, la moderna, los denominados bailes de salón, la integrada que designa aquella que propicia la expresión de la población en situación de discapacidad” (Ministerio de Cultura, 2009, p. 15), validando la afirmación “Colombia es un país que baila”, como lo denominó el antiguo Plan Nacional de Danza 2010-2020, también por la realización de gran cantidad de eventos artísticos, culturales y festivales donde su enfoque es la danza, el movimiento y el cuerpo.

La documentación histórica de la danza colombiana fomenta los estudios formales y sistematización de los diferentes campos de acción en la danza, “para la danza ha sido difícil mantener una conexión permanente con la tradición escrita de sus procesos creativos, pedagógicos y escénicos, lo que ha concentrado la transmisión de sus prácticas en la experiencia del cuerpo.” (Congote Posada, 2013, p. 9), sin embargo, los últimos

estudios realizados en el ámbito nacional se encuentra la investigación cierta época para bailar, en la que se recopila y sistematiza la historia de un festival “Temporada Internacional de Danza Contemporánea”, el cual contribuyó al fortalecimiento de la danza en Colombia.

Por esta razón, los agentes del sector de la danza bogotana, en estas últimas décadas, se han motivado en consolidar acciones desde la gestión cultural, dinamizando diferentes iniciativas y estrategias para la cualificación, circulación y la promoción de los géneros de la danza, enfocado en que estas expresiones escénicas, lleguen a todo tipo de grupos poblacionales, audiencias y localidades del distrito capital. De esta manera surgen iniciativas independientes como los festivales y plataformas de circulación para la danza, de impacto distrital y con amplia trayectoria (ver tabla 2), que hasta el año 2023 son aproximadamente 15, algunos de estos festivales ya no siguen vigentes.

Tabla 2
Festivales y plataformas independientes de circulación en Bogotá.

Nombre	¿Cuándo se creó?	¿Qué organizó?	Teléfono hasta el año 2023	¿Sigue vigente?
Festival Universitario de Danza Contemporánea	1996	Centro de Arte y Cultura de la Universidad Jorge Tadeo Lovatín	25	Si
Festival de Danza Contemporánea Libélate Decada	2001	Fundación de Teatro y Artes Libélate Decada	22	Si
Encuentro de Jóvenes Creadores en Danza	2005	Núcleo Danza Contemporánea	7	No
Festival Inquisitor	2010	Fundación L'Enfloc	3	No
Muestra Internacional de Artes Escénicas Movimiento Cívico	2010	Cooperación Cultural de Danza y Teatro Suelo Mestizo	13	Si
Festival Internacional Grupo Cero	2011	Estudio Ruiz Verger, Raúl Gutiérrez, Andrea Carulla Correa y John Henry Gómez	1	No
Muestras Sentidos Festival de Danza en Bogotá	2013	Kalano Danza Contemporánea	11	Si
Festival de Sidos y Duetos DETONOS	2014	Angélica Acuña	6	No
Festival BOGOTAP	2014	Duena Proyeri y Alire Tap	4	Si
Danza en el Acto	2017	Cooperación de Teatro y Cultura Acto Latino	7	Si
Conociémoslo	2018	Cooperación Coreográfica y la Manada	6	Si
Hysteresis Fest	2019	IA Compañía de Danza, la Fundación Inquisitor, Fuenfuen y GIP Instrumentación Corporal	2	Si
Locksmith	2019	Lacy Cibulka	5	Si
Festival Arte Danzario Joven	2022	Kalano Danza Contemporánea	2	Si
Escenario Anir	2023	Anirés Anvar	1	Si

Nota: Fuente elaboración propia adaptada de (Yurivilca Aguilar, 2022, p. 40)

También, estas iniciativas promuevan el quehacer profesional en dimensiones y campos de acción como proyección, formación, difusión y distribución, temas precisos para dinamizar metodologías de trabajo colaborativo y en red. Estas dimensiones se articulan como eslabones del ecosistema creativo y artístico de la capital, impulsando la formalización, en aras de mitigar los índices de precariedad del sector de la danza en Bogotá. Agregado a lo anterior, dichas acciones aportan a la generación de estudios formales e implementación de estrategias que no necesariamente aborden dimensiones artísticas y culturales, además, indagaciones con enfoque gerencial, organizacional, económicos,

cifras de agentes, nuevas audiencias y bienes y servicios del sector de la danza.

Finalmente, las recientes investigaciones; Revelaciones de Raúl Parra Gaitán; Estado del Arte de la Danza en Bogotá 2.0, de la Fundación Integrando Fronteras (2019-2022) respectivamente, exponen información actualizada de los festivales locales y nacionales, encontrando datos que corroboran la continuidad y vigencia de aproximadamente 7 festivales independientes, entre estos, las plataformas de circulación, que serán la base de estudio para la metodología de análisis económico y cultural de tres festivales:

Festival Universitario de Danza Contemporánea, organizado por el Centro de Arte y Cultura de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en el año 1996 y en el 2023 realiza su edición número 25, es una plataforma de circulación para la danza amateur, que ha fomentado los componentes pedagógico, investigativo y artístico del sector de la danza universitaria, “diversas aproximaciones a la teoría y la práctica de la danza en: charlas, foros, conferencias, videos, clases maestras y montajes; actividades, en

general, que reflexionan desde diferentes ángulos alrededor de la danza y su instrumento de expresión: el cuerpo.” (Parra Gaitán, 2012, p. 140).

Asimismo, convoca grupos artísticos institucionales distritales, nacionales e internacionales y compañías de danza profesionales, de esta manera permite y fomenta el intercambio de saberes entre grupos emergentes y profesionales, en el año 2023 contó con más de 27 obras de las universidades Sergio Arboleda, El Bosque, Católica, Nacional de Colombia, Distrital, Militar, CENDA, Javeriana de Bogotá y de Cali, Autónoma de Occidente, Minuto de Dios, del Valle, Atlántico, de Panamá y colectivos independientes como Compañía Psoas Coreolab, HombreBúho, DanceBog, Kalamo Danza, Ballet House del Carmen de Viboral y Estudio Privet de Venezuela.

Además, en su componente académico realizó el workshop Danza-Calma; el taller

Figura 1. Imagen promocional 25 edición.



Diversidad en Movimiento: El Cuerpo como Herramienta Política; y la propuesta Corporografía afectiva, resultado de los laboratorios y semilleros en danza del programa Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital. De esta manera, cada año el festival ha generado impacto con sus diferentes actividades, posicionándolo como uno de los festivales más significativos en el contexto colombiano por su antigüedad y contribución en la proyección de nuevos artistas danzarios, que hoy en día, son importantes referentes y exponentes del

sector de la danza colombiana a nivel nacional e internacional.

Festival de Danza Contemporánea Libélula Dorada, inicia en el año 2001 y al año 2023 cuenta con 23 ediciones realizadas, su objetivo primordial es el de abrir un espacio de diálogo y encuentro entre el público y las compañías de danza principalmente de la ciudad de Bogotá e invitados del país; en la modalidad de solos, dúos o agrupaciones de pequeño y mediano formato, el festival pretende fortalecer un movimiento cada vez más grande de este arte en Colombia, que carece de espacios de proyección. En su modelo administrativo “los ingresos por boletería se dividen por mitad entre el teatro y los danzantes participantes” (Yurivilca Aguilar, 2022, p. 178), el festival es organizado por la Fundación de Teatro y Títeres Libélula Dorada. En la programación del año 2023 participaron los grupos Experimento: XY, Movedizo Danza, Incendarios, La Gran Pregunta y Cráteres.

Figura 2. Imagen oficial 22 edición Mueve tus Sentidos Festival de Danza en Bogotá (MTS).



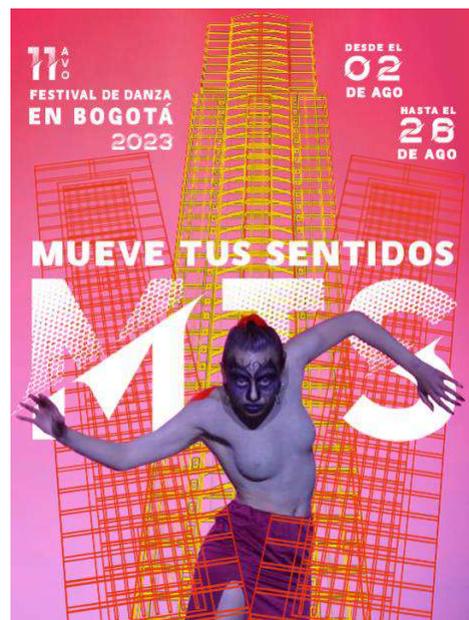
El origen se remonta a los años 2011 y 2012, cuando en compañía de Nautilus Danza Contemporánea y Kalamo Danza Contemporánea, se organiza la sexta y séptima versión del Encuentro de Jóvenes Creadores en Danza, un espacio en el que se reunían agrupaciones emergentes y profesionales de todos los géneros de la danza distrital, nacional e internacional y que además contaba con un componente académico de conversatorio con el público asistente a las funciones, el objetivo de este era formar públicos en los diferentes lenguajes de la danza.

Ahora bien, la desaparición del encuentro que nació en el año 2006 y que alcanzó a

contar con 7 versiones hasta el año 2012, impulsó la creación de un nuevo festival que diera continuidad a la filosofía e ideales del encuentro, como un espacio tanto de convergencia, divergencia, circulación y diálogo de los diferentes géneros dancísticos, como de intercambio de saberes y creaciones. Es así que en el año 2013 MTS, se sitúa como una plataforma de circulación para artistas emergentes y profesionales, en la que confluyen anualmente en agosto, creadores, investigadores, agentes del sector y espectadores de la danza distrital, nacional e internacional.

MTS es una iniciativa independiente organizada por Kalamo Danza Contemporánea, semillero

Figura 3. Imagen oficial 11 edición



que ha permitido generar alianzas, trabajo colaborativo y en red, promoviendo dinámicas de autogestión y estrategias de sostenibilidad, “rota los escenarios donde se lleva a cabo y durante la pandemia realizó su festival de manera virtual” (Yurivilca Aguilar, 2022, p. 178).

Indudablemente, cada año fortalece su propuesta de valor creando nuevos servicios y productos, como el componente de comercialización y la Revista Escenika, al igual que la vinculación de aliados estratégicos como La Fundación Centro Cultural Gabriel García Márquez, Colectivo Cinco Perros, GCC Producciones, Cartel Urbano y Fundación Quira, entre otros medios de comunicación digitales y tradicionales. Además de la promoción de agrupaciones emergentes y profesionales de todos los géneros de la danza con una programación robusta y variada, con funciones compartidas, donde las nuevas audiencias pueden asistir a varias obras de diferentes géneros (Ballet, Danza Contemporánea, Folclor, Urbana, Experimental, Video Danza, entre otros) y temáticas en una misma función, de esta forma acceden a

que los espectadores pueden vivir una experiencia que trascienda más allá de la danza.

Hasta el año 2023 ha contado con 381 agrupaciones, 2.782 artistas, 368 funciones, 81 actividades académicas, 40 estrenos en los años (2022 y 2023), más de 15 géneros de la danza por año y 2.070 espectadores en el año 2022.

Es así como Mueve tus Sentidos, se ha posicionado como uno de los referentes más importantes, en cuanto a encuentros de danza independiente, con mayor impacto y programación en la ciudad de Bogotá.

Análisis Económico

En este estudio se plantean rutas de articulación entre la teoría económica y las artes, sin que se pierda el valor simbólico de los productos y servicios, la negociación de los términos consumo de las artes y la relación con las tradiciones y el contexto socio cultural, “la necesidad de pensar nuevas relaciones económicas que tengan como objetivo la generación de ingreso económico en armonía con el bienestar de los individuos,” (Pacheco et al., 2017, p. 3).

Agregado a lo anterior, hay que revisar los factores de la informalidad de las actividades artísticas y en los beneficios que pueden aportar la implementación de la administración y la organización de las empresas artísticas y culturales, “según las teorías económicas convencionales, el mercado posee la capacidad de regular técnicamente todas las actividades económicas; pero, llevado al espacio social más amplio, se ha convertido en un modelo político alternativo,” (Carrillo, 2016, p. 3).

Asimismo, “las economías productivas se deben referir tanto a los aspectos del cómo se produce, el cómo se afectan los costos de tal actividad, el cómo se aborda el alistamiento del proceso productivo, y los costos de transacción que se adscriben a él.” (Ruiz Cano, 2020, p. 13), de esta manera se pueden diseñar metodologías que logren medir de manera objetiva, el impacto de la economía creativa en el desarrollo económico de una nación.

En este sentido, la implementación de la política pública fomenta la protección de las prácticas artísticas y culturales, “creación del Ministerio de Cultura, es el ente encargado de formular, coordinar,

ejecutar y vigilar la política de Estado en la materia en concordancia con los planes y programas de desarrollo, según los principios de participación contemplados en esta ley.” (Congreso de Colombia, 2017, p. 25), de esta manera se evidencia la necesidad del conocimiento de las normas y leyes que regulan y protegen los deberes y derechos culturales y artísticos (ver tabla # 2) en aras de la generación de diálogos que establezcan estrategias y alianzas de cooperación interinstitucional pública y privada.

Tabla 3

Marco legal política pública, cultural y artística.

Artículo – Decreto – Resolución	Ley – Institución	¿Qué nos dice?
Artículo 2	Constitución Política de Colombia de 1991	<i>Facilitar la participación de todos en las decisiones que los afectan y en la vida económica, política, administrativa y cultural de la Nación.</i>
Artículo 7	Constitución Política de Colombia de 1991	<i>El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana.</i>
Artículo 8	Constitución Política de Colombia de 1991	<i>Es obligación del Estado y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la Nación.</i>
Artículo 66	Ley General de Cultura	<i>Creación del Ministerio de Cultura, es el ente encargado de formular, coordinar, ejecutar y vigilar la política de Estado en la materia en concordancia con los planes y programas de desarrollo, según los principios de participación</i>

		<i>contemplados en esta ley.</i>
Artículo 30	Ley 23 De 1982	<i>El autor tendrá sobre su obra un derecho perpetuo, inalienable, e irrenunciable para: A. Reivindicar en todo tiempo la paternidad de su obra y, en especial, para que se indique su nombre o seudónimo cuando se realice cualquiera de los actos mencionados en el artículo 12 de esta Ley.</i>
Artículo 70	Constitución Política de Colombia de 1991	<i>El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional.</i>
Artículo 71	Constitución Política de Colombia de 1991	<i>La búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres. Los planes de desarrollo económico y social incluirán el fomento a las ciencias y, en general, a la cultura.</i>
Artículo 72	Constitución Política de Colombia de 1991	<i>El patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado. El patrimonio arqueológico y otros bienes culturales que conforman la identidad nacional, pertenecen a la Nación y son inalienables, inembargables e imprescriptibles.</i>
Artículo 1	Ley 1834 De 2017 Ley Naranja De Financiación De Industrias Creativas	<i>Tiene como objeto desarrollar, fomentar, incentivar y proteger las industrias creativas. Estas serán entendidas como aquellas industrias que generan valor en razón de sus bienes y servicios, los cuales se fundamentan en la propiedad intelectual.</i>
Artículo 7	Ley 1834 De 2017 Ley Naranja De Financiación	<i>El Estado promoverá el fortalecimiento de instituciones públicas, privadas y mixtas,</i>

	De Industrias Creativas	<i>orientadas a la promoción, defensa, divulgación y desarrollo de las actividades culturales y creativas, desarrollando adecuadamente el potencial de la Economía Creativa. Para tal fin se creará y conformará el Consejo Nacional de la Economía Naranja, como coordinador institucional de la economía creativa.</i>
Artículo 2	Ley 1493 De 2011 Ley De Espectáculos Públicos	<i>Reconocer, formalizar, fomentar y regular la industria del espectáculo público de las artes escénicas; así como democratizar la producción e innovación local, diversificar la oferta de bienes y servicios, ampliar su acceso a una mayor población, aumentar la competitividad y la generación de flujos económicos,</i>
Artículo 6	Ley 1493 De 2011 Ley De Espectáculos Públicos	<i>Servicios artísticos excluidos del IVA. Están excluidos del IVA los espectáculos públicos de las artes escénicas, así como los servicios artísticos prestados para la realización de los espectáculos públicos de las artes escénicas definidos en el literal c) del artículo 3° de la presente ley.</i>
Artículo 2	La Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH) Asamblea General de las Naciones Unidas en París en diciembre de 1948	<i>Toda persona tiene todos los derechos y libertades proclamados en esta Declaración, sin distinción alguna de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición.</i>
Artículo 22	La Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH) Asamblea General de las	<i>Toda persona, como miembro de la sociedad, tiene derecho a la seguridad social, y a obtener, mediante el esfuerzo nacional y la cooperación</i>

	Naciones Unidas en París en diciembre de 1948	<i>internacional, habida cuenta de la organización y los recursos de cada Estado, la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad.</i>
Artículo 23	La Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH) Asamblea General de las Naciones Unidas en París en diciembre de 1948	<i>Toda persona tiene derecho al trabajo, a la libre elección de su trabajo, a condiciones equitativas y satisfactorias de trabajo y a la protección contra el desempleo.</i>
Artículo 26	La Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH) Asamblea General de las Naciones Unidas en París en diciembre de 1948	<i>Toda persona tiene derecho a la educación. La educación tendrá por objeto el pleno desarrollo de la personalidad humana y el fortalecimiento del respeto a los derechos humanos.</i>
Artículo 27	La Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH) Asamblea General de las Naciones Unidas en París en diciembre de 1948	<i>Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.</i>
	ONU (Organización de las Naciones Unidas)	<i>Desde la fundación de la ONU en 1945, la misión y el trabajo de la Organización se han guiado por los propósitos y principios contenidos en su Carta fundacional, que ha sido enmendada tres veces en 1963, 1965 y 1973.</i>
	UNESCO	<i>Desde 1945 la misión de la UNESCO consiste en contribuir a la edificación de la paz en</i>

el mundo mediante la cooperación internacional, por ser ésta el único medio de tender puentes entre las naciones. De ahí que, en su condición de laboratorio de ideas, la UNESCO trate de ofrecer a todos los países la amplia serie de competencias y conocimientos que ha acumulado gracias a la cooperación internacional en los ámbitos de la educación, la ciencia, la cultura y la comunicación e información.

Nota: Fuente elaboración propia

Además, promueve la importancia de mantener actualizados diagnósticos, censos y toda la información que permita consolidar cifras, datos y estadísticas que sean fuentes de financiación para fortalecer los diferentes campos de la cultura y el arte, “se resaltan: el cupo fiscal de 488.000 millones de pesos de incentivos tributarios para el sector cultura para 2022 que aprobó el Consejo Nacional de Economía Naranja.” (Márquez et al., s. f., p. 49). Los ingresos de los procesos artísticos y culturales “acuden principalmente al intercambio de sus producciones culturales (espectáculos, talleres, eventos, formación) aunque procurando establecer un precio justo, propio de una comercialización solidaria” (Flury, 2023, p. 21).

Por esta razón es necesario constituir conexiones entre la política cultural, los diferentes sistemas de financiación con las cinco capacidades de gestión del cambio en la administración cultural: gestión de interacciones culturales internacionales, la representación de la identidad cultural, proponer métodos innovadores de desarrollo de públicos, ejercer un liderazgo estratégico eficaz y fomentar un sistema de financiación mixto sostenible, “el sector público es actualmente el principal proveedor de servicios culturales en gran parte de los países desarrollados, aunque también es cierto que el nivel de dependencia del sector público varía mucho de unos países a otros” (Quero Gervilla & Leal Jiménez, 2011, p. 72).

La producción asertiva de los bienes y servicios en el campo comercial y económico depende de “el mercado de la cultura exige una constante y acelerada renovación de productos. Por supuesto existen algunas obras denominadas “clásicas”- que conocen una vida prolongada, pero la mayor parte de los productos culturales presenta una rápida obsolescencia.” (Albornoz, 2011, p. 10), además se asocian a estas dinámicas los

ingresos, costos de producción y la cadena de valor que fortalecen la organización y administración de los festivales independientes, proporcionando estrategias de estudio del contexto social y económico brindando herramientas de autogestión y sostenibilidad de dichos festivales.

Los diferentes mercados de las artes se supeditan de diversas maneras y en relaciones geográficamente desiguales. Por tanto, el valor de las obras de arte y la apreciación de las-los artistas no solo son el resultado de un análisis técnico en el sentido económico-financiero, sino también político, social y perceptivo e intersubjetivo en sentido fenomenológico. (Carrillo, 2016, p. 5).

De igual forma, es importante la articulación de los pilares de la sostenibilidad (lo económico, social y ambiental) contribuyendo entre “más innovadora sea la economía de un país, tiene mayores posibilidades de mejorar la calidad de vida y brindar mayores y mejores beneficios a la población” (Ávila Angulo, 2021, p. 7), este enfoque de la economía y la cultura con la ejecución de estrategias de fortalecimiento y

organización de los festivales independientes y según Pérez, Bustamante nos ratifica que las artes escénicas y el patrimonio cultural, comparten algunas características y ambos generan economías externas positivas que favorecen a la colectividad (2010, p. 2), impulsando una sostenibilidad de los festivales y plataformas independientes para la circulación de la danza en Bogotá.

2- Metodología

Este estudio se enfoca en una investigación mixta (cualitativa y cuantitativa) de diseño longitudinal y de tipo descriptiva. Para este artículo que hace parte de la primera fase de la investigación, se recopiló la información de libros digitales e impresos, revistas científicas y documentos, por medio de motores de búsqueda, técnicas de recolección de información y bases de datos académicas, la selección de la información se organizó en fichas bibliográficas y la triangulación de la información para fechas, ediciones y temas.

Asimismo, la investigación se enfoca metodológicamente en 3 categorías

conceptuales en los temas de Cultura, Festivales Independientes y Economía, temáticas que se desarrollan en 3 capítulos que se fundamentan teórica y conceptualmente en el desarrollo de otros temas como territorio, distritos creativos, bienes y servicios culturales y economía creativa, este análisis se articula proporcionando como resultado, la propuesta de sostenibilidad de las plataformas objeto de estudio. Se desarrolla en dos fases, en este artículo se muestran los avances de la primera fase con las siguientes actividades:

Fase 1

- a) Establecimiento del estado del arte, para la generación de una metodología de análisis económico y cultural de 3 plataformas independientes de circulación para el sector de la danza en Bogotá.
- b) Primeros lineamientos para el establecimiento de una metodología de análisis económico y cultural de 3 plataformas independientes de circulación para el sector de la danza en Bogotá.
- c) Validación de la metodología de análisis económico y cultural de 3

plataformas independientes de circulación para el sector de la danza en Bogotá, por estudiantes de pregrado en danza y expertos del sector de la danza.

En el desarrollo de la investigación se plantea la hipótesis: promover herramientas de análisis contribuye a la sistematización de los procesos en temas de economía y cultura y ayudan a la organización y administración de las plataformas independientes de danza, para así generar estrategias que las hagan sostenibles en un futuro. Las variables encontradas se enfocan en economía creativa y bienes y servicios culturales.

2.1 Participantes

La investigación observa 3 tipos de población donde se “postula la tarea de convertir a todos los ciudadanos en trabajadores de la cultura para el rescate de lo popular (lo de todos) y plantea un nexo indisoluble entre educación y cultura.” (Mejía, 2007, p. 13), entre los que se encuentran: organizadores de 3 plataformas o festivales de danza de Bogotá, estudiantes de programas de pregrado en danza, para la muestra inicial se hará con estudiantes del programa Arte

Danzario de la Universidad Distrital y por último expertos en los campos de la gestión, docencia y creación en danza de Bogotá. De los 17 festivales independientes que se organizan en Bogotá, hasta la fecha de esta investigación siguen vigentes 7, para hacer la selección se caracterizan teniendo como criterios los siguientes aspectos: mínimo 10 años de antigüedad o realización, Impacto en su programación y con participación de agrupaciones en el ámbito local nacional e internacional y la integración además de la programación artística, otras actividades que fomenten los campos académicos, investigación, formación y trabajo en red.

Teniendo en cuenta los anteriores criterios se seleccionan el Festival Universitario de Danza Contemporánea, Festival de Danza Contemporánea Libélula Dorada y Mueve tus Sentidos Festival de Danza en Bogotá. El tipo de metodología que se emplea es cuantitativa y diagnóstica con instrumento de observación directa estructurada y entrevista. El número de participantes para la muestra estará conformada por tres representantes de los festivales seleccionados.

Para la población de estudiantes de pregrado en danza, se establece que sean de los semestres iniciales de asignaturas técnicas y teóricas del Proyecto Curricular Arte Danzario de la Universidad Distrital, el objetivo de esta población es indagar el impacto de los festivales independientes y el reconocimiento que tienen los estudiantes del sector de la danza de Bogotá y su proyección como agentes y profesionales. El tipo de metodología empleada cuantitativa con instrumento de encuesta. El número de participantes para la muestra será de 42 estudiantes del proyecto curricular de Arte Danzario.

Finalmente, los expertos con una amplia trayectoria en los campos de acción de la danza como gestión, creación y docencia. Metodología cualitativa y Delphi con instrumento de entrevista y cuestionario. El número de participantes para la muestra estará integrada por 4 expertos en los campos de acción de la danza.

2.2 Instrumentos

En esta primera fase se realizaron 42 encuestas (cuestionario formulario google) a estudiantes II, III y V semestre. La validación de las preguntas suministró resultados categóricos y numéricos, el objetivo de las preguntas era consultar sobre el impacto y reconocimiento que tienen los estudiantes sobre los festivales y el sector de la danza de Bogotá, dichas respuestas comprobaron la necesidad de implementar instrumentos como el que se propone en esta investigación, que aporta estrategias de gestión y organización para el sector de la danza.

Igualmente se realizaron 4 encuestas (cuestionario formulario google) con expertos del sector de la danza (Docente, Gestor, Creador o Director y Gerente de danza de institución pública) el objetivo de las preguntas era identificar como están articulados los diferentes campos y agentes del sector de la danza, con la economía creativa, festivales independientes y los bienes y servicios culturales en la ciudad de Bogotá. Las respuestas dieron resultados categóricos y numéricos, los cuales se validaron con porcentajes y datos que identificaron la correlación entre los resultados de las encuestas con los estudiantes, se

evidenciaron las similitudes entre las necesidades de generar estudios y herramientas que fortalezcan los diferentes campos del sector de la danza en Bogotá.

2.3 Procedimientos

Dentro de los procedimientos utilizados se emplearon las variables que se encuentran descritas y desarrolladas en la siguiente tabla.

Tabla 4

Variables.

Variabl e	Conceptualiza ción	Operacionaliza ción	Medición
Econo mía creativa	Este término es establecido por Howkins y expresa que son los modelos de negocio relacionados directamente con las industrias culturales, creativas y de generación de ideas (2001, p. 8). Igualmente se termina de precisar el termino con Howkins (2001) “la Economía Creativa surge a partir de las transacciones de productos y servicios de índole creativo y artístico llevadas a cabo en sectores productivos relacionados. Howkins	En la investigación Desarrollo de la Economía Creativa en Argentina, los autores explican que “Se utilizó una metodología de tipo cualitativo y con enfoque documental utilizando fuentes secundarias que permitieron la identificación de las estrategias y el análisis de las posibilidades de aplicación.” (Falkenstein-Ávila et al., 2020, p. 1).	Encuesta a través de un formulario de google, donde se plantean preguntas abiertas y cerradas

	caracterizó a las industrias culturales según elementos como el valor agregado, su contribución a la economía nacional y la diferencia frente a sus negocios y las industrias tradicionales.” (Pacheco et al., 2017, p. 4).		
Bienes y servicios culturales	Estos conceptos se identifican como “Un libro, una obra de arte, una reproducción de ésta o una grabación musical serían ejemplos de bienes; una función de teatro, una actuación musical o una exposición de obras de arte lo serían de servicios.” (Martínez et al., 2016, p. 16). Asimismo, Ateca (2009) los bienes y servicios culturales son “bienes [y servicios] económicos especiales”, dadas sus particulares características, entre ellas, el valor y mensaje simbólico que representan y que debe descifrar el consumidor. (Aguado & Palma, 2012, p. 25).	Se respalda con la metodología diseñada para este tipo de estudios “La mayor parte de los datos recogidos fueron documentos de archivo y entrevistas. Los datos se recogieron mediante un conjunto de entrevistas conducidas” (Haro et al., s. f., p. 9).	Entrevistas conducidas, cuestionarios y método Delphi

Nota: Fuente seminario de investigación

Universidad EAN.

3- Resultados

El análisis categórico y descriptivo realizado a las respuestas de las encuestas realizadas comprueban el impacto que tienen los 3 festivales independientes que hacen parte de la investigación, más del 80% (ver gráfico 1) de los encuestados conocen o han asistido a los festivales, también validan la importancia de estos festivales para la economía creativa y el turismo cultural de Bogotá. Se encuentran similitudes en las respuestas entre estudiantes y expertos, en las preguntas donde la danza aporta a la economía y sostenibilidad de un país, encontrando un 98% (ver gráfico 2) en respuestas positivas, reflejando así que las actividades artísticas aportan a la economía de Colombia.

Finalmente, con la valoración aportada a la afirmación de “la importancia de la economía, organización y finanzas en las actividades artísticas y culturales, los encuestados en un 98% están de acuerdo, evidenciando así la necesidad y la relevancia de implementar estudios que propongan metodologías de análisis económico y cultural para los agentes del sector de la danza, que aporten estrategias

de sostenibilidad en sus diferentes iniciativas.

Gráfico 1.

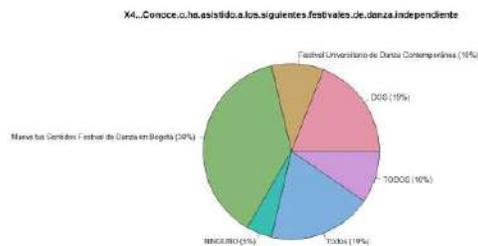
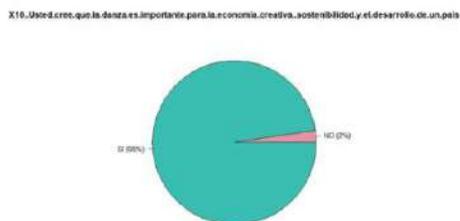


Gráfico 2

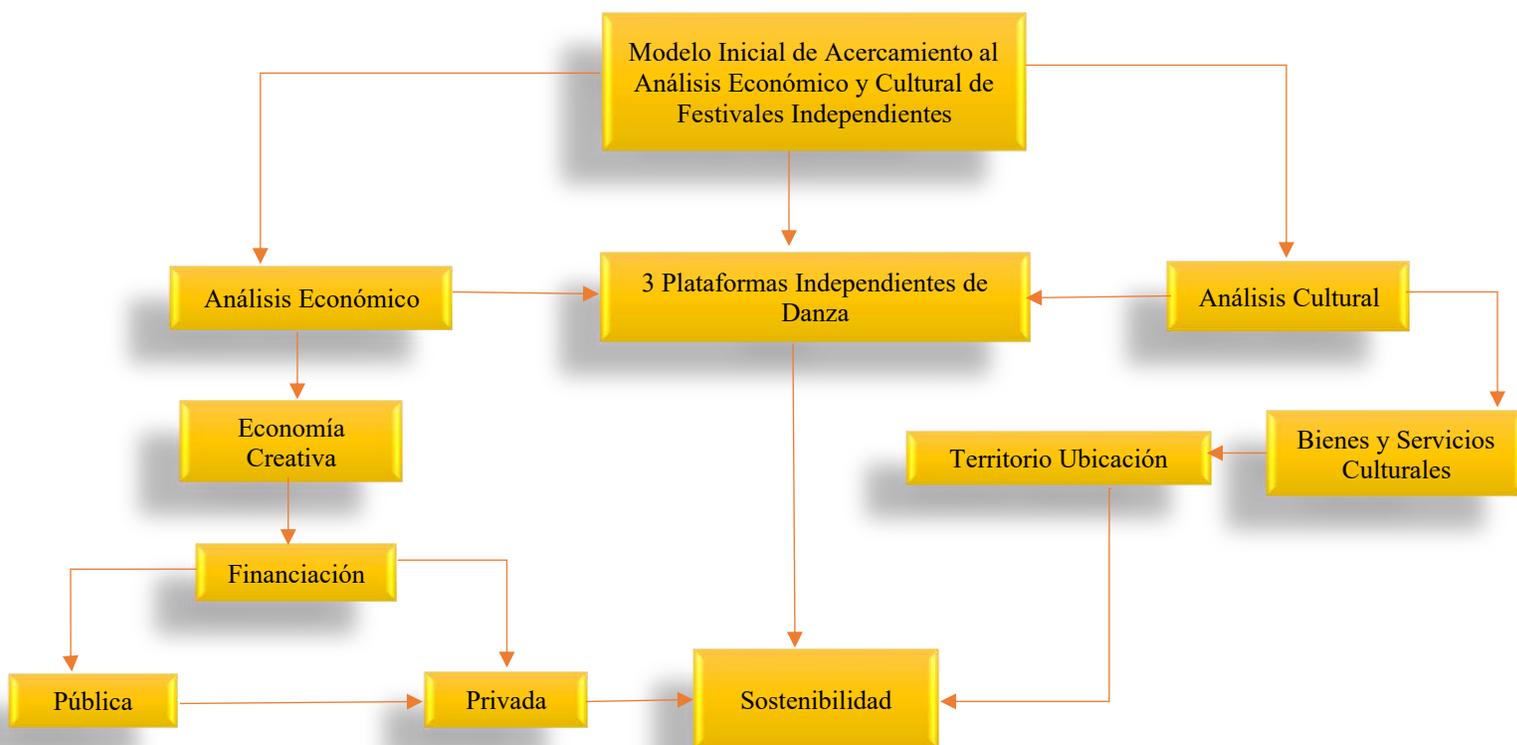


4- Discusión

En el proceso de la investigación se diseñó un primer modelo de matriz (Ver tabla 5), que contempla unas categorías principales para la indagación de temáticas y conceptos que se articulan para el análisis económico y cultural de las plataformas independientes de danza, “la vida cultural es la representación de la expresión de un grupo social, una comunidad o una sociedad que transcurre entre la tradición

y la memoria colectiva hasta la contemporaneidad de un momento y espacio determinado.” (Martinell, 2014, p. 5).

Tabla 5
Primer modelo de matriz.



Nota: Fuente elaboración propia

Asimismo, estas categorías aportan insumos teóricos en diferentes temáticas y conceptos que ayudan a “conocer los fundamentos de la política pública es un paso tan necesario como la existencia de los estudios de evaluación que permiten conocer sus resultados, no importando si éstos pudieran ser

desalentadores o auspiciosos, si dan cuenta de un momento específico o de toda una época,” (Hidalgo, 2019, p. 8), este estudio se consolida con la implementación de las encuestas a estudiantes y expertos de la danza en Bogotá, validando lo argumentado en la indagación, donde se evidencia el impacto de los festivales

independientes, “uno de los factores que han ayudado a la difusión de la danza contemporánea en el país son los festivales, encuentros o temporadas organizados como una de las formas más importantes para la circulación de la danza escénica.” (Parra Gaitán, 2019, p. 288).

Además, de la articulación de estos conceptos y su correspondencia con la pregunta de investigación; ¿Si existe una metodología como instrumento para el análisis económico y cultural, que promueva una documentación y sistematización, de no solo los resultados artísticos e impacto de 3 festivales independientes de danza en Bogotá, contribuirá en la organización, administración y sostenibilidad de estos festivales?, según Morlesin medir la creatividad o el impacto de las industrias creativas en términos de cifras es bastante difícil. Existen, sin embargo, otras posibilidades de medición, que son igualmente significativas (2018, p. 172).

Por tal motivo, esta metodología es una posibilidad de aportar instrumentos de análisis que fomentan la articulación de iniciativas “otra característica importante de Latinoamérica es la posibilidad de

catalogar la región como una zona que empieza a trabajar mancomunadamente para desarrollar cada vez más la economía creativa.” (Falkenstein-Ávila et al., 2020, p. 8).

Finalmente, el estudio proyecta resultados que corroboran la relevancia de esta metodología y sus significativos aportes no solo a los festivales y plataformas de circulación independientes, asimismo al sector de la danza, contribuyendo y fomentando instrumentos para crear estrategias de gestión, administración y sostenibilidad.

Conclusiones

Los hallazgos demuestran que son fundamentales los análisis e implementación de estudios, que establezcan la concordancia entre economía, cultura y los festivales independientes, promoviendo estrategias que permitan la autogestión y sostenibilidad.

El impacto de las iniciativas independientes como los festivales, son plataformas de gran relevancia, necesarias para la circulación y fomento de actividades artísticas, aportando a la

economía creativa y el turismo cultural en la ciudad de Bogotá.

Se encuentra la necesidad de establecer dinámicas de trabajo colaborativo entre el sector de la danza y los diferentes sectores económicos, productivos y los distritos creativos, potenciando una oferta, demanda y consumo de bienes y servicios artísticos y culturales.

Para futuras investigaciones se debe articular las diferentes iniciativas de circulación de las artes escénicas, por tanto, es un estudio que se puede aplicar en otras áreas artísticas y culturales.

Los instrumentos de validación deben ser aplicados, además, a los diferentes sectores productivos y económicos, con el fin de encontrar otras variables que articulen nuevos estudios para la organización y sostenibilidad del sector artístico y cultural.

5- Referencias

- Aguado, L., & Palma, L. (2012). Una interpretación metodológica sobre la incorporación de los bienes y servicios culturales al análisis económico. *Lecturas de Economía*, 77, 219-252.
- Aguado Quintero, L. F., Palma, L., & Pulido Pavón, N. (2017). 50 años de economía de la cultura. Explorando sus raíces en la historia del pensamiento económico. *Cuadernos de Economía*, 36(70), 197-225. <https://doi.org/10.15446/cuad.econ.v36n70.53813>
- Alba, J. R. I. (2010). Redes distribuidas, nuevos mapas para una cultura atópica. *Periferica*. https://www.academia.edu/95440913/Redes_distribuidas_nuevos_mapas_para_una_cultura_at%C3%B3pica
- Albornoz, L. A. (Ed.). (2011). *Poder, medios, cultura: Una mirada crítica desde la economía política de la comunicación* (1. ed). Paidós.
- Avila Angulo, E. (2021). La evolución del concepto emprendimiento y su relación con la innovación y el conocimiento. *Revista Investigación y Negocios*, 14(23), 32-48. <https://doi.org/10.38147/invneg.v14i23.126>
- Beltrán Pinzón, Á. M., & Salcedo Ortiz, J. E. (2006). *Estado del arte del área de danza en Bogotá D. C.*
- Boisier, S. (2000). El desarrollo territorial a partir de la construcción de capital sinérgico. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, 2, 39.

- <https://doi.org/10.22296/2317-1529.2000n2p39>
- Caribe, C. E. para A. L. y el. (2021). *La contribución de la cultura al desarrollo económico en Iberoamérica*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe. <https://www.cepal.org/es/publicaciones/47444-la-contribucion-la-cultura-al-desarrollo-economico-iberoamerica>
- Carrillo, J. X. (2016). Economía y Artes: Algunas notas críticas sobre sus relaciones. *Index, revista de arte contemporáneo*, 02, 112-120. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i02.36>
- Congote Posada, J. (2013). *Cierta época para danzar: Temporada internacional de danza contemporánea de Colombia 1996-2006*. Ministerio de Cultura.
- Congreso de Colombia. (2017, febrero 28). *Ley 397 de 1997 (Ley General de Cultura)*. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. <https://ant.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/ley-397-de-1997-ley-general-de-cultura>
- Falkenstein-Ávila, H. D., Redondo-Méndez, A. C., & Pinzón-Muñoz, C. A. (2020). Desarrollo de la economía creativa en Argentina: Ejemplo para el caso colombiano. *Revista Escuela de Administración de Negocios*. <https://doi.org/10.22158/01208160.n0.2020.2753>
- Flury, J. (2023). *En la ciudad de Buenos Aires Organizational Dynamics of Cultural Cooperatives in the City of Buenos Aires*.
- Haro, S. P., Espejo, A., & Martí, I. (s. f.). *Evolución del modelo de negocio y adaptación empresarial de los festivales*:
- Hernández, C. N. L., Domínguez, N. M., & Tobón, C. V. (s. f.). *ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ*.
- Hidalgo, H. (2019). La danza en las políticas públicas: Un mundo por construir. *Revista Pensamiento Académico*, 2(1), 68-81. <https://doi.org/10.33264/rpa.201901-06>
- Howkins, J. (2001). *Howkins, J. (2001): The creative economy: How people make money from ideas*.
- Márquez, I. D., Blanco, M. L. R., Martínez, D. P., Abondano, J. M. R., Aponte, D. A. M., & Gómez, F. R. (s. f.). *CONSEJO NACIONAL DE POLÍTICA ECONÓMICA Y SOCIAL CONPES*.
- Martinell, A. (2014). *Vida cultural, vida local*. <http://www.alfonsmartinell.com/wordpress/wp-content/uploads/2014/11/Vida->

- cultural-vida-
local_CGLU_2014_final.pdf
<http://biblioteca.udgvirtual.udg.mx/jsui/handle/123456789/918>
- Martínez, J. M. D., Delgado, S. C., Muñoz, E. G., Carmona, M. B., Domínguez, J. C., & Zayas, R. M. (2016). *Revista digital para la difusión del conocimiento económico*. 18.
- Mejía, J. R. (2007). APROXIMACIÓN CONCEPTUAL A LOS ESTUDIOS DE LA CULTURA Y A LA GESTIÓN CULTURAL. *Revista EAN*.
- Mercado Celis, A., A. (2016). Distritos creativos en la Ciudad de México en la segunda década del siglo xxi. *Territorios*, 18(34), 183-213.
<https://doi.org/10.12804/territ34.2016.08>
- Ministerio de Cultura. (2009). *Lineamientos del Plan Nacional de Danza para un País que Baila 2010-2020*.
- Montero Graniela, A. (2021). Economías creativas en centros históricos. *La Habana Vieja. Bitácora Urbano Territorial*, 31(2), 189-202.
<https://doi.org/10.15446/bitacora.v31n2.86110>
- Morlesin, R. (2018). *Ciudad de México: Lugar donde las culturas dialogan; 2018*.
- Pacheco, A. P. de C., Benini, E. G., & Mariani, M. A. P. (2017). LA ECONOMÍA CREATIVA EN BRASIL. El desarrollo del turismo local en el pantanal sur de Mato Grosso. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 26(3), 678-697.
- Parra Gaitán, R. (2019). *Revelaciones Un Siglo de la Escena Dancística en Colombia* (Ministerio de Cultura).
- Parra Gaitán, R. (2012). *Revista La Tadeo Festival Universitario de Danza Contemporánea*.
<https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT>
- Pérez-Bustamante, D. C. (2010). El valor económico de los bienes culturales y ambientales. Cultura, desarrollo y sostenibilidad*. *Observatorio Medioambiental*, 13.
- Quero Gervilla, M. J., & Leal Jiménez, A. (2011). *Manual de Marketing y comunicación cultural*. Universidad de Cádiz.
<https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/238>
- Ruiz Cano, M. (2020). *Estrategias para el mayor aprovechamiento urbanístico y económico de sectores estratégicos a partir de la innovación y las expresiones artísticas y culturales*. Secretaria de Planeación Bogotá.

Yurivilca Aguilar, S. L. (2022). *Estado del
Arte de la Danza en Bogotá.*