

ISBN: 978-958-5542-99-0

Miguelina

"La Forastera"

Baila el río y su memoria

Obra de investigación
creación para la divulgación
de la cultura del río desde
las voces de sus intérpretes
y de los bailes cantados
como manifestación
cultural de los pueblos del
Magdalena Medio
colombiano.

**Carlos Alberto
Vásquez Rodríguez**



Universidad de Nariño
FUNDADA EN 1904



Universidad de Nariño
ACREDITADA DE ALTA CALIDAD
RESOLUCIÓN MEN 10567 - MAYO 23 DE 2017



UNIPAZ
Instituto Universitario de la Paz

© Miguelina “La Forastera”: Baila el río y su memoria. Obra de investigación creación para la divulgación de la cultura del río desde las voces de sus intérpretes y de los bailes cantados como manifestación cultural de los pueblos del Magdalena Medio colombiano.

[Trabajo de grado para optar el título de Magister en Investigación Creación Arte /Contexto]

Universidad de Nariño
Departamento de Artes Visuales / Facultad de Artes

Autor

Carlos Alberto Vásquez Rodríguez
carlosalberto.vasquez@unipaz.edu.co
Instituto Universitario de la Paz (UNIPAZ)

Dirección artística y coreográfica:

María Irene Celis Arias
maria.celis@unipaz.edu.co
Instituto Universitario de la Paz (UNIPAZ)

Carlos Alberto Vásquez Rodríguez
carlosalberto.vasquez@unipaz.edu.co
Instituto Universitario de la Paz (UNIPAZ)

Dirección musical:

Cesar Pérez González
(No se proporcionó correo electrónico)
Instituto Universitario de la Paz (UNIPAZ)

Samuel Mancera
samuel.mancera@unipaz.edu.co
Instituto Universitario de la Paz (UNIPAZ)



Dirección, diseño, guion dramático y escenográfico:

Kelly Cristina Torres Angulo
vicerectoria@unipaz.edu.co
Instituto Universitario de la Paz (UNIPAZ)

Oscar Orlando Porras Atencia
rectoria@unipaz.edu.co
Instituto Universitario de la Paz (UNIPAZ)

Kelly Jhoana Gómez Jiménez
dir.ciencias@unipaz.edu.co
Instituto Universitario de la Paz (UNIPAZ)

Fecha de Presentación: 2023

Fecha de Publicación: 08 de octubre del 2025

© 2025, Carlos Alberto Vásquez Rodríguez. Todos los derechos reservados.

Editorial: Instituto Universitario de la Paz (UNIPAZ)

ISBN: 978-958-5542-99-0

Como citar en APA 7ª: “Vásquez Rodríguez, C. A. (2025). *Miguelina “La Forastera”*: Baila el río y su memoria. Obra de investigación creación para la divulgación de la cultura del río desde las voces de sus intérpretes y de los bailes cantados como manifestación cultural de los pueblos del Magdalena Medio colombiano (Tesis de maestría).URL”

Impreso en Colombia
Printed in Colombia

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de su titular, salvo excepción prevista por la ley.





La Miguelina Esparza- fotografía enviada por su hijo Efraín Esparza

Prólogo

El pensamiento (del) río

Danza, Memoria y Territorio

La danza es una praxis crítica del pensamiento pues provoca su descentramiento, se trata como propone Bardet (2012) de “pensar con-mover” pues: “El movimiento es entonces expansión múltiple, dispersión en recovecos. La atención a los detalles es descentrada y multidireccional” (p.228), por el estremecimiento de la historia que provoca la apertura de las memorias que se encarnan a través de los cuerpos danzantes en el presente.

La dislocación de la atención hace posible devenir entre diferentes espacios y tiempos, entre los que se cruzan las presencias de gestos y voces, danzas y melodías que traman la celebración y resistencia de la poética y estética de un pensamiento (del) río que se transparenta y profundiza mientras está siendo en movimiento.

La transparencia y profundidad se aúnan a la fluidez que expresa la pluralidad de corrientes y memorias que alteran la forma en la que se concibe la historia de un territorio, de esta manera, en el cruce de las historias y las memorias de los cantos bailados del Magdalena Medio en Colombia, emergen presencias que evocan tradiciones que establecen diálogo con lo sagrado y lo profano, lo trascendental y lo cotidiano, los muertos y los desaparecidos.

El río es un lugar en deriva, en diseminación, de igual manera la perspectiva que provoca fluye entre los meandros que forman y transforman el contexto, moción a través de la que las memorias que evoca recuerdan que como propone Quintín (2004) “la Naturaleza tiene un coro de



cantos y son interminables, un coro de filósofos que todos los días cambian de pensamientos” (p.149).

El cambio expresa el devenir de las “poéticas sonoras nómadas” (Banguero, 2019) que alteran las concepciones monoculturales sobre el gesto, el silencio, el cuerpo, la armonía, por las melodías que expresan heterofonías, holofonías y alteraciones sonoras en sus cantos, en correspondencia con la diversidad epistémica y estética que manifiestan.

Las formas de saber y aprendizaje que estas experiencias provocan, en el caso del Perú, se presentan en la manera en que los arpistas aprenden la música nueva que ofrecerán en las fiestas a partir de vivencias de alteración de la historia, la memoria y la escucha que se relacionan con lo Upa y Upalla, que Arguedas (1998) describe de la siguiente forma:

La noche del 23 de junio esos arpistas descendían por el cauce de los riachuelos que caen en torrentes al río profundo, al río principal que lleva su caudal a la costa. Allí, bajo las grandes cataratas que sobre roca negra forman los torrentes, los arpistas “oían”. ¡Solo esa noche el agua crea melodías nuevas al caer sobre la roca y rodando en su lustroso cauce! Cada maestro arpista tiene *su pak'cha* secreta. Se echa, de pecho, escondido bajo los penachos de las sacuaras; algunos se cuelgan de los troncos de molle, sobre el abismo en que el torrente se precipita y llora. Al día siguiente, y durante todas las fiestas del año, cada arpista toca melodías nunca oídas, directamente al corazón; el río les dicta música nueva (p.33).

La música que *dicta* el río implica un decir poético abierto a y por la performance del interprete que oscila entre la resonancia y disonancia que Arguedas (1998) describe como la



expresión de “melodías nunca oídas”, particularidad que ofrece la polisemia del concepto Upa y Upalla* por su relación con el silencio y lo secreto, que describen una actitud y conocimiento que se relaciona con el entunde.

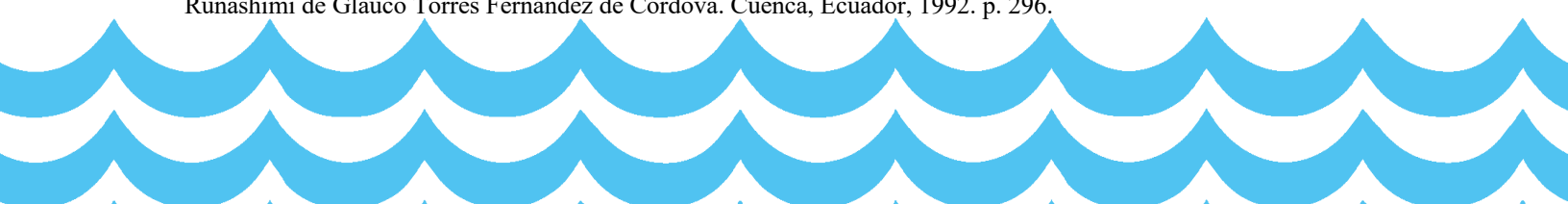
El diccionario de americanismos define el entunde como una práctica que conlleva: “Ejercer un acto maléfico sobre alguien usando poderes mágicos”(ASALE, 2010, párr.1), traducción que expresa una perspectiva colonial moderna elaborada con la intención de borrar la apertura teórica, conceptual y metodológica que provoca para clasificarlo como superstición.

La episteme del entunde al contrario, conlleva la acción de interrupción y ruptura de la intencionalidad maléfica de la traducción cuando se trata de la descripción de praxis de saber amerindias y africanas, motivo por el que se destaca la referencia al secreto y a modos de escucha diferentes en perspectiva de descolonizar el concepto de acuerdo con la alteración de la acústica que ofrece y para establecer un dialogo con las artes de la escucha que representa.

En el contexto afroamericano, las presencias del pensamiento (del) río corresponden a la praxis de principios de atención descentrada, que se refieren a través de los siguientes conceptos: Iwá, como la fuerza que permite la existencia; Aché, el poder de realización, la fuerza mágica, la armonía; Abá, el poder que da dirección y acompaña al Aché.

La música traduce las memorias que evocan los principios éticos de la existencia en el presente que, a la vez, son traducidos en danza por quienes escuchan, para evocar el movimiento telúrico del agua y la memoria, que como propone Ena, cantaora del Magdalena Medio implica comprender que:

* El concepto Upa describe el ensordecimiento, el mutismo, la necedad, la rudeza, la esterilidad, la simpleza, el idiotismo y el secreto. Upalla refiere al silencio. De acuerdo con el diccionario Kichua-Castellano Yurakshimi-Runashimi de Glauco Torres Fernández de Córdova. Cuenca, Ecuador, 1992. p. 296.



Ser cantadora es tener la posibilidad de poder hacer sentir al otro las costumbres, los colores, los sabores y los olores que llevo bien resguardado en mí ser. Es ser capaz de transmitir ese dolor y alegría de un pueblo por medio de mis cantos. Es poder hacer resaltar una tradición ribereña que cohesiona a toda una región específica como el Magdalena Medio colombiano. En mi oficio me defino que lo hago con transparencia, amor y compromiso y de manera particular (Vásquez, 2023, p.73).

La poética de la memoria que se precipita en músicas nuevas, entre voces y cantos que al comparecer en el presente reclaman los derechos de presencia de los desaparecidos, los ausentes, los silenciados, corresponde al compromiso ético y estético que sustenta la relación afectiva con el territorio y sus memorias, pues como refiere la cantaora Damarys:

Esto nace de manera innata, y de esos saberes que mis abuelos me inculcaron desde niña con su forma de cantar en esas noches de oscuridad en mi pueblo, ellos nos sentaban en la sala de la casa a cantar y contar historias, terrores y sus propias vivencias. Cuando joven alrededor de un mechón o luminaria, como llamaban anteriormente, y a través de estos cuentos y cantos fui tomándole amor a esta tradición que preservó desde muy niña ya pesar del tiempo amo lo que hago (Vásquez, 2023, p.76).

Las sonoridades, gestos, silencios, voces y concepciones sobre la danza y la música de diferentes territorios cuestionan la perspectiva monocultural de una sola concepción poética, estética epistémica sobre el cuerpo, la melodía, la armonía, para crear, comprender e interpretar lo



que se considera la danza y la música en o para una cultura, en correspondencia con las memorias que represente para una tradición.

Concepciones como danza y música ancestral, tradicional, popular y/o folklórica, caracterizadas por la transmisión oral entre generaciones, su aprendizaje por contagio, la ausencia en algunos casos de un autor o coreógrafo, problematizan la delimitación de su origen a pesar del intento de su ubicación en regiones específicas.

La danza y la música de los territorios, en este sentido, es transversal a esas definiciones, motivo por el que provoca intersección y ruptura entre ellas, pues expone experiencias estéticas vivenciales de la apertura de los sentidos que permiten el reencuentro con la memoria de un territorio a través de los gestos y silencios, motivo por el que moviliza emociones y sentidos que provocan una relación afectiva con los lugares y sitios en donde acontece, debido a que como propone Vásquez (2023) se trata de enredarse con el río: “con su gente y sus paisajes además lo que significa para la vida del territorio” (p.127).

La vivencia de la danza que implica el baile cantado trama una relación con experiencias de escucha inter y trans subjetiva producidas por el duelo, evidencia el olvido de una identidad y la pérdida de sí mismo (Reik, 1960), motivo por el que provoca nostalgia y melancolía, o se asocia con el encanto, el embrujo, la obsesión, debido al sentido y valor emocional de los recuerdos que evoca.

Sin embargo, desde una perspectiva estética implica la expresión de un “código prelingüístico” (Eco, 1986) que abre memorias sonoras y narrativas que hacen posible cuestionar la forma lineal en que se concibe una historia y sus formas de representación literaria, musical, dancística, debido a la “dialéctica de la presencia espectral” (Erickson, 2009, p.142) que abre al indicar los asuntos pendientes que la historia pretende ocultar a través del silenciamiento de una



tradición, pues en este contexto, como propone Michel Serres la música es la “confrontación dialéctica con el curso del tiempo” (Serres citado por Attali, 1995, p.19), mientras la danza por el descentramiento y dislocación de su resolución, es la expresión de su apertura.

La confrontación dialéctica no se resuelve en el reconocimiento de contrarios o en este caso de diferentes conceptos sobre la danza y la música a través de un consenso que las homogenice, debido a que la poética del testimonio que expresa desnaturaliza la pérdida que pretende justificar la economía del duelo, pues como refiere Avelar (2011): “todo testimonio es una construcción retrospectiva que debe elaborar su legitimidad discursivamente, en medio de una guerra lingüística en que la voz más poderosa amenaza ser la del olvido” (p.262).

La “guerra lingüística” entre el discurso de la historia y los diferentes modos de expresión artística de la memoria, sustenta las formas de evaluación y valoración de sus concepciones y prácticas, para clasificarlas o descalificarlas como bienes culturales. La clasificación de la música como culta o popular refleja la forma de valoración económica del testimonio que ofrecen de acuerdo con su contribución al patrimonio material e inmaterial, en detrimento de los códigos prelingüísticos de las sensibilidades, poéticas y estéticas singulares, locales, comunales, regionales y territoriales que los expresen.

La violencia particular de la clasificación evidencia la práctica radical de la política de la desaparición de la diferencia que promueve el “extractivismo epistémico y ontológico” (Grosfoguel, 2016), a través de la retórica del desarrollo y la innovación por medio de una poética y estética de la exclusión que fundamenta una economía del olvido y la regulación de la memoria, que provoca y administra el silenciamiento continuo de la tradición y que como propone Szendy (2014), al estetizarse: “llega a transformar incluso los más brutales documentos de barbarie en radiantes testimonios de la riqueza de la cultura” (pp.260 - 261).



La correlación entre capitalismo y extractivismo afecta las dimensiones subjetivas e intersubjetivas de la memoria singular y comunal de una tradición, en este sentido, mientras el capitalismo opera a través de una “teología económica” que lo naturaliza como culto, el extractivismo epistémico fundamenta la retórica del discurso de su valor como ciencia. De acuerdo con Benjamin (2016): “el capitalismo es una pura religión de culto, quizás la más extrema que jamás haya existido. En él, todo tiene significado sólo de manera inmediata con relación al culto” (p.187), por eso al igual que el extractivismo es práctica pura, cerrada sobre sí.

La práctica pura del extractivismo por la retórica, poética y estética que caracteriza su discurso delimita la función estética de la danza y la música a la reafirmación de un principio de identidad monocultural, nacionalista, etnocéntrico, que expresa la idea de un arte puro, sustentada en la traducción acomodada a los intereses del “mercado del arte global” (Davidson & Jones, 2024) del concepto *ars gratia artis* o arte por el arte para regular y negar la pluralidad de sus sentidos y prácticas, de esta manera como propone Benjamin citado por Szendy (2014):

El capitalismo es probablemente el primer ejemplo de un culto que no es expiatorio, sino endeudante. [...] Una conciencia monstruosamente endeudada (*ein ungeheures Schuldbewusstsein*), que no sabe expiar, hace uso del culto, no para expiar esta deuda (*Schuld*), sino para volverla universal (p.300).

La negación de la expiación es gradual, al punto de capitalizar: “la expansión de la desesperación al rango de condición religiosa del mundo” (Benjamin, 2016, p.188), en este sentido el neo extractivismo evidencia la metafísica de la forma de su producción y la naturalización de la deuda como su capital cultural.



Desnaturalizar y descapitalizar la culpa por la pérdida de los fundamentos monoculturales de una identidad implica considerar la apertura que la danza provoca para desentonar con la función estética reducida a una especie de baile y banda sonora de la destrucción, en perspectiva de escuchar otras sonoridades y ruidos de fondo, pues como propone Attali (1995) “hay que aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas. Al escuchar los ruidos, podremos comprender mejor adónde nos arrastra la locura de los hombres y de las cuentas, y qué esperanzas son todavía posibles” (p.11).

La praxis crítica de los bailes cantados interrumpe la economía del olvido y el silenciamiento de la tradición a través de los ruidos y sonoridades de las presencias que cuestionan la claridad de la historia lineal, e interpela la descripción diáfana del discurso que pretende imponerla como un régimen de representación definitivo. Expresa la prospectiva que las poéticas del saber abren para la comprensión, interpretación y praxis de los derechos de presencia que el rumor de las voces de los desaparecidos de la historia, reclaman al expresar el secreto inacabado de sus testimonios inauditos.

El clamor y gestualidad de los bailes cantados en este sentido expresan “el locus mismo en el que el duelo se convierte en una práctica afirmativa con consecuencias políticas fundamentales” (Avelar, 2011, p.259).

Una primera consecuencia se expresa en la ruptura de la estructura de la deuda, el deber, la obediencia y la culpa por la puesta en valor de una memoria que se resiste a la conversión de las víctimas en héroes, pues la memoria expresa el “valor afectivo irreducible al intercambio” (Avelar, 2011, p.264). del duelo que genera la pérdida, por el meta relato de la lógica de la supervivencia de la retórica que pretende justificarla.



La segunda consecuencia conlleva comprender que el locus de enunciación del duelo, su gestualidad, melodía y canto por el valor afectivo que expresa, provoca la disrupción que ofrece, por ejemplo, la resistencia de las “hablas cantadas” presentes en las voces de las mujeres cantoras del Pacífico colombiano, que como propone Banguero (2019), son:

expresiones culturales de narrativa sonora que le dan sentido a otras posibilidades de realidad en estos espacios alternos, donde conviven la heterogeneidad de las diferencias epistémicas de los modos de vivir la espiritualidad (en diversos lugares de procedencia que confluyen en lo urbano) y la densidad de tiempos que conviven en una noche de arrullo para la invocación, mediación, intermediación e intercambio de peticiones y favores (pp.67 - 68).

Las hablas cantadas refieren una “poética sonora nómada” (Banguero, 2019, p.66), que deviene entre las memorias de los desplazados por la violencia del Pacífico hacia la ciudad de Cali, como acontece con los bailes cantados en el Magdalena Medio, como expresión de confrontación de esa violencia. Las cualidades de sus narrativas dancísticas y sonoras componen el locus plural de enunciación que traslada y transvierte las memorias del territorio a sitios diferentes de emplazamiento que, en un primer momento resignifican las relaciones con el lugar que luego, entre el acontecer de la remembranza se recrea a través de las gestualidades y sonoridades de las melodías y cantos que errantes se diseminan en el territorio.

La transversión de las danzas y melodías provoca en un primer movimiento una coalescencia entre los tiempos de las memorias y la historia que las confunde y entrelaza como movimiento y ruido, mientras en secuencia, por la revelación de los asuntos pendientes que la



historia pretende ocultar para naturalizarlos como olvido, las fisiona al exponer su carácter crítico, pues como recalca Avelar (2011): “la tradición de los que fueron derrotados para que el mercado de hoy pudiera instalarse no puede darse el lujo de vivir en el olvido” (p.261).

La derrota se invierte por el valor afectivo de la memoria que dispersa la remembranza pues “el canto es la apertura a la memoria del corazón, y la lengua es la extensión del corazón, la vibración de la palabra es un latido, es la música de la memoria que fluye al rumor del mar, el monte y los esteros” (Madroñero, 2005, pp.48 - 65), para reclamar su lugar al exponerlo a través de los nuevos sentidos que ofrecen las sensibilidades en disenso de sus escuchas e intérpretes.

Los nuevos sentidos de las sensibilidades dispares provocan una alteración del movimiento y el ruido que se manifiesta en la presencia de gestos, melodías y cantos, que expresan la contemporaneidad de las tradiciones por la poética intempestiva de sus corporalidades y sonoridades al narrar a través de las hablas cantadas y los bailes cantados, los asuntos pendientes de la historia.

La contemporaneidad de la tradición interrumpe la retórica aparentemente innovadora que pretende conservar la poética y estética del neo extractivismo para naturalizarlo como inevitable, pues la temporalidad que abre no se delimita por una finalidad que la instrumentaliza, debido a que no corresponde a una intencionalidad apocalíptica. Las gestualidades, sonoridades, rumores, voces y cantos que expresa, componen himnos para la profanación del mercado en el que se definen y designan los valores de una historia o una cultura.

La moción heterofónica y holofónica que expresan estas melodías se resisten al logocentrismo de la retórica del extractivismo, en este sentido praxis ético políticas como las de los bailes cantados, la danza de espíritus o ghost dance en Norteamérica, o la danza del sol en Centroamérica, el Taki Onqoy en los Andes peruanos, las celebraciones del Pawkar Raymi, Inti



Raymi, Kulla Raymi y Kapak Raymi en Ecuador, el Carnaval del perdón y el olvido en el Putumayo colombiano, los alabaos y arrullos del Pacífico ecuatoriano y colombiano, expresan “la lucha política cultural por el derecho a la memoria y la negación al olvido” (Banguero, 2019, p.XVI) que se extiende en, sobre, a través de ruidos y sonoridades de danzas y melodías inauditas e impredecibles por las temporalidades que abren al exponer y reclamar su locus de enunciación fuera de la guerra lingüística que fundamenta el silenciamiento de la historia.

Ecologías, estéticas y pedagogías del río

El río, el territorio, fue violentado, invadido, roto, golpeado, quien le devuelve al río su cultura, su vida, quien deja que la memoria no olvide. Las aguas con el tiempo se volvieron a unir como por pedazos, desde el alma y desde los ecos lejanos de los que cuentan y siguen llorando los muertos y las almas del río. No se puede olvidar el río y el territorio; lo violentaron, lo irrespetaron lo saquearon desde el alma desde sus músicas y atarrayas, desde sus voces y canciones, desde la felicidad, para dejar solo olvido vacío y sin mohana (Vásquez, 2023, p.130).

El pensamiento (del) río como una episteme emergente genera concepciones sobre la vida que promueven saberes ecosistémicos críticos que sustentan praxis de aprendizaje que, en el contexto de la lógica de la supervivencia que justifica la anulación del sentido de la vida, ofrecen indicios de una poética y pedagogía de la supervivencia para confrontarla, al considerar la supervivencia como un agenciamiento, es decir como la acción creativa que manifiesta la cualidad del que sobre/vive al actuar ante la hostilidad. El agenciamiento de acuerdo con Deleuze y Parnet (1980) implica:



el co-funcionamiento, la simpatía, la simbiosis (...) La simpatía no es un vago sentimiento de estima o de participación espiritual; al contrario, es el esfuerzo de la penetración de los cuerpos (...) Agenciar es eso: estar en el medio, en la línea de encuentro de un mundo interior con un mundo exterior (pp.61 - 62).

Agenciar implica entonces una poética del co/aprendizaje, es decir, una acción creativa de saberes que provocan la ruptura estética que hace posible sobrevivir ante la hostilidad continua que representa la exigencia de hiperespecialización del sujeto a través de una educación dependiente del desarrollo económico, político, tecnológico, que naturalizan la adaptabilidad a la velocidad impuesta por el desarrollo en detrimento de la subjetividad, o que la delimitan a la resiliencia como capacidad de recuperación de una enfermedad, física o psicológica, sin afecciones a largo plazo, o a contextos de “adecuación” en donde se ha naturalizado la pobreza.

En esta perspectiva si como propone Charbonnier (2021) “el imperativo teórico y político en el presente es el de la reinvención de la libertad”, las concepciones poéticas y pedagógicas, intermareales, inter y transculturales que implica el agenciamiento del pensamiento (del) río que acontece entre las derivas del Magdalena Medio, ofrecen praxis de reinvención de la libertad a través de las relaciones que generan los macro y microclimas de relación entre los saberes en disenso de un territorio.

Las relaciones implican la interconexión entre las diferentes dimensiones del pensamiento (del) río, que pueden considerarse como base para el diseño de un currículo (del) río en el que se intersecan macro y micro climas de co-aprendizaje del ecosistema crítico de pensamiento creativo que genera el imaginario y simbolismo del río.



Las pedagogías del río expresan una educación situada en/sobre/a través de una poética de la relación que de acuerdo con Glissant (2006): “nos permite cantar el lugar que nos corresponde, insondable e irreversible. Lo imaginario no es ni el sueño ni el vaciado de la ilusión” (pp. 25 -26).

El lugar común concebido como una dimensión en la que el acontecimiento despunta, se abre a una poética de las relaciones en la que se intersecan concepciones diferentes sobre el origen por la cualidad de la diversidad epistémica que involucra el caos-mundo como espacio tiempo en devenir en el que lo inacabado de una realidad se manifiesta sea en imágenes o formas, o en la “opacidad”, pues como recalca Glissant (2006):

No necesito “entender” a nadie, ya sea individuo, comunidad, pueblo, ni “hacerlo mío” a costa de asfixiarlo, de que se pierda, así, dentro de una totalidad quebrantadora que tendría yo que gestionar para asumir el convivir con ellos, el construir con ellos, el arriesgarme con ellos. Que la opacidad, la nuestra, si la hay para el otro, y si para nosotros la hay del otro, no cierre vistas, cuando ocurra, que no tenga vistas al oscurantismo ni al *apartheid*, que sea para nosotros una fiesta y no un espanto. Que el derecho a la opacidad, que puede amparar la Diversidad de la mejor manera posible y puede fortalecer la aceptación, vele ¡ah, lámparas! Por nuestras poéticas (pp.31 - 32).

En este sentido la estética y la pedagogía del río implican una poética y política del desaprendizaje (Baldacchino, 2019) pues si se trata de una ruptura estética, esto conlleva el cuestionamiento de los paradigmas de representación que la educación edificante reproduce y conserva en perspectiva de la formación monocultural y sus consecuencias, particularidad por la que la creatividad en este contexto, conlleva el agenciamiento de una ruptura, pues “contrariamente



a la base romántica sobre la cual pretendemos construir una educación estética significativa, las artes siempre revelan por qué debemos rechazar estas certezas pedagógicas edificantes” (Baldacchino, 2019, p.X), que implican la reproducción de las “identidades predefinidas del buen ciudadano y el aprendiz para toda la vida” (Biesta, 2017) que neutralizan la singularidad que provoca la diferencia.

La responsabilidad que provoca “cantar el lugar que nos corresponde” de acuerdo con la concepción de Glissant (2006) evoca la relación con el territorio como locus plural de enunciación de saberes, conocimientos y praxis educacionales diferentes que se consideran “insondables” en cuanto a la relación con la memoria y la historia, e “irreversibles” debido al acontecimiento que provoca el “momento prospectivo” que conlleva el estar siendo en el presente, en la cotidianidad y ocurrencia de la poética de la relación.

Las pedagogías del río que se sitúan en/sobre/a través del pensamiento (del) río como expresión del ecosistema crítico de pensamiento creativo del contexto, provocan la posibilidad de promover experiencias estéticas y pedagógicas que conllevan co-aprendizajes y desaprendizajes susceptibles de reproblematicar la concepción sobre la relación entre la educación y las artes, en perspectiva de la generación de macro y micro climas de saberes, conocimientos y praxis que hagan posible la co-creación de ecosistemas educacionales artísticos para la reafirmación de la vida, como exposición de una poética de las relaciones interespecies que incentive a la vez perspectivas ecológicas y políticas educativas atentas al devenir de los tiempos y las memorias que los lenguajes del río pronuncian incesantemente entre el rumor del desarrollo que pretende silenciarlas.

Miguelina, la forastera. Baila el río y su memoria, ofrece la remembranza poética y crítica sobre la vivencia de la relación con las cantaoras desde la intimidad y afección que provocan la



tambora, el chande y los bullerengues, la fiesta de una remembranza que se abre para acoger danzas y músicas inéditas que desnaturalizan el olvido, para celebrar su recuerdo y de esa manera trazar derivas a través de las que es posible reescribir la historia en/sobre y a través de las gestualidades, voces y sonoridades que claman por sus derechos de presencia.

Mario Madroñero Morillo

Docente Titular Departamento Transversal de Epistemologías Críticas y Prácticas

Experimentales de la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador.



Resumen

La presente propuesta de investigación - creación se abordó desde un enfoque cualitativo con una orientación metodológica basada en el diseño etnográfico, que se complementa con la biografía narrativa y el modelo IBA, pues de manera holística se le dio relevancia al *proceso* y al producto, para ello se emplearon dos técnicas de trabajo de campo: la observación participante y la entrevista, se contó con un grupo focal directo (las cantaoras), quienes por medio de entrevistas aportaron a la investigación información y datos descriptivos de la época y las locaciones valiosos para crear los guiones, ambientar las escenas, el vestuario, la utilería, y seleccionar las canciones que acompañaron esta pieza, haciendo posible que la obra fuera lo más cercana a la realidad, para ello se abordaron las etapas de preproducción, producción y post producción. Finalmente se creó una obra narrativa, titulada “*Miguelina, La Forastera*”, compuesta de 8 escenas que en forma de bailes cantaos, recreo la vida de una de las más destacadas y eminentes cantaoras de bailes cantaos y de los habitantes de la ribera, donde se buscó resaltar el papel de las mujeres en la salvaguarda de la tradición y el patrimonio cultural inmaterial de la región presentes en la música, la danza y los actos festivos; esta conto con la participación de 20 bailarines y 6 músicos, aunque unas canciones fueron pregrabadas, la obra también conto con música en vivo, inspirados en los ritmos de tambora, chande y bullerengues; se realizó la divulgación de la presentación de la obra por medio de las redes y páginas y finalmente se presentó la obra el día 3 de noviembre en el Centro Comercial San Silvestre para toda la comunidad barranqueña y el 7 de noviembre en el marco del festival de teatro a ver teatro en su quinta versión.

Palabras clave: bailes cantaos, cantaoras, patrimonio cultural inmaterial, obra narrativa, música, danza.



Abstract

The present research-creation proposal was approached from a qualitative approach with a methodological orientation based on ethnographic design, which is complemented by the narrative biography and the IBA model, since in a holistic way relevance was given to the process and the product, to achieve this two field work techniques were used: participant observation and interview, there was a direct focus group (the singers), who through interviews contributed information and descriptive data of the time and locations valuable to the research. create the scripts, set the scenes, the costumes, the props, and select the songs that accompanied this piece, making it possible for the work to be as close to reality as possible, for this the pre-production, production and post-production stages were addressed. Finally, a narrative work was created, titled "*Miguelina, La Forastera*", composed of 8 scenes that, in the form of sung dances, recreated the life of one of the most prominent and eminent singers of sung dances and the inhabitants of the riverside, where sought to highlight the role of women in safeguarding the tradition and intangible cultural heritage of the region present in music, dance and festive events; This featured the participation of 20 dancers and 6 musicians, although some songs were pre-recorded, the work also featured live music, inspired by the rhythms of tumbara, chande and bullerengues; The presentation of the work was disseminated through the networks and pages and finally the work was presented on November 3 at the San Silvestre Shopping Center for the entire Barranco community and on November 7 within the framework of the festival of theater to see theater in its fifth version.

Keywords: sung dances, singers, intangible cultural heritage, narrative work, music, dance.



Tabla de contenido

	Pág.
Introducción	27
1. Origen	31
2. Resumen del proyecto	34
3. Planteamiento del problema.....	36
3.1 Pregunta de la investigación	38
4. Objetivos	39
4.1 Objetivo general.....	39
4.2 Objetivos específicos	39
5. Justificación	40
6. Marco teórico	42
6.1 Antecedentes	42
6.1.1 <i>Antecedentes y referentes del mundo de la danza narrativa, danza teatro, teatro danza ...</i>	43
6.1.1.1 Danza, teatro, etno, experimental	45
6.1.2 <i>Antecedentes de los laboratorios de investigación creación en el Magdalena Medio</i>	50
6.2 Laboratorios de creación.....	60
7. Marco conceptual.....	65
8. Metodología	75
8.1 Preparación inicial	81
8.2 Interacción con la comunidad	81
8.3 Sistematización de los datos	82



8.4 Interpretación de la información	82
8.5 Componentes.....	82
8.6 Particularidades sobre el desarrollo de los objetivos	86
8.6.1 <i>Objetivo 1</i>	86
8.6.2 <i>Objetivo 2</i>	91
8.6.2.1 Método de abordaje.....	91
8.6.2.1.1 <i>Etapas de preproducción</i>	93
8.6.2.1.2 <i>Etapas de producción</i>	97
8.6.2.1.3 <i>Sinopsis del proyecto</i>	99
8.6.2.1.4 <i>Producción de la obra</i>	105
8.6.2.1.5 <i>Etapas de posproducción</i>	112
8.6.3 <i>Objetivo 3</i>	113
8.6.4 <i>Objetivo 4</i>	114
9. El río.....	123
9.1 El río y la verdad.....	125
10. Conclusiones	127
Referencias bibliográficas.....	131
Apéndices.....	136



Lista de figuras

	Pág.
Figura 1. Concierto “El latir del río”	51
Figura 2 y 3. Jóvenes y adultos participaron del concierto “El latir del río”	52
Figura 4 y 5. Variadas presentaciones del concierto “El latir del río”	54
Figura 6 y 7. Bailes cantaos en el concierto “El latir del río”	55
Figura 8. San Vicente de Chucuri, Chucuri canto del cielo premio nacional de investigación – creación 1990	56
Figura 9. Memorias del agua, Barrancabermeja 2010, beca departamental de creación.....	57
Figura 10. El Banco, Magdalena, viejo puerto 2015, invitados al festival de la cumbia estreno de la obra sobre las músicas de José Barros.	58
Figura 11. Barrancabermeja, Pipaton, el cacique de los talones alados, beca ganadora del Ministerio de Cultura investigación - creación 2015.....	59
Figura 12. Diagrama de relaciones entre “lugares comunes” en un proceso de investigación - creación.	64
Figura 13. Relación entre conceptos teóricos vivenciales y la danza narrativa.....	75
Figura 14 y 15. Creación de los temas musicales de la obra	83
Figura 16 y 17. Propuesta de vestuarios	84
Figura 18. Propuesta escenográfica	85
Figura 19, 20 y 21. Elementos de utilería empleados en la obra	86
Figura 22. Cantadora Ena María Jiménez Mora de Barrancabermeja	87
Figura 23. Cantadora Angie Katherine Ortiz Amaris de Barrancabermeja	88



Figura 24. Cantadora Otilia Antonia Ramos Noriega de Gamarra, Sur del Cesar	88
Figura 25. Cantadora Damaris Sayas Gómez de Tamalameque, Cesar.....	89
Figura 26. Cantadora Águeda Pacheco Ariza Arena del Sur de Bolívar	89
Figura 27. La Miguelina Esparza bailando las caracolas en Barrancabermeja en 1985 festival CAFABA	90
Figura 28. Efraín Esparza hijo de Miguelina	90
Figura 29. Integrantes seleccionados para la obra	94
Figura 30 y 31. Maestra Irene Celis quien encarna el papel de la madre de Miguelina en la obra	95
Figura 32 y 33. Maestro Cesar Pérez encargado de estructurar el repertorio musical de la obra y compositor de la pieza principal y grupo de danzas Yuma	96
Figura 34. Lugar de la realización de los ensayos La Pollera Colorada	97
Figura 35. Evidencia de la publicación del tema central de la obra en YouTube.....	98
Figura 36 y 37. El nacimiento de Miguelina.....	101
Figura 38, 39, 40, 41 y 42. La infancia los juegos y los aprendizajes	102
Figura 43, 44, 45, 46, 47 y 48. El viaje Barranca Ecopetrol y las fiestas del petróleo	103
Figura 49 y 50. Los desaparecidos.....	104
Figura 51, 52, 53 y 54. Olita llora los muertos sangre de tu sangre	104
Figura 55 y 56. La brujería	105
Figura 57 y 58. El festival.....	105
Figura 59. Ensayos de la coreografía y luces.....	106
Figura 60, 61, 62 y 63. Proceso de diseño armado y finalizado del árbol como pieza central de la obra	107



Figura 64, 65, 66, 67, 68 y 69. Piezas de publicidad y divulgación del evento.....	109
Figura 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76 y 77. Encuentro pedagógico: Seminario de investigación creación con la maestra Mónica Lindo.....	110
Figura 78 y 79. Vestuario de la obra.....	111
Figura 80, 81, 82 y 83. Músicos y selección de las músicas de cada escena.....	112
Figura 84, 85, 86 y 87. Etapa de posproducción.....	113
Figura 88, 89, 90, 91, 92 y 93. Evidencia de la presentación de la obra en el CC San Silvestre	115
Figura 94, 95, 96 y 97. Evidencia de la presentación de la obra en “A ver teatro”	115
Figura 98 y 99. Asistentes al evento en “A ver teatro”	116
Figura 100. Maestra Mónica Lindo apoyo los procesos locales y los encuentros con los jóvenes talentos en la dramaturgia para la danza y la creación de un bailarín actor.....	118
Figura 101, 102 y 103. El dialogo y los ensayos momentos claves en la búsqueda de la mejora de las escenas y de los actores participantes.....	120
Figura 104 y 105. Evidencias del desarrollo y resultado en el drive.	121



Lista de Apéndices

	Pág.
Apéndice A. Matriz de las repuestas a las entrevistas realizadas a las cantadoras	136
Apéndice B. Diseño escénico	139



Introducción

En la cultura americana las fiestas han sido comunes, el sabor que le imprime su gente al canto y al baile es una característica por la cual a día de hoy se reconoce a este continente a nivel mundial, pues los indígenas que habitaban estos territorios las volvieron parte de su vida cotidiana.

Los bailes cantaos como expresión cultural de los habitantes de la región del Magdalena Medio surgen en un intercambio cultural de los indígenas que habitaban esta tierra con la población negrera africana, que debido a la conquista española eran traídos aquí de forma ilegal y forzada como esclavos a poblar estas tierras y trabajar en condiciones denigrantes, a pesar de los vejámenes a los que se sometieron estas comunidades, la música los unió y fortaleció, es así como al relacionarse estos fueron dejando prácticas de sus saberes dancísticos y musicales, pues para los pobladores de estas tierras, tras la conquista sus formas de celebrar variaron, pues buscaban reencontrar el mundo perdido de los sentidos en el cuerpo, y así fue creciendo esta tradición, por lo que los bailes cantaos son la historia de la tradición de los pueblos del río Magdalena y sus habitantes que narran, cantan y bailan los acontecimientos de su vida; es así como el dominio español que los pisoteo, ultrajo y exploto, las confrontaciones, los saqueos, las violaciones de toda índole a las que fueron sometidos de forma material y espiritual, las muertes, el acto de liberación, las migraciones en busca del codiciado oro negro (petróleo) que hay en esta región, hasta el apoderamiento de las guerrillas de las zonas y todo lo que en la actualidad ha conllevado a la población la industria petrolera y la evolución, han sido y siguen siendo sucesos de vida plasmados en versos que le han permitido a los ribereños expresar sus formas de ver la vida y sus sentimientos por medio de los bailes cantaos, en donde las comunidades ribereñas tejen sueños de un mejor mañana, después de la amarga realidad que fue su pasado.



El río ha sido su cura, pero también su enfermedad, pues fue precisamente por allí por donde llegaron los españoles en la época de la conquista e invadieron la tierra que en ese entonces pertenecía a los indígenas, este río era un gran atractivo para aquellos invasores, pues su ubicación era perfecta ya que, el habitar las orillas del río era muy beneficioso, pues el río servía de arteria fluvial que favorecía el comercio, la movilización de bienes y personas, la comunicación con otros lugares del caribe colombiano, además de las virtudes que poseía esta tierra en sí, pues era perfecta para los cultivos, y era una zona donde germinaba el llamado oro negro (petróleo) que más adelante sería visto como símbolo de progreso de la región, llegando a ser Barrancabermeja una ciudad petrolera por excelencia.

Todos estos sucesos hacen al río participe y testigo de la historia de un territorio que a pesar de haber sido olvidado y marginado, puede metaforizar la vida como torrente sanguíneo, que ha dejado un legado histórico y cultural en gran parte de la historia del país, que ha sido motivo de inspiración para aquellos que encontraron en su extensión una manera distinta de ver el paisaje, y que con su arte de siglos recoge saberes de la colectividad, los transforma y enriquece para devolverlos a su comunidad, los hace propiedad de todo un pueblo y lo que es saber del pueblo se convierte en rico manantial de la colectividad.

Es así como mediante este trabajo se realizó un texto que narrara en forma de bailes cantados la historia de Miguelina como máxima exponente de los bailes cantaos en la que también participaron otras cantadoras, en homenaje a las cantadoras y a la memoria histórica de la región del río Magdalena, esta fue entregada a un público que busca incesante sus orígenes y que la música de los bailes cantaos se haga universal, la memoria ancestral de estos pobladores sigue fluyendo en las aguas del río Magdalena, donde buscamos a través de la creatividad e imaginación reinventarnos para no olvidar nuestros orígenes, ante la necesidad de escudriñar los unos en los



otros para descubrir lo que somos, donde estamos, hacia donde vamos y darle valor a lo que hemos heredado.

Miguelina Esparza Cogollo, nació en un hogar donde las tamboras eran parte de sus raíces, pues su padre era tamborero y su madre bailadora de tamboras, por lo que no es de extrañar que esta sangre artística corriera por sus venas, pues desde muy niña germina en ella una inclinación por la música y danzas de las tamboras tradicionales de su pueblo natal Altos del Rosario, al seguir las sendas de esta música tradicional Miguelina se convierte en una de las grandes exponentes de este género en los bailes cantaos faceta que alternaba con la de las danzas tradicionales.

Miguelina llega con 20 años a Barrancabermeja en compañía de sus 2 hijos producto de una relación anterior y con quien sería su conyugue para ese momento con el cual tuvo 3 hijos más, pero cada vez que podía ir a su tierra natal aprovechaba para participar en los eventos y acompañar al grupo de tamboras en las celebraciones; así mismo tuvo la oportunidad de incursionar en la enseñanza de estos bailes cantaos en Barrancabermeja, junto a mí coordino la coreografía de la danza de las caracolas, siendo Miguelina de ejemplo para mí y para muchos habitantes de este pueblo petrolero amantes de la cultura y el folclor a quienes nos enseñó el mundo mágico de los bailes cantaos y quienes vimos en ella una fuente de inspiración para enriquecer nuestro quehacer cultural.

Finalmente falleció en su tierra con 54 años tras luchar con la diabetes e hipertensión, que al parecer no fueron la causa de su muerte, sino el sufrimiento en silencio de haber perdido de manera trágica a uno de sus hijos quien a su vez también era gestor cultural, bailarín y coreógrafo; él perteneció e integro grupos como los de la Casa de la Cultura de Barrancabermeja y el grupo de música y danzas Lumbalú.



Esta en definitiva es la historia de una mujer alegre y valiente que aportó su granito de arena en cambiar el modo de ver la vida, de cantar y celebrar las festividades en la región del Magdalena, por lo que la figura de Miguelina quedará para siempre en los anales de la historia del río Magdalena.

A lo largo de estas líneas descubriremos un mundo de voces, tradiciones y memorias de los pueblos que habitan las orillas del río grande de la Magdalena, lugar en el que la gente es la portadora de mil historias que viajan y pueblan el territorio.

Pero, además, aquí encontraremos una forma de hacer investigación creación desde nuestra ancestralidad, como forma de indagación y como bitácora del presente, para que hoy, ante la urgencia de evidenciar, documentar y compartir hallazgos metodológicos, sea posible seguir creando y aportando a la memoria académica del territorio y del país.

La vivencia de la investigación creación expone un cuerpo memoria, un camino y una metodología que describe el recorrido en contextos en donde la creación y la sensibilidad traman un lugar, un universo femenino de apertura y acogida a migrantes que poblaron las orillas de esta geografía humana que, si bien sostienen la concepción y puesta en escena de una obra, más que un resultado, es la apertura a un universo mágico, real, vivo y en resistencia que rebasa la supervivencia aun en contextos de guerra y olvido.

Espero que disfruten cada línea y cada aprendizaje, cada pregunta no resuelta, cada imagen todavía borrosa e incrustada en el alma de un lugar donde hay miles de Miguelinas cantándole a la vida para transformar su comunidad y de un río que se niega a ser olvidado, mis palabras son su reclamo, su fiesta y su memoria.



1. Origen

Mañana cuando me vaya

Quien se acordará de mi

Solamente la botella

Por el ron que bebi.

(Palencia citado por Rojano, 2013)

A orillas del río grande de la Magdalena viven comunidades que cantan y bailan a ritmo de tambores, bailes cantados o cantos bailados que traman un universo en el espacio geográfico político y cultural conocido como la Depresión Momposina en la región caribe colombiana que se nutre en la cotidianidad, de las voces de las mujeres y las rimas de sus creadores manteniendo su cultura ancestral. En este contexto tienen su origen los acontecimientos de la vida de una mujer que me enseñó el mundo mágico de la tambora y de los bailes cantados. Miguelina Esparza.

Vivió en Barrancabermeja aproximadamente en 1984, en el barrio La Victoria que estaba ubicado a las orillas del río Magdalena y cerca al Caño Cardales donde ya existía una gran población de migrantes que vivían, trabajaban y habitaban los lugares de la nueva ciudad.

En ese momento, yo Carlos Vásquez, llegaba a esta ciudad y descubría la vida cultural mientras buscaba raíces, historias de mi propia vida que me permitieran pertenecer a este lugar, recobrar la historia de mis padres, de mis abuelos, pues, aunque lo habitaba aun no me significaba, a pesar de la urgencia de reconocer las identidades que lo poblaban.

Sabernos diferentes, diversos en un espacio que sobrepasaba los recuerdos y la vida misma, permitió el reconocimiento del territorio como un escenario multidiverso y pluricultural de



pobladores y migrantes que viven sus propias historias entre la complejidad que entretejen sus formas de ver el mundo y sus deseos de transformarlo.

Después de cinco años de ausencia, debido a mis estudios en la ciudad de Tunja, volvía para encontrarme con una ciudad que crecía y que curiosamente no pertenecía a mi memoria pues era un lugar en donde todo se mezclaba y en donde cada habitante también parecía buscar su lugar. En la vivencia de este extrañamiento tuvo lugar el encuentro entre Miguelina, las cantaoras, mi presente y mi historia.

Miguelina Esparza, Humberta Salas, Pascuala, eran un grupo de mujeres que vivían a las orillas del río en Caño Cardales, donde las aguas del río Magdalena se encontraba con la ciudad que crecía en los tiempos de la Tropical Oil Company, empresa extranjera que realizó actividad petrolera en esta ciudad y a la que las comunidades, al comienzo, veían como oportunidad de trabajo y progreso de ahí que los cantos tuvieran tintes alegres y floridos:

Barrancabermeja tierra petrolera/ Barrancabermeja tierra del petróleo

Barrancabermeja del río la principal/ Cumple 77 de vida municipal

Barrancabermeja tierra petrolera/ Barrancabermeja tierra del petróleo

Yo te canto con el alma y todo mi corazón / Porque tengo la esperanza de que cada día seas mejor. (Díaz, 2015)

De aquel tiempo Miguelina y un grupo de mujeres que pertenecían al grupo de la iglesia nos cantaban con su voz hermosa, su presencia grande y recia como las caracolas, versos que viajaban con ellas desde Altos del Rosario que se repetían como una leyenda recordando los pasos



del libertador por Mompox y la Depresión Momposina en la campaña Libertadora del Magdalena (1812-1813).

“Con la caracola vamos a bailar que viva Simón Bolívar que nos dio la libertad” (Giraldo, 2019).

Después de un tiempo Miguelina se fue para su pueblo, mataron a su hijo y poco a poco se fue muriendo de tristeza, aunque hay quienes dicen que fue un hechizo que una mujer le hizo en la Guajira. Humberta está viva y su presencia todavía se recuerda al igual que la de Miguelina cuando el grupo de Altos del Rosario canta y reaviva las memorias del territorio.

Con el paso de los años, múltiples consecuencias se harían visibles y en los versos de las músicas de hoy como memoria, dolor y rabia sobre algunos hechos de violencia ocurridos entre esos tiempos, toman lugar otros testimonios:

Regreso a la tierra, sembrar existir / Un río de fuerza...me impulsa a seguir

la sangre del río lleva su memoria / La sangre del río guarda nuestra historia

El río te canta, el río llora/ La sangre del río guarda tu memoria (bis)

la sangre del río canta y llora/ El río le canta y el río te llora (bis). (Zapata citado por Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015)

Ante las diversas consecuencias, los nuevos talentos cantan desde sus lugares a través de formas musicales más actuales y entre sus melodías denuncian y reclaman el daño que el petróleo y el fracking hacen hoy a nuestras comunidades:



Menos mal que a ti / Que a ti no te gusta, el fracking y el shopping

Por qué así, así / Así si me caso contigo hasta siete veces. (Velandia y Lizcano, 2022)

El río, su cotidianidad y vivencias ofrece una lectura del territorio que se mueve como la vida misma, motivo por el que es fuente de inspiración y denuncia, de reflexión sobre la memoria y expectativa sobre el presente.

Aquí mi homenaje y mi recuerdo por ellas las cantadoras que son las que tienen la memoria, la voz de los pueblos del río y por su historia y la música inspiradora de los versos más hermosos de vida y resistencia en tiempos de los muertos.

2. Resumen del proyecto

Apareció en la guacherna como por arte de magia

Y el pueblo entero se admira por lo bonito que baila

Y se pregunta la gente quien es la negra coqueta

Que vino a prender el ambiente en esta noche de fiesta

Quien es la negra que baila, es la negra forastera. (Grupo Folclórico la Llorona Loca de Tamalameque, 2018)

La Miguelina es un texto dramático danzado (danza narrativa), que cuenta la historia de Miguelina Esparza, mujer que vivió en Barrancabermeja y fue protagonista de la vida comunitaria en el barrio Cardales, lugar que habitaron emigrantes en las orillas de los caños de esta ciudad.



El texto, que se vuelve canción, verso y tonada, para ser interpretado a lo largo de la misma dramatización, nos cuenta dónde nació, sus amores y sus aventuras, sus días citadinos y su muerte, en el contexto de un lugar mágico y de hechos históricos que marcan la vida y el desarrollo de un territorio como lo es el Magdalena Medio. Lugar de mujeres y hombres que celebran la vida, cantan y festejan para solo arrullar sus muertos y espantar la parca.

A lo largo de la obra se escuchan los cantos bailados o bailes cantados que son los ejes inspiradores y narrativos de la dramaturgia. Es importante resaltar esto porque allí está la esencia misma de la historia, cuando se trata de valorar la ancestralidad de los pobladores del territorio, la fiesta del Corpus Cristi, la fiesta de la Candelaria, tambora, chande, pajaritos y mojigangas, los cantos de diciembre, el río y las mujeres, pues son hechos significativos que contextualizan, enmarcan la vida de Miguelina que es también la vida de los habitantes de las orillas del río Magdalena.

En colaboración con el maestro Cesar Pérez se escogieron meticulosamente estos cantos, y se elaboró la pieza o canción principal de la obra que se repetía a lo largo de la misma interpretada con algo de melancolía por la forma poética y tradicional de la cantadora, evoca al amor, al río y la historia de los hechos que marcaron la cotidianidad de los pueblos del río Grande de la Magdalena, y en especial de una mujer que vivió para cantar su vida.

Dada la importancia de la música como recurso fundamental de los bailes cantados, con base en el guion y la estructura de las escenas se llegó a un acuerdo de cuáles serían las escenas para musicalizar y de ese modo se crean las cinemáticas, los sonidos, efectos y ritmos en correspondencia con la tradición del Magdalena Medio. De aquí nace este canto que busca sintetizar la historia de Miguelina.



Dicen que cuando se olvida, los recuerdos desaparecen
Que no te puedo olvidar, porque tú en mi sangre creces
Sangre de mi cuerpo, Miguelina sola con mi recuerdo.* (Pérez y Vásquez, 2022)

En este sentido, el trabajo investigativo se establece a través de una experiencia dialógica con las vidas de tres mujeres, Miguelina Esparza de Altos del Rosario, Otilia Abuabara de Gamarra, Mandy de san Martín de Loba; que además motivan la relación con tres elementos que nos ayudaron a narrar esta historia:

En primer lugar, el realismo mágico presente en la historia de Miguelina Esparza, en segundo lugar, una característica de la cultura popular del río, la espontaneidad, en tercer lugar, lo festivo y la resistencia de un pueblo que canta y se reinventa para no llorar. Terco y amoroso de su propia memoria.

3. Planteamiento del problema

Las expresiones artísticas del barranqueño están cargadas de elementos estéticos propios que se manifiestan de manera espontánea y cotidiana. Estos elementos contienen tradiciones que se han constituido históricamente por el legado cultural de las poblaciones que migraron a Barrancabermeja tras el sueño del oro negro, provenientes de diferentes regiones del país, especialmente de la Costa Caribe y de la ribera del río Magdalena. Sin embargo, las creaciones artísticas desarrolladas en la ciudad y la región en la mayoría de los casos carecen de referentes

* Letra original de los versos de la obra y de la canción central de la obra.

musicales, dancísticos e históricos, sustentados o relacionados con la vida de nuestros pobladores, que permitan la recuperación y fortalecimiento de la memoria colectiva y propicien el fortalecimiento de las identidades locales y regionales.

De igual manera se evidencia una ausencia de obras escénicas que hablen, describan o indaguen sobre nuestra historia, nuestras mujeres, sus cantos, su presencia en el contexto histórico y sobre el poblamiento de la región. Por otra parte, hay deficiencia de espacios de investigación corporal, del movimiento escénico y de creación desde nuestra historia, con actores del territorio.

En este contexto, La Forastera, Miguelina Esparza, se propone entre y como la trama de espacios de encuentro y exposición de la memoria de la cultura ríana en la región del Magdalena Medio. Lugar en continuo devenir para la creación y en el que, a través de la puesta en escena, el fortalecimiento de la tradición y las identidades en el territorio, confluyen entre la apertura de las memorias y las nuevas experiencias que hablan de nosotros como pueblo, como una comunidad con historias propias.

La perspectiva investigativa y educativa de la expresión, fortalecimiento y apertura de la memoria y la cultura que genera la propuesta hace posible la formación de participantes susceptibles de incorporar nuevos elementos estéticos en su quehacer artístico y pedagógico, en perspectiva de comprender la importancia de la memoria como exposición de la experiencia vital de una comunidad, que entre los afanes del presente confronta un contexto en el que se naturaliza el olvido, que se caracteriza al menos, por los siguientes factores:

- Escases de obras o textos de creación que hablen de nuestra música, de la vida y experiencias de las cantadoras y de su territorio, considerado como un escenario de culturas anfíbias caracterizadas por fiestas y ritos que construyen sentidos inéditos de vida en el territorio del Magdalena Medio.



- Baja divulgación de los cantos y bailes cantados de tambora, concebidos como la expresión de un estilo de vida y comprensión de un universo que es construido en medio de la guerra que se libra en el territorio del Magdalena Medio en Colombia.
- Invisibilidad y falta de reconocimiento del papel de las cantadoras, como las mujeres que han cantado y bailado sosteniendo un legado ancestral de pensamiento y cultura en la región.
- Ausencia de nuevas formas de investigar que permitan indagar, averiguar, conocer y devolver la información a los portadores, sin la intención de expropiar la cultura de las comunidades, como un ejercicio mínimo de convalidación de la memoria que garantice una circulación y un reconocimiento a aquellos que nos han dado sus recuerdos y sueños.

Los factores referidos evidencian una problemática cultural multidimensional que no es posible resolver en su totalidad, sin embargo, estamos seguros de que, al realizar esta obra, movilizarla por el territorio, escuchar y evidenciar su música, sus portadores daremos pasos para no olvidar y reconocer el sentido de las voces del río en un país con sordera.

3.1 Pregunta de la investigación

¿Cómo generar desde la investigación - creación una estrategia de divulgación de los valores ancestrales de la cultura del río presente en los bailes cantados y las experiencias de vida de las cantadoras de la región del Magdalena Medio Colombiano?



4. Objetivos

4.1 Objetivo general

Construir una pieza de creación artística desde la investigación - creación como aporte al reconocimiento del valor ancestral de la cultural del río presente en los bailes cantados, las experiencias de vida de las cantadoras, las músicas, fiestas y rituales de los pueblos del río del Magdalena Medio Colombiano.

4.2 Objetivos específicos

- Caracterizar las experiencias y vivencias de algunas cantadoras de agrupaciones de música tradicional de los pueblos del Magdalena Medio a partir de conversaciones que permitan la emergencia de sus historias de vida.

Actividad 1 – realización de entrevista conversacional a las cantadoras de agrupaciones del río. (ver apéndice A).

- Desarrollar las etapas de preproducción, producción y post producción de la obra Miguelina, La Forastera, a través de la investigación creación para la divulgación y promoción de la cultura del río y el papel de las mujeres en la salvaguarda de la tradición, pensamiento y cultura del río.
- **Actividad 2** – Concebir, diseñar y realizar el proceso metodológico para el montaje y puesta en escena de la obra Miguelina, La Forastera durante los momentos del proceso de investigación creación.
- **Actividad 3**- Evidenciar el proceso creativo por medio de una bitácora de campo que dé cuenta de los momentos, experiencias y vivencias de la investigación, en perspectiva



de comprender e interpretar los cambios o desarrollo de la puesta en escena de la obra Miguelina, La Forastera, como indicio de cada uno de los aprendizajes y logros de la puesta en escena y del mismo proyecto.

- Socializar las diferentes alternativas que permitan salvaguardar en términos de patrimonio cultural inmaterial las manifestaciones del pensamiento y la cultura del río, presentes en la música, la danza y los actos festivos.
- Proponer un trabajo interdisciplinar de creación colectiva apoyado en las artes para el espectáculo, que promueva la divulgación de las manifestaciones culturales que se evidencian, a través de la gestión de espacios de apertura y entrega de los productos de la obra.

5. Justificación

El elemento común a todas estas músicas es, sin duda alguna, el protagonismo de las mujeres. Son ellas quienes, con sus juegos de voces, lideran la música; son ellas las que deciden que canción entonar, cuándo empieza y cómo termina, así como la intensidad con que se interpreta. También son ellas las encargadas de organizar las ceremonias: preparan las bebidas para los velorios y montan el altar en las veneraciones a los santos o al Niño Dios (Ochoa, citado por Forero, 2013).



Cada vez que me dicen “cuente una historia...” vuelve a mí la de Miguelina, su voz, sus hijos y su muerte. Nada fácil, porque en ella se refleja la vida de las mujeres que habitan este lugar a orillas del mundo.

En ese instante, siento que es el momento de hacer algo bueno desde la vivencia y la acción reflexiva de la academia, que tenga calidad y además esté impregnado del sentimiento que me produce su memoria. La decisión no requiere más sustento, se da porque hay que hacerlo, por todos los seres humanos que murieron, por los que no están; porque en este país de olvidos no se puede uno cansar de repetir e insistir sobre lo maravilloso de su música y su gente, que permanece viva y está en las voces de sus mujeres, como sus hijos, sus historias y su dolor.

Habito un territorio de hombres y mujeres que cantan en un entorno rodeado por la violencia y la sombra que lo condena, en donde las voces de Otilia, de Mandy y de la Miguelina permanecen gritando por su pueblo, reclamando vida en medio de estas circunstancias. Razón por la que es necesario contar sus historias, investigar y crear nuevas formas de evidenciar su fuerza y de esa manera, agradecer su presencia, intentando también cantar y contar para no desaparecer.

La academia en este sentido tiene el compromiso de acompañar estos procesos artísticos en perspectiva de hacer posible a largo plazo, la generación de mejores lecturas de nosotros mismos y de nuestra realidad, que rebasen la reducción de sus sentidos al aburrimiento o al olvido que pretenden vendernos, pues se trata de hacer visible para las generaciones del presente y el futuro, a través de la renovación de las formas de contar, lo novedoso y las potencialidades de sus acciones y propuestas.

En correspondencia con este sentimiento, cabe recalcar que la investigación creación se propone porque me interesa seguir contando estas historias que forman parte de mi pueblo y de mi vida, pues allí me encuentro como artista y como creador, como habitante de este lugar que necesita



reafirmarse en su propia historia a través de cantos y danzas en los que la voz de los ancestros se hace presente.

6. Marco teórico

6.1 Antecedentes

A lo largo de mi carrera como un investigador de las formas narrativas, desde mi formación como comunicador y como artista, he intentado consolidar una forma de hacer que permita contar de manera más contextualizada las historias de nuestra cultura ríana, de nuestras gentes y nuestros pueblos. Contar a través de la indagación y creación de danzas narrativas utilizando el cuerpo, la música y la danza, cómo los acontecimientos de la vida y la muerte se vuelven historias particulares y representaciones colectivas en las que las anécdotas, las intenciones vitales, las inquietudes, los personajes, provocan cuestionamientos de la vida misma, para el espectador de hoy.

Las narraciones con los cuerpos y las palabras de la danza tradicional expresan historias que apelan a la sensibilidad y a la cotidianidad para descifrar acontecimientos significativos en una comunidad, de ahí que la forma en la que se da la manifestación artística es determinante en la construcción de dramaturgias desde la danza tradicional, que al representarse permiten narrar para otros la vida de la comunidad a través de la mediación que genera el cuerpo al danzar, al poner en escena las anécdotas de hombres y mujeres, los hechos míticos y fantasiosos, las realidades y cotidianidades que tejen el presente para los nuevos públicos.

La búsqueda de otras formas de contar las experiencias de vida de los pueblos desde una mirada tradicional, ancestral, hacia una lectura contemporánea vigente, ha dado lugar al encuentro



con algunos escritores que como antecedente, hablan de danzas narrativas, o de danzas experimentales en las que, a partir de técnicas del teatro como la improvisación y la caracterización desde la danza folclórica, es posible contar historias y hechos de un lugar, una región o un país.

6.1.1 Antecedentes y referentes del mundo de la danza narrativa, danza teatro, teatro danza

Los encuentros con diferentes autores componen una trama de antecedentes entre los que se destacan las propuestas de Carlos Saura (citado por Manrique, 2021), quien propone una relación entre la imagen y la danza para la narración de historias que se establecen a través de diálogos con tradiciones y vivencias populares de las que se destacan elementos del simbolismo que permiten a Saura proponer alegorías críticas sobre hechos particulares de la historia de España antes y después de la dictadura de Franco, que son narrados por los cuerpos, la música, los silencios entre escenas que evidencian una dimensión dramática que se relaciona con el neorrealismo, en cuanto a la forma en la que se compone la trama narrativa de su exposición vivencial y atraviesa la materialidad fotográfica o cinematográfica de su propuesta.

Las propuestas de Pina Bausch (citada por Vásquez, 2006) relacionadas con la danza expresionista o abstracta, permiten considerar la danza como una apertura en la que la representación es puesta en límite a través de las relaciones entre los colores y las formas que sustentan la concepción de una danza posmoderna, en la medida en la que no solo cuestiona los lugares de manifestación de la danza, pues al apelar a materias naturales como la tierra, el agua, flores secas, la irrupción de la música concreta, para la puesta en escena de las narraciones que trama entre los cuerpos, establece diálogos con la cotidianidad que permiten su ruptura, de esta manera, las propuestas de Bausch rompen la linealidad de la narrativa para generar una experiencia post dramática.



En el contexto colombiano la obra de Jacinto Jaramillo (citado por Parra, 2015) se propone a través de una comprensión de la danza desde una filosofía del cuerpo que se propone en diálogo con la naturaleza y los sentimientos, de esta manera Jaramillo establece relaciones dialógicas con las tradiciones de la danza y la música en Colombia que genera una ruptura con la comprensión e interpretación folclorista de las expresiones dancísticas populares, para destacar su dimensión crítica, en la medida en la que las danzas exponen narrativas vivenciales de los hechos a través de los cuerpos.

A partir de su filosofía del cuerpo propone una escuela del movimiento natural en la que se trata de conocer la relación entre cuerpo y naturaleza para la reconstrucción crítica de las danzas regionales, que se sustenta en una concepción y comprensión del territorio que rebasa el referente “nacional” que las reduce a “folclorismo” para inaugurar perspectivas coreográficas críticas que establecen las tradiciones dancísticas populares en las artes contemporáneas.

A nivel regional las propuestas artísticas de Winston Berrío Zapata en Bucaramanga se caracterizan por la exposición de narrativas que cuentan las tradiciones que se entretajan por las historias de vida de las comunidades y pueblos con los que ha establecido una relación en la que las experiencias, memorias y vivencias de los habitantes dialogan con las dimensiones sociológicas, teatrales, coreográficas para su composición.

La concepción de danza narrativa de esta manera presenta una serie de conceptos en movimiento, en este sentido refleja el devenir de una crítica a la representación de las tradiciones que resignifica la concepción del drama y el lugar del cuerpo en los acontecimientos que expone.

La espontaneidad de la cultura popular del río, lo festivo y la resistencia, como conceptos que permiten sustentar las concepciones y prácticas de investigación creación dan lugar a la composición de la obra Miguelina la Forastera, que se propone como una dimensión de encuentro



entre las diferentes memorias y acontecimientos de las vidas de las cantadoras del Magdalena Medio, considerado como el lugar que da profundidad al contexto en el que se proponen las narrativas que los cuerpos exponen.

6.1.1.1 Danza, teatro, etno, experimental.

En palabras del maestro Winston Berrío, danza, teatro, etno, experimental son los términos que han definido nuestro trabajo creativo desde la creación de “Tierra Viva” en 1995, donde tratamos de contar la historia de Agustín Ferreira Martínez y su esposa Manuela (personajes imaginarios) con los cuales quisimos sintetizar las características de la cultura tradicional santandereana.

Nuestra intención no era reconstruir una danza o un ritual sino reunir un compendio de expresiones, literarias, musicales, coreográficas y demosóficas de vestuario, parafernalia, usos y costumbres dentro de un marco histórico, para contar la historia regional, sin embargo, el problema sobrepasaba las posibilidades de la danza folclórica o tradicional escénica ya que queríamos ir más lejos.

Lo anterior nos obligó a echar mano de los medios de que dispone el teatro, la literatura y el cine para desarrollar un todo escénico donde cupieran sucesos y expresiones culturales integradas para componer una perspectiva de la identidad cultural santandereana. Estoy hablando de la creación de un argumento: “el qué queremos contar” y su dramaturgia: “el cómo lo vamos a hacer”, con la intención de exponer de forma clara, coherente y estética el pensamiento y la cultura del contexto, que al utilizar los códigos de la música y danza tradicional como medios expresivos en un contexto teatral y de experimentación hace posible la resignificación de la tradición, la recreación de sus significados y la creación de sus sentidos.



El proceso implicó una investigación histórica en todos los ámbitos, que nos ofreció una ubicación temporal y espacial, las características de forma, estilo, color y textura de la utilería, el vestuario, la escenografía y pautas para la construcción de personajes y situaciones, exigiendo un equipo creativo alrededor de una idea con una dirección artística definida.

Hasta el momento la danza folclórica se contentaba con rescatar formas coreográficas tradicionales y concebir coreografías que pudieran sintetizar sus principales características: pasos de rutina, figuras, interpretación, pero nuestra intención era ir más allá, poder hacer un cuadro no solo de la danza sino de la cultura, el momento histórico y el espacio dentro del cual se daba. Para esto era preciso que la danza asumiera responsabilidades narrativas, como sucede en la realidad: Una pareja celosa no baila un torbellino de la misma forma que si estuviera contenta y lo haría diferente si lo hace en una pelea de gallos, en un patio a media noche o en las fiestas en la plaza del pueblo.

En la vida real los acontecimientos históricos se dan en el desarrollo de actividades cotidianas, la chispa prendida por Manuela Beltrán incendió el Socorro un día de mercado y sus llamas se esparcieron en forma de chisme, cuento, copla, verso o tonada por toda la provincia. El amor tiene diferentes escenarios, la labor agrícola, el comercio, la fiesta, la batalla o la cama, según los leguajes musicales, coreográficos, escenográficos y de vestuario que utilicemos; entonces no hacemos nada diferente de los que han venido haciendo otros creadores escénicos como Antonio Gades interpretando a Lorca, Jacinto Jaramillo con el “Petro Azul”, Delia y Manuel Zapata con el teatro anónimo representado por obras como “Rambao”, “El Bolívar Descalzo” y “Atabi”.

Otro elemento diferenciador con el trabajo tradicional en danza folclórica de reproducir y reproducir tratando de ser una copia de la realidad, es asumir un conjunto de conceptos generados en la vida misma, pues conlleva asumir un riesgo, un lanzarse a lo desconocido, pensando que es



la mejor forma de llevar a cabo la obra en cuestión, acercándonos a las demás artes donde el ámbito experimental y de búsqueda de la diferencia y la originalidad parte de premisas o hipótesis creativas que se confrontarán estéticamente en los resultados.

¿Porque experimentar con los códigos tradicionales? Cuando un hecho cultural popular se sube al escenario, debe sufrir una serie de ajustes para poder cumplir con las exigencias de la escena, una de ellas es el tiempo, los ritos, fiestas y demás actividades de una comunidad y sus situaciones particulares que tiene duraciones extensas (horas, días, semanas, meses o años) que en escena deben durar minutos.

El otro es el espacio, una historia que se desarrolla en sesenta años tendrá infinidad de escenarios que deben resumirse o sintetizarse en símbolos escenográficos que los representen. Pero adicionalmente porque los tiempos dramáticos son diferentes a los tiempos ritmo-coreográficos, había que lograr una sincronización de los dos. Lograr que la marcación teatral lograra el respaldo musical y de movimientos necesarios para ser creíbles. Además, está la necesidad de perfilar los personajes: nuestro antagonista no bailará igual si su perfil psicológico se define como hiperactivo, mandón y pendenciero o cerebral, tímido y vengativo, y así con todos los personajes.

Esto implica jugar con los pasos de rutina, alargarlos, suspenderlos, ampliarlos o recortarlos buscando variaciones sobre el patrón tradicional, tratando de no alejarse demasiado de él, pero también jugar con el tiempo de la música específicamente, de forma que se convierta en catalizador de la actuación y creador de los ambientes necesarios para las diferentes situaciones. De esta forma fue necesario entonces que el compositor hiciera música con los ritmos tradicionales, pero solucionando las necesidades dramáticas de la obra.

Afortunadamente, la música tradicional se ha desarrollado mucho y en nuestro país se encuentran magníficos compositores y arreglistas como Petrona Martínez, Victoria Sur, Zully



Murillo, Leonor González Mina conocida como La Negra Grande de Colombia, Edson Augusto Velandia Corredor, Totó la Momposina, Ernesto Ocampo, Froyber Maya, Francisco Zumaqué, entre muchos otros que están haciendo magia con la música colombiana, indicándonos el camino y proporcionándonos un cantidad de material de increíble calidad, que muchos jóvenes coreógrafos apenas están atreviéndose a utilizar por miedo a transgredir las leyes de la pureza tradicional.

Si la danza teatro exige el manejo adecuado de la música, la danza, el teatro, la escenografía, los medios audiovisuales, la historia, la geografía, el diseño, la concepción sobre el patrimonio tangible e inteligible para realizar una propuesta; el equipo y director deben estar preparados para ello, lo mismo que el grupo de intérpretes, y esta es una de los grandes impedimentos para el desarrollo de la danza tradicional para la escena en Colombia, la falta de una preparación profesional que les ofrezca a los jóvenes artistas, herramientas para una percepción y apreciación más aguda y estética de su trabajo.

El arte contemporáneo desmitifico la técnica y el talento, de forma que lo importante no es la forma sino el contenido “la idea”. Este concepto ha acercado las diferentes técnicas y estilos de la danza, hoy día un coreógrafo toma los ingredientes de su composición del menú universal del movimiento, es tanto así que una propuesta contemporánea puede no implicar una técnica o estilo específico, ni siquiera una fusión de estos, sino que puede desarrollarse fuera de toda referencia. En muchas obras actuales los bailarines-creadores tienen que construir el lenguaje específico para la obra que van a interpretar, en laboratorios donde negando hasta su formación parten de cero en busca de códigos y movimiento nuevos que sirvan a la intención creativa que persiguen.

Aquí las danzas étnicas o tradicionales se han convertido en una fuente de inspiración y exploración creativa para muchos creadores internacionales. No podemos quedarnos atrás



esperando que creadores foráneos tomen nuestro patrimonio para explotarlo como suyo, ya lo han hecho con nuestras plantas medicinales, nuestros productos agrícolas, nuestra música y literatura.

Pero aun cuando solucionamos nuestros problemas de formación están los de la financiación, producción y mercadeo de los productos dancísticos, pues debido a sus elevados costos cuestionan los presupuestos destinados a becas que ofrecen, por ejemplo, 50.000.000 de pesos, cuando la producción puede costar el doble, o como en el caso de la música compuesta, arreglada, instrumentada, grabada y editada específicamente para una obra, el costo puede rebasar fácilmente esa suma, sin considerar la inversión en pago a los bailarines, el diseño y construcción de la escenografía, diseño y confección del vestuario, la promoción y publicidad, el transporte a los festivales.

En relación con el contexto de promoción de la producción que se sustenta en estos fondos, el proceso de difusión y circulación en festivales en donde lo importante no es la calidad sino la cantidad, y en los que, por ejemplo, se solicita participar en un desfile para luego reducir las obras a diez minutos de presentación, no solo se rebasa lo presupuestado, sino que además se devalúa las obras al no reconocer el proceso investigativo y la preparación de sus participantes, quienes además deben en algunos casos asumir costos de alojamiento, pues hay contextos en los que debido a la falta de estructuras adecuadas o a la falta de inversión en espacios culturales adecuados para ofrecer alojamiento, los grupos tratan de descansar en colegios o malos hoteles, situación que se agrava cuando los escenarios para la presentación no tienen condiciones técnicas de ningún tipo y en un contexto en el que el posible público no quiere invertir en una boleta, a menos que sea un concierto vallenato o un *stand up comedy*.



6.1.2 *Antecedentes de los laboratorios de investigación creación en el Magdalena Medio*

Los laboratorios de investigación y creación artística en el Magdalena Medio se inician a partir del año 2008, en el marco de la celebración del Bicentenario Mutis y la Expedición Botánica; con el acompañamiento del Programa Desarrollo y Paz del Magdalena Medio, del Ministerio de Cultura, la Alcaldía Municipal de Barrancabermeja, el Instituto Universitario de la Paz, y alcaldías de los municipios participantes.

En esta ocasión la expedición se dividió en nodos: Al nodo de Puerto Berrío asistieron los municipios de Bajo Simacota, Puerto Nare, Puerto Parra, y Cimitarra. Al nodo de San Vicente, los municipios de El Carmen, Betulia, Zapatoca, Sabana de Torres, Barrancabermeja, Yondó, San Pablo y Puerto Wilches, y en Gamarra, sede del tercer nodo, se encontraron los municipios de Aguachica, San Martín, San Alberto, La Gloria, Morales, Río Viejo, Simití, Arenal, Tiquisio y Tamalameque. Para un total de 25 municipios.

En el 2009 se desarrolló la segunda fase de la expedición, denominada Expedición Sensorial por el Magdalena Medio, utilizando la metodología de laboratorios creativos o de creación desde la danza, la música, la literatura y el teatro, explorando desde la sensibilidad artística las propuestas culturales y sociales de sus pobladores, en los municipios de Vélez, San Vicente, Gamarra y Barrancabermeja (DanzaMinCultura, 2009). En el 2010 se llevó a cabo en los municipios de San Vicente, Gamarra y Barrancabermeja. Su componente involucraba “el acto de caminar, recorrer, navegar y registrar el lugar y el paisaje como premisa del expedicionario para generar nuevas dinámicas y miradas sobre el territorio”. (Rojas, 2012)

Una particularidad de estos laboratorios en relación con los realizados por el Ministerio de Cultura en otras zonas del país, es que se incluye en el ejercicio el componente de interdisciplinariedad de las áreas.



De la Expedición Mutis y la Expedición Sensorial, realizados en los años 2008 y 2009 respectivamente, se produjo como resultado “El latir del río”.



Figura 1. *Concierto “El latir del río”*

Un novedoso ensamble sin precedentes en la región, en el que participaron jóvenes desde los 10 años hasta adultos mayores, provenientes de las prácticas musicales y dancísticas en formatos de bailes cantaos, músicos de acordeón, gaitas, millos y tambores, y bandas pelayeras, entre otras. Músicas de tradición en conjunción con sonoridades contemporáneas, con una fuerza única. (Franco, 2011)



Figura 2 y 3. Jóvenes y adultos participaron del concierto “El latir del río”

Este concierto se llevó a cabo en la ciudad de Medellín en el marco del programa expo universidades; allí en el Teatro Metropolitano se presentaron 28 músicos y 8 bailarines provenientes de la región del Magdalena Medio; quienes al ritmo de la música tradicional conjugada con sonidos contemporáneos han reflejado en sus presentaciones esa energía, vitalidad

y fuerza que los caracterizan, no como seres individuales, sino como exponentes y representantes de toda una comunidad que ha encontrado en el arte un refugio para sobreponerse a la violencia que han sufrido a través de los tiempos, obras que reflejan la influencia cultural de sus ancestros, pero sin perder ese brillo magistral que denota la innovación en cada pieza, además del orgullo que seguramente significó para cada uno de ellos el usar esta plataforma para dar a conocer el gran trabajo y desarrollo que ha tenido la producción artística de la cultura ríana.





Figura 4 y 5. *Variadas presentaciones del concierto “El latir del río”*

“EL LATIR DEL RÍO” es un concierto multimedia (música, danza, literatura, artes plásticas y videoarte), que recoge la vitalidad de los pobladores del río Magdalena, que han encontrado en el talento, el arte y la creatividad, su mejor forma de expresarse y sobreponerse al conflicto. Es una muestra de trabajo en comunidad que se expresa desde la diversidad y la innovación, trascendiendo las fronteras de lo ancestral y lo contemporáneo, cambiando los paradigmas de lo generacional, creando nuevas interfluencias culturales y un nuevo sentido de colectividad artística. (Franco, 2011).

Operador y productor general: Corporación Sonidos de la Tierra

Dirección artística y musical: Luis Fernando Franco Duque.

Un resumen de la propuesta puede observarse en el siguiente link:

<http://www.youtube.com/watch?v=E6eddBq0ltY>



Figura 6 y 7. *Bailes cantaos en el concierto “El latir del río”*

Entre finales del 2013 y comienzos del 2014 se desarrolló el Laboratorio “Aprender Haciendo, Aprender Creando” en las áreas de danza, diseño, música, memoria y patrimonio –ora literatura. Estos laboratorios, financiados por la Alcaldía Municipal de Barrancabermeja y realizados por la Corporación Sonidos de la Tierra, generaron en la comunidad educativa espacios de encuentro desde el ejercicio interdisciplinar para establecer vínculos entre la creatividad y la formación humana, y desde allí, contribuir al mejoramiento de calidad en la educación en las instituciones educativas oficiales del Municipio de Barrancabermeja.

El laboratorio tenía como meta 300 beneficiarios directos, sin embargo, participaron 580 personas con edades entre 7 y 70 años.

A continuación, se presenta una serie de obras que se han propuesto en el contexto de los laboratorios y que se consideran antecedentes del proceso de investigación creación actual:

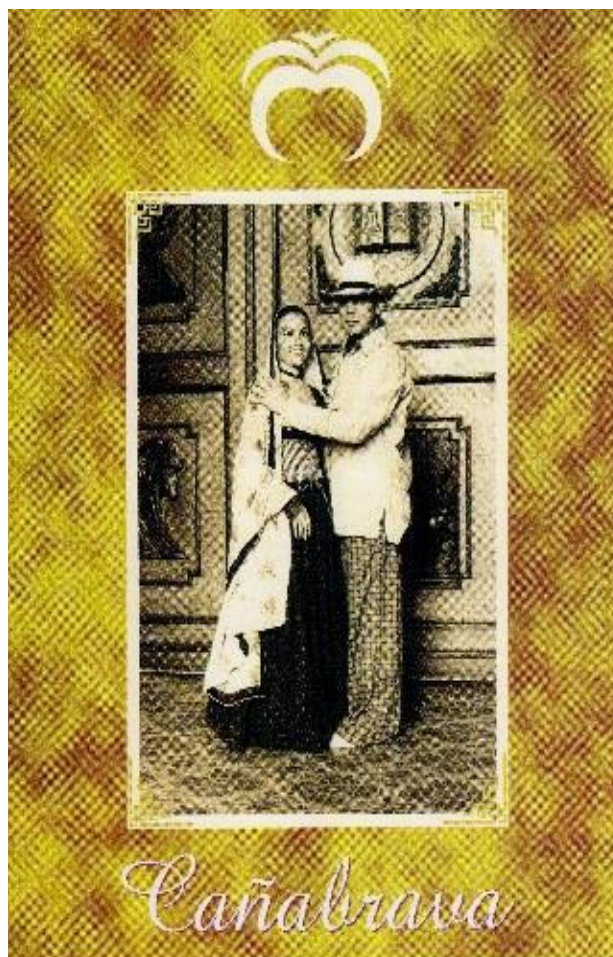


Figura 8. *San Vicente de Chucuri, Chucuri canto del cielo premio nacional de investigación – creación 1990*



Figura 9. *Memorias del agua, Barrancabermeja 2010, beca departamental de creación.*

En la versión número 31 del marco del festival Nacional de la Cumbia se congregaron artistas locales y nacionales quienes rindieron homenaje a la memoria y los 100 años de la obra del maestro José Barros representante insignia del folclor colombiano en donde participaron cantadoras pertenecientes al Laboratorio “Aprender Haciendo, Aprender Creando”.



Figura 10. *El Banco, Magdalena, viejo puerto 2015, invitados al festival de la cumbia estreno de la obra sobre las músicas de José Barros.*

Se realizó una coreografía basada en la novela escrita por Elmer Pinilla Galvis, donde se narró la historia de Pipatón, el cacique de los talones alados, cacique que perteneció a la tribu Yariguíes proveniente de Barrancabermeja, y que tuvo un papel fundamental en la resistencia a la conquista de los españoles, la cual fue galardonada por el Ministerio de Cultura.

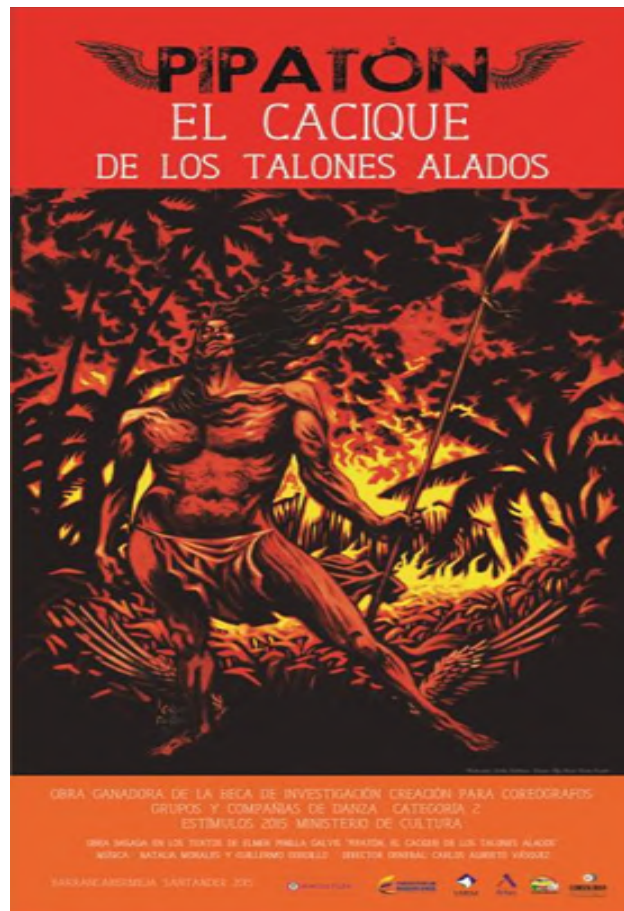


Figura 11. Barrancabermeja, Pipatón, el cacique de los talones alados, beca ganadora del Ministerio de Cultura investigación - creación 2015.

Este camino ha construido una experiencia a través de la que en cada momento la pregunta sobre ¿cómo lograr contar mejor y ayudar a la memoria de los pueblos de la región a conservar su propia historia?, se renueva continuamente. Desde allí siempre vuelvo a contar o intentar contar las vidas de los seres que me han dolido y con los cuales he crecido como artista, como investigador y como ser humano. Miguelina es parte de la memoria del territorio, por lo que narrar su historia, las particularidades de nuestra música y los valores culturales de nuestras mujeres, es una forma de responder al compromiso de no olvidar y formar públicos nuevos para que el folclor y la historia no se pierdan entre los afanes del presente.

6.2 Laboratorios de creación

Investigación es acerca de encontrar, no de buscar.

Helen Mayes

No se trata de elaborar un discurso o una definición que permita acercarnos a la investigación creación, cuando cada uno tiene interpretaciones tan disimiles sobre el oficio de investigar y crear.

Cada cual encuentra una pregunta reflexiva y crítica que lo implica, una forma de hacer que confronta los conocimientos previos del oficio y provoca la continuación de la búsqueda con la intuición e intención del desarrollo de mundos a compartir, a través del encuentro con un público posible con el que establecer diálogo para profundizar sobre las diferentes inquietudes que emergen en la acción investigativa y creativa, sobre el papel de las artes en el mundo de la vida cotidiana.

De tal manera que la investigación se torna en un viaje en medio de las incertidumbres para hallar métodos y formas de hacer o de describir las experiencias creativas, que en lo posible puedan expresar, como si se tratara de una conversación cotidiana sobre su objeto de estudio, el contexto, y la forma académica de aproximarse al conocimiento.

Según Shaun McNiff (citado por Piccini, 2012):

La investigación artística comienza con la comprensión de que no se puede definir el resultado de la misma cuando uno está planificando su trabajo. Al contrario de los métodos científicos, generalmente se sabe poco o nada sobre el experimento al comenzar el mismo.



En los procesos creativos, los *insights* (*perspectivas*) más significativos, “suelen llegar por sorpresa, inesperadamente e incluso en contra de la voluntad del investigador”. Puede tenerse una intuición respecto al resultado de lo que podría llegar a encontrarse o de qué es lo que se necesita, e incluso en algunos casos, una convicción, pero lo que define el conocimiento a través del arte es “la emanación de significado a través del proceso de la expresión creativa”. (p.5)

La búsqueda nace y permanece en el proceso de concepción y diseño de cada método y forma de hacer o de abordar el proceso de creación, sea desde la urgencia de contar la vivencia personal, o desde el compromiso con la vida del artista docente o el creador gestor, que, al asumir una responsabilidad con la memoria histórica de su comunidad, a cada paso se pregunta y transforma en correspondencia a las respuestas que construyen su conocimiento.

La vivencia de la investigación creación puede escribirse en las bitácoras que anteceden la composición del documento que se propone como sustentación de una obra, que deja ver las huellas del recorrido que implica la inmersión en la averiguación. La experiencia es sin pensarlo, una respuesta a las preguntas que carga el artista en su propia indagación a través de la invención y reinención de formas que no permitan la pérdida de la inspiración, para ser obra, texto, respuesta, objetivo y conclusión, que, sin embargo, conllevan la comprensión de que la obra no es un resultado acabado, ni su fin.

En este proceso la indagación y aproximación al conocimiento se tornan importantes, pues al preguntar sobre ¿Cómo se hace? ¿Para qué? ¿Con quién? ¿Cuáles son las preguntas en esos mundos imaginarios, irreales? es posible dar apertura y comunicar nuestras soledades e interioridad en la que la angustiosa jornada del creador revela que crear es más que una fórmula,



pues es todo un recorrido que se imprime en las agendas de la sorpresa y del asombro sobre el propio sentido de la vida.

La autobiografía en este sentido, le permite al investigador comprender la práctica artística revelando su experiencia personal. Ésta permite explorar las concepciones que involucran al ‘ser’ del artista investigador, su identidad, historias, experiencias y conocimientos, y a su vez, descubre aspectos culturales, de género, sociales y educativos que pueden revelar el porqué de ciertos comportamientos, pensamientos o acciones (Piccini, 2012).

Al ser La Miguelina una obra en donde el investigador ha sido testigo y participe, y ha vivenciado en persona momentos importantes de la vida y obra de Miguelina; el método de la biografía narrativa y el diseño etnográfico se adecúan en perspectiva de la teoría fundamentada, como sustentos del proceso de la investigación basada en las artes, debido a que es imprescindible que este plasme sus conocimientos sobre ella y aquellos momentos que vivenció, así mismo al entrevistar a las demás cantadoras que también hacen parte importante de este proyecto y de la vida de Miguelina, la autobiografía se hace parte fundamental de esta investigación – creación, pues en esta el investigador lee e interpreta su experiencia propia y la de otros a través del diálogo con otros relatos de vida.

Todos estos relatos, fueron de vital importancia para que la construcción de la pieza fuera lo más fiel posible a la realidad y conserve esa esencia cultural que ha trascendido hasta el día de hoy en los bailes cantaos como manifestación cultural de los pueblos del Magdalena Medio colombiano.



Además, este método facilitó la recolección de información que no podemos obtener de la propia Miguelina, pues este tipo de investigación nos permite oír las voces de aquellos que realmente fueron partícipes de los momentos más relevantes en la vida de Miguelina y de las cantadoras, y de lo que han sido los bailes cantados a través de la historia de la cultura ríana del Magdalena Medio colombiano.

Al ser esta una experiencia de vida se ha elegido este método debido a la visión que nos aporta de la realidad pues al considerar estos testimonios vivos, parte de un proceso histórico, en donde los entrevistados son portavoces de los momentos grupales e individuales que vivieron en esos momentos particulares. Los relatos se convierten en testimonios de la memoria de una época vivida por un individuo o un grupo de individuos. Con estas historias se busca aportar la mayor cantidad de información y datos que permitan analizar lo vivido y lo sentido por sus actores para plasmarlo en la obra, de ahí que como recalca Piccini (2012): “Evidentemente, este método se basa en la producción verbal subjetiva, que puede llegar a evidenciar la orquestación de auto explicaciones, comprensiones y pensamientos insertos entre líneas”, que a la vez implica encontrarse en “lugares comunes”, como se representa en el siguiente diagrama de relaciones:





Figura 12. *Diagrama de relaciones entre “lugares comunes” en un proceso de investigación - creación.*

Allí, en este camino, cada cual inicia el encuentro y su propia transformación, no deja de ser importante explorar desde la autobiografía, la etnografía, la acción performática o creativa y tal vez desde el lugar donde realizamos una propuesta, preguntarnos ¿hasta qué punto es posible transformamos y transformar nuestro contexto, la educación, la gestión, los mundos y las soledades?

De esta forma la investigación creación sigue siendo una encrucijada de averiguaciones y preguntas que nos invita a formular no un producto, pues como se ha dicho, es un viaje, una profunda indagación desde diferentes preguntas y miradas que se hace el autor, el creador, el artista, para desarrollar una forma particular de ver el mundo que habita y las respuestas que

concibe, frente a un universo que lo indaga y le pregunta. Todos y todas estamos en ese viaje sin vuelta atrás, sin retorno.

7. Marco conceptual

Los aspectos teóricos de la investigación se establecen a partir de las propuestas de la “teoría fundamentada” (Strauss y Corbin, 2002; Bénard, 2016), que permite la construcción dialógica de conceptos en los que la participación de los entrevistados no se delimita a la transcripción de información que ofrecen, sino que hace parte de la construcción o creación de conceptos de acuerdo a sus experiencias y vivencias, que también involucran al entrevistador.

De esa manera surge una conversación en el calor de la cotidianidad, sobre las vivencias que posteriormente en el proceso reflexivo sobre sus particularidades epistémicas, ofrece las temáticas o núcleos conceptuales, que hacen posible el entramado de la narrativa sobre los hechos o acontecimientos que tienen lugar en las vidas singulares y colectivas de los habitantes.

La “teoría fundamentada” se propone como perspectiva de investigación sobre la danza, los cantos y los bailes, debido a que como destacan Strauss y Corbin (2002), el procedimiento implica:

Al mismo tiempo arte y ciencia. Es ciencia en el sentido de que mantiene un cierto grado de rigor y se basa el análisis en los datos. La creatividad se manifiesta en la capacidad de los investigadores de denominar categorías con buen tino, formular preguntas estimulantes, hacer comparaciones y extraer un esquema innovador, integrado y realista de conjuntos de



datos brutos desorganizados. Lo que buscamos al investigar es un equilibrio entre ciencia y creatividad. Existen procedimientos que proporcionan algún grado de estandarización y rigor al proceso. Sin embargo, estos procedimientos no fueron diseñados para seguirse de manera dogmática sino para usarlos de manera creativa y flexible si los investigadores los consideran apropiados. (pp.22-23)

La “teoría fundamentada” nos permite complementar perspectivas y a la vez ampliarlas, tal como se propone en las experiencias de investigación creación, en las que el investigador no se limita a percibir la objetividad o validez de los datos o a la transcripción irreflexiva de la información, sino que interviene desde los afectos, emociones, sentimientos que hacen parte integral de la acción que implica el pensamiento, comprendido como la danza, como una interacción en la que los cuerpos tienen lugar y en donde las voces de los cantos expresa la vida de la cultura y el devenir del patrimonio.

La propuesta teórica deviene entonces en correspondencia con lo que Ronald Pelias (2004) presenta como una “metodología del corazón” en perspectiva de “evocar la vida académica y cotidiana” que se caracteriza por la intimidad de la relación con la investigación, pues como propone Pelias, la propuesta se origina:

En el deseo de escribir desde el corazón para exponer un investigador que, en lugar de esconderse tras la ilusión de la objetividad, se presenta a sí mismo en la vulnerabilidad de sus emociones, la evocación de su lenguaje y la poética de una voz sensitiva que permite acercarse de manera más íntima a quienes se pretende estudiar. En este sentido, una metodología del corazón, se ubica en el cuerpo del investigador –un cuerpo desplegado sin



la intención de la exhibición narcisista, sino en nombre de los demás, un cuerpo que invita a la identificación y conexión empática, un cuerpo que asume la responsabilidad de ser completamente humano. (Pelias, 2004, p, 1)

La apertura que permite la “teoría fundamentada” y la “metodología del corazón” en relación con la danza narrativa se propone en diálogo con el realismo mágico, la espontaneidad de la cultura popular del río, lo festivo y la resistencia, como conceptos que permiten sustentar las concepciones y prácticas de investigación creación que dan lugar a la composición de la obra Miguelina la Forastera.

La propuesta se genera a través de diálogos con las cantadoras, quienes han construido conceptos y prácticas sobre el canto que les permite la comprensión de su labor, en perspectiva de la realización de un oficio que implica un proceso de aprendizaje y creación; en este sentido se relaciona con la “artesanía de las prácticas” propuesta por De Souza (2010) quien considera las labores artesanales como formas de conceptualización de las experiencias y vivencias que una persona construye a partir de su relación con un territorio, sus memorias, el presente y su porvenir.

La “artesanía de las prácticas” permite comprender el valor patrimonial de las acciones de las cantadoras en la medida en la que se traman a través del conocimiento de sí mismas y de los otros, de los habitantes de la comunidad y los entornos naturales que en este contexto componen y movilizan el pensamiento y la cultura del río que deviene al igual que sus cantos y conceptos, en formas de conocimiento que actualizan la ancestralidad y las memorias, de esta manera hace evidente una dimensión estética de la episteme de la cantadora a nivel singular y colectivo, en relación a cómo concibe su ser y su hacer en una comunidad.



El dialogo con las cantadoras se propuso a través de las siguientes preguntas, como pretexto para la conversación sobre sus experiencias y vivencias.

1. ¿Quién le enseñó a cantar?
2. ¿Desde qué edad está cantando con agrupaciones, y viajando?
3. ¿Qué la motiva a cantar?
4. ¿Qué es ser cantadora, cómo se define en su oficio y en su labor de interpretar los bailes cantados?

La dimensión teórica de la propuesta se compone a través del diálogo, para el que se toma como referencias las respuestas a las preguntas 1 y 2, debido a que hacen referencia al ser y al hacer de las cantadoras en el contexto en el que se ha concebido y que tiene lugar a través de su relación con el territorio y sus habitantes como espacio y tiempo de aprendizaje.

El aprendizaje de los cantos como proponen las cantadoras, es un acontecimiento que involucra el corazón, pues se trama a través de los afectos que hacen posible la creación de su conocimiento. En este sentido Ena María Jiménez Mora, al recordar cómo aprendió a cantar, nos dice:

Corrían los años 60 y con ellos la conmemoración de las fiestas del petróleo en Barrancabermeja en donde todos los barrios del puerto petrolero participaban con su reina popular y por consiguiente con desfile de carrozas, comparsas, disfraces, bailes planificados y organizados por grupos de entusiastas que le ponían el alma a toda este hervidero cultural que traían desde sus pueblos ribereños, y es aquí en donde soy testigo de primera mano, en donde me enamoro de todo este panorama cultural, de toda la riqueza cultural que envuelve la música folclórica.



La relación con el canto, el baile, la danza, la fiesta, se establece por testimonio directo de lo que implica la celebración que genera un enamoramiento de la cultura, que desemboca en la búsqueda de los conocimientos que hagan posible la participación en la riqueza que conlleva su práctica y que como propone Ena, hacen posible la expresión de su ser, pues como propone:

Ser cantadora es tener la posibilidad de poder hacer sentir al otro las costumbres, los colores, los sabores y los olores que llevo bien resguardado en mí ser. Es ser capaz de transmitir ese dolor y alegría de un pueblo por medio de mis cantos. Es poder hacer resaltar una tradición ribereña que cohesiona a toda una región específica como el Magdalena Medio colombiano. En mi oficio me defino que lo hago con transparencia, amor y compromiso y de manera particular.

La relación ética con el oficio que destaca Ena, hace visible la intimidad de la relación con la cultura del río, a través de la que provocar la participación del otro en la celebración, podría considerarse el objetivo de la realización de su ser en su hacer.

En referencia a otra experiencia de aprendizaje del canto, que implica el ser y el hacer, Angie Katherine Ortiz Amaris, nos comenta lo siguiente:

Comencé a cantar desde niña, solo que no guiada a lo tradicional si no, cantando en la iglesia. Allí fui adquiriendo experiencia en cuanto a lo técnico, recibiendo clases de técnica vocal.



El aprendizaje se genera a través de una relación con el contexto cultural del territorio y la iglesia como lugar de encuentro de la comunidad, en el que el aprendizaje indirecto a través de la escucha de las cantadoras tradicionales, se combina con el estudio de técnicas vocales, particularidad que nos da un indicio de la flexibilidad del aprendizaje que no se limita a una comprensión de la tradición como algo incuestionable pues su valor se evoca en la cotidianidad que permite a Angie Katherine decir que: “ser cantadora es llevar la cotidianidad de los pueblos en la boca, es amor a tu tierra, es expresar con el alma cantando. Me defino como instrumento el cual Dios utiliza para cantar el cual me hace feliz, que me ha llevado a muchos lugares maravillosos”

La expresión vital de Angie Katherine, evidente en la mención sobre el cantar como una acción, vivencia y experiencia que implica “llevar la cotidianidad de los pueblos en la boca” manifiesta una comprensión del hacer que rebasa el ser, debido a la relación de trascendencia que atribuye a su relación con lo sagrado, al considerarse un “instrumento” de expresión de lo trascendental que da felicidad y le permite a través de los viajes, ampliar sus conocimientos.

Las cantadoras expresan su relación con el ser y el hacer en correspondencia directa con sus experiencias y vivencias cotidianas, particularidad que, en el caso de Otilia Antonia Ramos Noriega, se representa a través de la descripción y comprensión de un proceso de formación en la tradición que se realiza simultáneamente a nivel profesional, de esta manera, Otilia nos cuenta lo siguiente:

Soy Otilia Antonia Ramos Noriega, me conocen como Oty la Cantadora. Nací en el bello municipio de Gamarra Cesar un 3 de agosto, hago parte de la 4 generación de cantadoras de mi municipio. Desde muy pequeña hago parte de este mundo mágico de la tradición. Soy Licenciada en Educación Básica con Énfasis en Artes de la Universidad Antonio Nariño, Licenciada en



Educación Básica en Danza de la Universidad de Antioquia, de la ciudad de Medellín. Nací en Tamalameque, Cesar en el año 1978 y me críe en el municipio de Gamarra Cesar en donde mi mamá me involucro en este mágico mundo, llevándome a los diferentes certámenes cuando ella Cecilia Abuabara Noriega, era jurada. Fui creciendo y cada día me enamoraba más del folclor y de las costumbres de mi pueblo y la región. En el año 1990 ingresé al grupo folclórico El Chandé coma bailarina, pero fue en el año 1996 que asumí el compromiso de ser la voz líder del grupo de tamboras El Chande... Fue un reto, pero ese año nos trajimos el primer puesto en las modalidades de: mejor voz, pareja juvenil, y mejor grupo en riqueza folclórica bajo la dirección de Mildred Pasos Pabón.

En el año 2004 asumo la dirección coreográfica del proceso infantil, juvenil y mayores de la Fundación Cultural El chandé y a la vez desde el año 2010 me desempeño como la Instructora de danzas, de arte y cultura del Centro Agro Empresarial - SENA, Regional Aguachica. Estoy convencida que la música y la danza son herramientas perfectas para llenar de paz las almas, pues un ser humano en paz es antónimo de guerra, constructor de una mejor sociedad.

La experiencia de aprendizaje y formación de Otilia da cuenta de un proceso continuo que se destaca por la dimensión intergeneracional que menciona y que le permite asumir responsabilidades con el pensamiento y la cultura del río, que provocan la afirmación de sus valores y movilizan el patrimonio a través de la experiencia vivencial de la tradición que se propone como perspectiva para su enseñanza, desde el cuidado de la relación con lo que llama el “mágico mundo” de la cultura, concebido en la cotidianidad de sus expresiones, pues no se trata de un lugar utópico, sino del presente, motivo por el que su ser y hacer se relaciona con formar un ser humano “constructor de una mejor sociedad”.



Las perspectivas vivenciales que expresan las cantadoras dan lugar a los conceptos que han construido sobre su ser y hacer, que ofrecen teorías vivenciales sobre sus conocimientos y el valor que representan para el pensamiento y la cultura del río, como propone Damaris Sayas Gómez, quien refiere sobre su aprendizaje lo siguiente:

Hace más de 20 años, me dedico a cantar en el grupo folclórico Los Hijos de Chaulo; esto comenzó por el fallecimiento del profesor Ernesto Gutiérrez. Q.P.D, luego de esto en el grupo me escogieron como cantadora, yo hacía parte del coro responsorial y bailadora del grupo. Desde ese momento tengo la responsabilidad de cantar, enseñar y difundir este folclor como son los bailes cantados.

Esto nace de manera innata, y de esos saberes que mis abuelos me inculcaron desde niña con su forma de cantar en esas noches de oscuridad en mi pueblo, ellos nos sentaban en la sala de la casa a cantar y contar historias, terrores y sus propias vivencias. Cuando joven alrededor de un mechón o luminaria, como llamaban anteriormente, y a través de estos cuentos y cantos fui tomándole amor a esta tradición que preservo desde muy niña y a pesar del tiempo amo lo que hago. Razón por la que recalca en que se considera como una mujer capaz de entregar lo que tiene, lo que sabe, para que esto no se quede guardado en el tiempo, sino que se difunda por todas las generaciones venideras y así este folclor perdure en el tiempo y así nuestro folclor no estará en riesgo de desaparecer. Ser formadora de formadores para que nuestra cultura prevalezca en el mundo y territorio.

La experiencia de formación de Damarys se destaca por la mención de una relación innata con los saberes y conocimientos de los cantos y bailes, referencia que alude a la intimidad y a la



dimensión afectiva, emocional y sensible que sustenta la concepción, comprensión y práctica del oficio, que se caracteriza además por una disposición a la enseñanza generosa en la medida en la que confronta un contexto en el que podría correr el riesgo de desaparecer, motivo por el que el ser y el hacer se proyectan hacia la formación de formadores.

Las experiencias y vivencias de aprendizaje, conocimiento y práctica de Ena, Angie, Otilia, Damarys, manifiestan la vida del pensamiento y la cultura del río que a través de sus palabras se hace presente y ofrece una teoría vivencial del oficio de la cantadora, pues expone las siguientes dimensiones de su práctica artística.

Éticas visibles en la responsabilidad con la tradición en el contexto contemporáneo, que implican su conservación y proyección.

Estéticas en la forma en la que representan su ser y hacer, que toma forma en la acción del canto y el baile, que sustentan el conocimiento y creación de coreografías.

Políticas en referencia a la relación con los habitantes del territorio y con el territorio en sí mismo, como lugar de afirmación y resignificación o creación de comunidad.

Epistémicas en cuanto a la formación y el aprendizaje de y en las tradiciones, sus saberes, conocimientos y prácticas.

Pedagógicas en la realización de procesos culturales de enseñanza de las tradiciones en el contexto contemporáneo, que se dan a nivel formal e informal.

Las dimensiones que se mencionan hacen parte de la forma en la que se resignifica el patrimonio cultural que representan las cantadoras, pues hace posible la reapropiación social de los conocimientos que ha construido la comunidad por generaciones. En esta perspectiva, de acuerdo a la UNESCO ETXEA (2004):



El Patrimonio Mundial es el conjunto de bienes culturales y naturales que hemos heredado de nuestros antepasados y que nos permiten entender y conocer la historia, las costumbres y las formas de vida hasta el momento actual. El Patrimonio Mundial es la base sobre la cual la humanidad construye su memoria colectiva y su identidad, es lo que nos hace identificarnos con una cultura, con una lengua, con una forma de vivir concreta. El Patrimonio Mundial es el legado que recibimos del pasado, que vivimos en el presente y lo que transmitiremos a las generaciones futuras. La preservación del Patrimonio Mundial es una necesidad vital para todos los pueblos y es nuestra responsabilidad protegerlo y transmitirlo en el mejor estado posible a nuestros/as hijos/as para que puedan disfrutar de él y comprender su pasado. (p.3)

La reflexión continua sobre el ser y el hacer que expresan las cantadoras, da muestra de un patrimonio vivo y en devenir que como el fluir del río transcurre entre lo material y lo inmaterial, el pasado, el presente y el futuro.

Las dimensiones éticas, estéticas, políticas, epistémicas y pedagógicas se relacionan de igual manera con el realismo mágico, la espontaneidad de la cultura del río, lo festivo y la resistencia, como las corrientes de ríos que se entrecruzan para el intercambio de conocimientos, emociones, sentimientos que permiten movilizar la cultura entre diferentes contextos, considerados como orillas para los encuentros afectivos en donde los cantos, las danzas, la música no evaden la realidad de los contextos, sino que los confrontan desde la creatividad. En el cruce de esas corrientes de la memoria y la tradición es en donde se propone la obra Miguelina La Forastera y se hace posible a través de la relación entre los siguientes conceptos:





Figura 13. *Relación entre conceptos teóricos vivenciales y la danza narrativa.*

8. Metodología

La metodología a desarrollar en la indagación es de tipo cualitativa, con la intención de construir y comprender una realidad, desde la interacción y reflexión.

Uno de los elementos dispendiosos, en este tipo de indagación son los enfoques o paradigmas, que reúnen diseños, la secuencia de pasos y métodos a utilizar durante la investigación. Como orientación metodológica de este trabajo, se consideró pertinente el diseño etnográfico, que se complementa con la biografía narrativa, que se ubica dentro de los enfoques cualitativos de investigación. Este se aplica en la etnografía, concepto que se expuso en el apartado correspondiente al marco teórico. Para hacer etnografía se emplean dos técnicas de trabajo de campo: la observación participante y la entrevista.

En relación a las perspectivas metodológicas la propuesta dialoga con los procesos de investigación creación basados en las artes IBA, debido a las definiciones y modelos que aportan nuevas miradas a este campo.

Los modelos de Investigación Basada en las Artes, surgen desde dentro de los métodos cualitativos de investigación. Según Patricia Leavy 2009 (citada por Piccini, 2012):

Los investigadores cualitativos se han dado cuenta que “no simplemente recolectan información y escriben”, sino que “componen, orquestan y tejen”. Tanto los métodos cualitativos como los artísticos, son holísticos y dinámicos y ponen en relevancia el *proceso* tanto como el producto (p.4).

Es por esto que en el caso de la obra La Miguelina la investigación tiene un enfoque cualitativo, ya que en esta un grupo focal directo (las cantadoras), por medio de la entrevista (método cualitativo) aportaron al investigador sus testimonios de vida y datos descriptivos como comportamientos, interacciones, creencias, motivaciones y valores que se destacan en múltiples situaciones y circunstancias de sus vidas y de la de Miguelina, y así mismo conocer también la mayor cantidad de detalles de la época y las locaciones, para que estas ambienten los lugares más importantes de las escenas, lo cual hizo posible que la obra fuera lo más cercana a la realidad, dándole una mayor calidad a la misma, sobre todo pensando en el espectador, ya que para el investigador no fue solo importante la recolección de la información, sino que le da igual importancia al producto final, creando un producto artístico que permitio entender y examinar tanto la experiencia del investigador como la de aquellos involucrados en este estudio, trazando relaciones de experiencias aparentemente ajenas, pero que abarcan el desarrollo cultural de toda



una población, de esta forma se va tejiendo esta obra que busca no solo recrear la vida de una de las más destacadas y eminentes cantadoras de bailes cantados, sino también divulgar a las nuevas generaciones estas historias que hacen parte de la manifestación cultural de los pueblos del Magdalena Medio y que no solo queden en la memoria de estos pueblos, sino que motive a los ribereños a indagar y conocer un poco más de nuestras raíces y de todo lo que vivieron nuestros ancestros para ser lo que hoy día somos.

Algunas de las características de la IBA es la capacidad de describir, explorar y descubrir, así como poder ser compartida con diversas audiencias (por no ser “elitistas”) y basarse fundamentalmente en un diseño de investigación *inductivo*, que puede llegar a *múltiples significados*, a diferencia de los métodos cuantitativos positivistas que, históricamente, han escondido la posibilidad de obtener múltiples significados proponiendo “verdades universales”. (Leavy, 2009, p.10).

Siendo esta investigación basada en las artes, ya que por medio de esta obra se buscó producir conocimiento incluyendo procesos de investigación tradicionales en donde se hizo uso de las artes musicales y corporales para explorar y recolectar datos; además de componerse desde una investigación inductiva, debido a que estudio comportamientos y actitudes humanas por medio del análisis de cada entrevista realizada a las cantadoras y de la observación del investigador en situaciones y eventos específicos para obtener la información del tema en particular donde se intentó generalizar o ver reflejada la historia de Miguelina que se considera también la vida de los habitantes de las orillas del río Magdalena.



Esta obra además fue compartida con diferentes audiencias y las conclusiones a las que condujo al investigador fueron producto de la información que pudo recuperar de sus ancestros y de quienes vivieron aquellos momentos y su propia experiencia, por lo que no se pueden considerar verdades absolutas, sino que fueron producto de lo que dedujo el investigador según la información obtenida; siendo evidente para el investigador que el elemento común en esta investigación es el protagonismo de las mujeres, pues en este estudio en particular son las cantadoras las que tienen la memoria y la voz de los pueblos del río, por lo cual al realizar esta obra y movilizarla por el territorio, los espectadores conocieron más de su pueblo y supieron que son una comunidad con historias propias, y por medio de este conocieron cosas que no conocían de su pueblo, o ver lo que no notaban antes, incluso estando frente a ellos y descubrir cosas nuevas.

En contraposición, partiendo de la premisa de que “toda investigación es una narrativa en primera persona” (ídem.), la IBA presenta *verdades*, parciales y contextuales, ofreciendo múltiples significados posibles y favoreciendo la colaboración. (Piccini, 2012, p.4).

La Miguelina fue una obra narrativa que en forma de bailes cantados representó la historia de vida de las cantadoras y de los habitantes de la ribera, siendo esta obra basada en experiencias cada espectador halló una verdad en la obra según el contexto en el que se encuentre, no existiendo en esta investigación una única y absoluta verdad, sino unas variadas conclusiones a las cuales le da significado cada espectador que presenció la obra.



La IBA se basa en tres pilares básicos: el literario, el visual y el *performativo*; éste último se refiere a la práctica (artística) como parte del proceso de investigación, y, en general, incluye una o varias de las siguientes posibles formas representacionales:

- Narrativas cortas
- Novelas
- Formas de escritura experimentales
- Poemas
- Collages
- Dibujos
- Pinturas
- Performances
- Libretos para obras teatrales o performances
- Danza
- Documentales
- Canciones (Leavy, 2009 citada por Piccini, 2012, pp.4-5)

En correspondencia con la perspectiva de la IBA, este proyecto se soportó por medio de la auto etnografía, pues al hablar de vidas y personas, y cuando estos son el objeto de estudio estamos entrando en este campo de investigación, al preguntarnos e indagar quienes somos y reflexionar sobre nuestra identidad, buscamos sentido de pertenencia a nuestra vida, además de que en la auto etnografía, las danzas, los escritos y las fotografías son la investigación en sí, el inicio, la herramienta y el objeto final de la investigación, tal como sucede con esta investigación-creación, al ser el investigador quien construye la narrativa de su identidad, al conectar las imágenes



(recuerdos) en su memoria con momentos, ve más allá y aún en la experiencia, para extraer los momentos más relevantes que dan sentido a la construcción de la historia, propiciando así la intervención del investigador en el proceso metodológico. En este sentido la auto etnografía nos permite leer una sociedad a través de la biografía de Miguelina y las cantadoras y describir y a analizar la experiencia personal para comprender la experiencia cultural de los pobladores del Magdalena Medio.

En la propuesta de Feliu y Lajaunesse (2007) muestran claramente el desafío de estas nuevas formas de investigación en relación a la diferencia de géneros literarios planteando que:

Si la ciencia es literatura, entonces también tiene derecho a su propio género, a sus condiciones de escritura. Condiciones que son sus personajes, que suelen ser otros científicos, pero también métodos, datos, resultados, y sobre todo máquinas, también sus misterios típicos, sus habituales casos que resolver y un cierto imaginario compartido sobre la realidad de las cosas. Y luego, su listado de subgéneros: nota de laboratorio, registro, artículo en revista prestigiosa, diario de campo, artículo de difusión, entrevista en profundidad, etc.

El contenido de lo que uno escribe no es independiente del género al que se adscribe. Ni tampoco la lectura del lector puede ser independiente del género en el que se clasifica su lectura (p.263)

Con base en lo anterior la obra Miguelina, La Forastera es una obra de literatura científica pues es un trabajo empírico que está basado en la experiencia y en la observación de los hechos, es un viaje al origen de una historia que pretende ser recopilada a través de recuerdos, del



cuestionamiento de lo que nos rodea y la construcción de una danza narrativa a partir de lo que envuelve esta historia, historia que es plasmada en una obra compuesta de bailes cantados que narraran la vida de Miguelina y las cantadoras y que también fue plasmada en un diario de campo.

De estas nuevas formas narrativas surge una preocupación interesante respecto a su validez y a quién se dirigen realmente nuestros textos académicos.

La entrevista se propone en perspectiva de las concepciones de Piccini (2012) que sugiere propiciar una conversación que refleje una interacción natural. En el caso de uso de equipos (cámara, grabadora, cuaderno de notas), privilegiar al entrevistado, escuchando y manteniendo la atención en lo que narra, con la intención de generar un ambiente de confianza que permita obtener información valiosa sobre los hechos de interés. De igual manera garantizar la privacidad, confidencialidad y ética en cuanto al uso y propósito de la información.

Dada las anteriores aclaraciones, la metodología se realizará de la siguiente manera:

8.1 Preparación inicial

- Formulación del Problema
- Cuestiones o Preguntas
- Decisión de la Estrategia
- Definir quién o a quiénes se estudia

8.2 Interacción con la comunidad

- Observación
 - Entrevistas
 - Recopilación Documental
- 

- Compendio Bibliográfico

8.3 Sistematización de los datos

- Reportaje
- Documental
- Crónica

8.4 Interpretación de la información

- Proceso Creativo
- Puesta en Escena

8.5 Componentes

Música

Se tomaron o crearon temas para cada una de las escenas inspirados en los ritmos de tambora, chande y bullerengues, realzados armónicamente ya desde el trabajo coral o desde algunos instrumentos que nos dieron la posibilidad de armonías más elaboradas, además de la música de bailes cantados o cantos bailados, también se tuvo en cuenta la música de bandas de vientos o papayeras, así como construcciones rítmicas a base de palmas, juegos vocales e instrumentos de percusión.

El diseño coreográfico se basa en las características de las danzas tradicionales recodificados como instrumentos narrativos, sobre los cuales descansa el desarrollo general de la obra, presentándose en diversos formatos de dúos o tríos o cuerpos de coro conto con veinte (20) bailarines, diez (10) mujeres y diez (10) hombres, y (6) seis músicos.





Figura 14 y 15. *Creación de los temas musicales de la obra*

Vestuario

Hombres con pantalones blancos y de dril, camisetas de algodón de pescadores (amansalocos) y blancas en eventos especiales. sombrero concha jobo, pañoletas de colores. Las mujeres en trajes de la región, (falda amplia, enagua y blusa con golas en la pechera y se coloca

por fuera de la falda), para los protagonistas se diseñaron trajes especiales, muy marcados como la bruja, la Miguelina, la enemiga Marcelina. (Anexamos diseños)



Figura 16 y 17. *Propuesta de vestuarios*

Escenografía

Para el diseño escenográfico se propuso un escenario dividido en dos (2) corredores de luces, segmentados para un telón en formas de árbol gigante como un símbolo del parque, de la calle, del pueblo, de la plaza central, que tuvieron distintas formas o sentidos de acuerdo a la escena, selva para la escena 1 y 2, árbol de faroles ciudad y calle para la 2 y 3, río y magia para la

4 y 5, festival y tarima en la 6, 7, y 8. La escena es el corredor de la memoria ,por donde transcurre lo imaginario como un lugar de irrealidades y el corredor de las voces como el lugar real donde transcurre la historia, lo real el presente, una propuesta dinámica, novedosa, montada sobre una gran cámara negra y luces que definieron el juego de las imágenes y de los contornos. Ver figura 17.



Figura 18. *Propuesta escenográfica*

Utilería

Liviana, pocos elementos, los indispensables como atarrayas, lanzas y fusiles, tambores y velas, canastos y elementos artesanales de pesca.



Figura 19, 20 y 21. *Elementos de utilería empleados en la obra*

8.6 Particularidades sobre el desarrollo de los objetivos

Para dar cumplimiento a los objetivos se abordaron de la siguiente manera:

8.6.1 Objetivo 1

Caracterizar algunas cantadoras de agrupaciones de música tradicional de los pueblos del Magdalena Medio que permita identificar cuáles son sus historias de vida.

Actividad 1 – realización de entrevista conversacional a las cantadoras de agrupaciones del río. (*ver apéndice A*).

Para el cumplimiento de este objetivo se seleccionaron de manera aleatoria pero representativa un grupo de mujeres de diferentes municipios y localidades que participan activamente de los festivales de tambora y además trabajan con sus agrupaciones para la divulgación y promoción de los bailes cantados como expresión y tradición de los pueblos del río, las cuales posteriormente fueron entrevistadas y la información recopilada de estas entrevistas se puede evidenciar en el *Apéndice A*. Ellas son:



Figura 22. *Cantadora Ena María Jiménez Mora de Barrancabermeja*





Figura 23. *Cantadora Angie Katherine Ortiz Amaris de Barrancabermeja*



Figura 24. *Cantadora Otilia Antonia Ramos Noriega de Gamarra, Sur del Cesar*



Figura 25. *Cantadora Damaris Sayas Gómez de Tamalameque, Cesar*



Figura 26. *Cantadora Águeda Pacheco Ariza Arena del Sur de Bolívar*



Figura 27. *La Miguelina Esparza bailando las caracolas en Barrancabermeja en 1985 festival CAFABA*



Figura 28. *Efraín Esparza hijo de Miguelina*

También se tuvieron conversaciones con Efraín Esparza Cogollo, hijo de Miguelina que fueron muy valiosas para conocer un poco más de su vida y obra, y para enriquecer tanto el libreto, como la personificación de este personaje.

8.6.2 *Objetivo 2*

Desarrollar las etapas de preproducción, producción y post producción de la obra Miguelina, La Forastera, a través de la investigación creación para la divulgación y promoción de la cultura del río y el papel de las mujeres en la salvaguarda de la tradición, pensamiento y cultura del río.

- **Actividad 2** – Concebir, diseñar y realizar el proceso metodológico para el montaje y puesta en escena de la obra Miguelina, La Forastera durante los momentos del proceso de investigación creación.
- **Actividad 3**- Evidenciar el proceso creativo por medio de una bitácora de campo que dé cuenta de los momentos, experiencias y vivencias de la investigación, en perspectiva de comprender e interpretar los cambios o desarrollo de la puesta en escena de la obra Miguelina, La Forastera, como indicio de cada uno de los aprendizajes y logros de la puesta en escena y del mismo proyecto.

8.6.2.1 Método de abordaje. Quien conoce el Magdalena Medio comprende el realismo mágico de Gabriel García Márquez, su fantasía como es la vida misma; la realidad, el color de sus anécdotas y la espontaneidad de su gente, revelan una tierra cargada de leyendas mitos y momentos como la fiesta del Corpus Cristi, la fiesta de la cumbia el porro y el fandango, en la que tienen lugar leyendas como la llorona y el Mohán, mitos como la sirena y la patasola, tan reales que



parecen metáforas insospechadas, haciendo de la cotidianidad de *La Miguelina, La Forastera* un espejismo, un ensueño, una experiencia que nos toca de diferentes maneras; ella, tuvo momentos en los que todo fue un paisaje de fantasías y de verdades que marcan su vida y su muerte, la subienda y el nacimiento de este ser mágico; su vida entre las mujeres y las fiestas donde conoció su relación con el río y con los amores, el encuentro entre diablos y cucumbas, el silencio, caminando entre los muertos que flotan en el río, se ven reflejados en cada una de las escenas de este trabajo, narrando entre las músicas tradicionales, la realidad mágica y la verdad dura. *La Miguelina, La Forastera*, el poder de su voz cargado de hechizo y de realidad, a través de la que todo es posible, pues representa lo real y lo mágico.

La propuesta convocó músicos, cantantes, bailarines de las agrupaciones de danzas de Barrancabermeja, y a través de un ejercicio de laboratorio de creación y desde la improvisación y experiencia corporal de la memoria y la práctica de la construcción de conocimiento y de sensibilidades, se propuso la interpretación de este trabajo, que fue dedicado a la construcción del montaje y la dramaturgia de este viaje por la memoria y la cultura del río que expresa la vida de Miguelina, La Forastera.

La realización de la propuesta tuvo tres etapas:

- Preproducción. Etapa de revisión documental y recopilación bibliográfica. Improvisación y encuentro con nuevas técnicas de la danza.
- Producción. Montaje, ensayos y presentación de la obra. (2 meses).
- Posproducción. Entrega del documento final, itinerancias de la obra y evaluación.

Los ejes principales de la obra serán:



- Creación y recopilación musical a partir de las músicas tradicionales y las danzas folclóricas del territorio. (tamboras, chande, diablos y cucambas, la pollera colorada, pajaritos y salves).
- Una dramaturgia que narro la historia argumentada desde la vida y obra de La Forastera, Miguelina y las historias de poblamiento de los habitantes del río, las cantadoras, sus vidas y las de sus familias.
- Bailarines, actores y actrices que, desde las técnicas corporales y escénicas como la improvisación y la indagación, proponen desde el cuerpo, un texto coreográfico y experimental.
- Se crearon escenarios en donde la investigación no estuvo en una sola línea, sino que planteo una indagación interdisciplinar con las áreas de música, danza, literatura y artes plásticas, que además reconoce los documentos recopilados, símbolos, dibujos y demás información sobre los pueblos del río.

La Forastera, es una investigación-creación con cuerpo escénico que tiene como finalidad fortalecer las identidades regionales, a través de un laboratorio de creación interdisciplinar, donde el cuerpo comunica la memoria con el presente, desde el arte y la creación.

8.6.2.1.1 *Etapas de preproducción*

- Revisión documental y bibliográfica
- Selección y delimitación del tema de investigación sobre las historias de poblamiento
- Selección e iniciación del proceso de montaje con los bailarines actores (20 bailarines 6 músicos personas que conforman el grupo).





Figura 29. *Integrantes seleccionados para la obra*

- Ejercicio de improvisación sobre música y los temas de la escena (laboratorio de creación e improvisaciones).
- Encuentro con nuevas técnicas y formación del movimiento. Contar para aprender, hacer para vivir el territorio, hombres y mujeres que habitan el río.

Esta etapa se fue cumpliendo según lo programado y bajo lo propuesto, tuvimos avances en la dramaturgia de la obra, la selección de los personajes y la construcción de cada una de las escenas según el guion de trabajo, se convocó al grupo de danzas Yuma, y al grupo de música Yariguíes, además del maestro Cesar Pérez y a la fotógrafa y publicista Olga Torres, también en este primer trabajo se reunieron personajes importantes de la cultura tradicional de nuestra ciudad: la maestra Irene Celis, la maestra Mayra Gazabon y la maestra Luz Marina Guevara, quienes muy amablemente aceptaron trabajar en este proyecto y colocaron su disponibilidad para formar parte y recrear la vida de la Miguelina.



Figura 30 y 31. *Maestra Irene Celis quien encarna el papel de la madre de Miguelina en la obra*

En colaboración con el maestro Cesar Pérez se revisó el guion, se escogió la musicalización de las escenas, cuáles de estas serían las que se iban a musicalizar, y las atmosferas que se querían ambientar en cada una de ellas; en base a eso se crearon los ritmos y efectos típicos de la región que se relacionaban con la obra, para la musicalización en vivo se optó por llevar música pregrabada elaborada en el estudio de grabación con la colaboración del estudiante Luis Carlos Ortega, y las voces si se interpretaron en vivo, a cargo de Alejandra y Mandy que fueron las encargadas de interpretar los cantos típicos de Miguelina, además del acompañamiento de un grupo de tamboras.



Figura 32 y 33. *Maestro Cesar Pérez encargado de estructurar el repertorio musical de la obra y compositor de la pieza principal y grupo de danzas Yuma*

Se establecieron los horarios de trabajo y el lugar de los ensayos, por lo cual los ensayos se inician en La Pollera Colorada, un sitio de la vida de la ciudad, de 6 a 10 pm, horario que facilita la participación de los invitados la gran mayoría trabaja y estudia.



Figura 34. *Lugar de la realización de los ensayos La Pollera Colorada*

Aquí nació la Miguelina y se dio paso a las primeras improvisaciones de una historia que poco a poco se llena de música y de cantos de cuentos y de voces de mujeres y del territorio, en esta etapa se le presento el esquema al director musical para su creación y composición.

8.6.2.1.2 Etapa de producción

- Estructuración de las coreografías
- Ejercicio de improvisación, encuentro con nuevas formas corporales y de movimiento.
- Intervención de maestro invitado para la enseñanza de nuevas técnicas expresivas.
Actores que cantan y bailan las músicas de los pueblos del río.
- Apropiación, de los elementos para la construcción de la dramaturgia de la obra y de los actores

El trabajo iba a su ritmo en la comprensión de las imágenes y de los textos, de contar y recontar la historia a una generación que no sabe de su propia historia, entonces el viaje es a veces pesado, duro, triste, o nada de escucha, sacarles del alma, de adentro, de muy dentro para que su

interpretación sea verdad y narración de los personajes de una historia nueva que se cuenta desde otras miradas que no son solo de la danza, sino además de las vivencias de la vida misma, de las relaciones con el cuerpo, con la música y como narran una historia desde las emociones y desde las experiencias de cada uno de estos jóvenes habitantes del territorio.

Para este momento el tema central ya estaba escrito y grabado, lo podemos encontrar en:

<https://www.youtube.com/watch?v=r47M9wT6bAU>

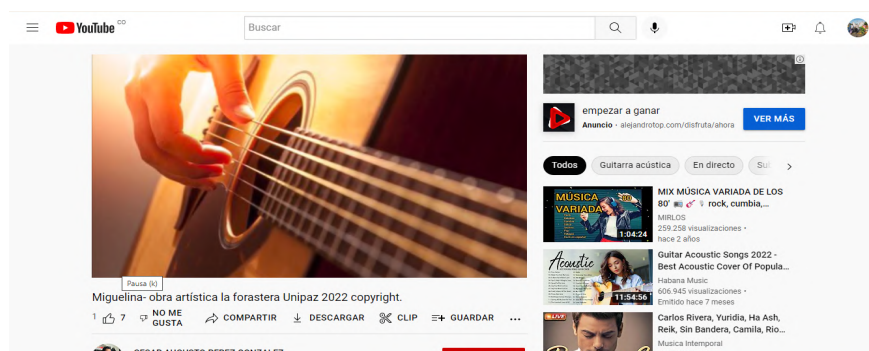


Figura 35. Evidencia de la publicación del tema central de la obra en YouTube

Dicen que cuando se olvida, los recuerdos desaparecen

Que no te puedo olvidar, porque tú en mi sangre creces

Sangre de mi cuerpo, Miguelina sola con mi recuerdo.* (Pérez y Vásquez, 2022)

Es la canción original que a lo largo de la obra se repite y se canta como un marco melancólico de la pieza, la voz de la cantadora poética y tradicional evoca el amor, el río y la historia de una mujer que canto, vivió en el tiempo de su propia vida y en el marco histórico de los acontecimientos que rodearon la cotidianidad de la ciudad de Barrancabermeja y de los pueblos del río Grande de la Magdalena.

* Letra original de los versos de la obra y de la canción central de la obra.

La pieza fue tomando forma, para este momento ya teníamos los cuadros ordenados y al final se elaboraron las coreografías un poco sencillas para ir del trabajo macro al mínimo detalle de composición de cada instante, se buscaron los trazos gruesos de la historia, se limitaron los momentos y los personajes que se perfilaban a lo largo de la historia.

Debo confesar que no es nada fácil llevar lo escrito a lo escénico, en el ejercicio, perderse es una opción, en cada nueva improvisación mil historias se cruzan y aparecen para ser contadas, narradas, pero el guion es muy importante, vuelves y lo lees, es allí donde la historia se verifica y se concreta.

Este ejercicio es tal vez lo más difícil a lo que me he enfrentado en este momento, la urgencia en el camino de contar otras historias o de hacer posible la narración de otras formas, encuentro con los personajes, y me pierdo armando un contexto de cada uno de los momentos que vivió la Miguelina y su universo.

8.6.2.1.3 Sinopsis del proyecto. Miguelina “La Forastera” es una danza narrativa dramática en forma de bailes cantaos, que aborda en la vida de Miguelina, una mujer que migro de su tierra natal, Altos del Rosario a Barrancabermeja, de ahí que fuese más conocida como “La Forastera”, fue una de las grandes exponentes de la música tradicional de tambora o bailes cantaos y de las danzas tradicionales, esta espectacular cantadora y bailadora también fue protagonista de la vida comunitaria de los barrios a orillas del río Magdalena. La obra busco repasar sus memorias, por lo que la historia comienza cuando nace Miguelina, y nos muestra como desde su niñez se evidencia que su vida girará en torno a los bailes cantaos, las festividades y la tambora, posteriormente ahonda en su juventud y sus historias de amor, para luego relatar los puntos álgidos de su vida donde incursiona en los bailes cantaos, lo que le permitió codearse de otras artistas como Otilia y



Mandy; y como Carlos Vásquez el autor de la obra la motiva a incursionar en el mundo de la enseñanza, mostrando así pinceladas de su vida y obra, como de su compromiso con el desarrollo de la cultura ribereña; a lo largo de la danza se van describiendo los momentos más importantes de la vida de esta destacada cantadora, su relación con el río, y como en tiempos de los muertos, esta mujer marco la historia de los bailes cantaos como expresión y patrimonio cultural de esta región, plasmando versos de vida y resistencia, y finalmente como la muerte de uno de sus hijos en un evento trágico se convertirá en un suceso que cambiara su vida, debido a que tras este insuperable hecho finalmente Miguelina fallece, pues el dolor que atormentaba su alma se la llevo de este mundo, pero lo que siempre quedara en él y en la memoria de este pueblo es, su recuerdo, al cual le ha heredado el legado de esta tradición que hoy hace parte de sus raíces, y que al igual que las raíces de los árboles se aferran a la tierra cada vez con más fuerza y profundidad; así mismo su legado, sus bailes, cantos y composiciones quedaran aferrados a la historia de esta población aunque su árbol (Miguelina) ya no este.

Para este trabajo se tomaron las vidas de estas tres mujeres como ejercicio de investigación Miguelina Esparza (Altos del Rosario), Otilia Aguabara (Gamarra) y Mandy (San Martín de Loba).

Se presenta una evidencia de los ensayos y el orden de las escenas:

Se realizo el ensayo de la primera escena, la cual narra la escena de nacimiento de Miguelina, en el cual participa la maestra Irene Celis.





Figura 36 y 37. *El nacimiento de Miguelina*

Para la segunda escena se narró la infancia de Miguelina y se plasmaron los aprendizajes de su niñez, siendo esta una parte importante de la historia, ya que es desde aquí que nace en ella la inclinación y el gusto por la tambora o bailes cantaos.



Figura 38, 39, 40, 41 y 42. *La infancia los juegos y los aprendizajes*

En la tercera escena se llevó a cabo el ensayo del viaje de Miguelina de su tierra natal Altos del Rosario a Barrancabermeja y su experiencia al vivenciar las fiestas del petróleo que allí se celebraban.



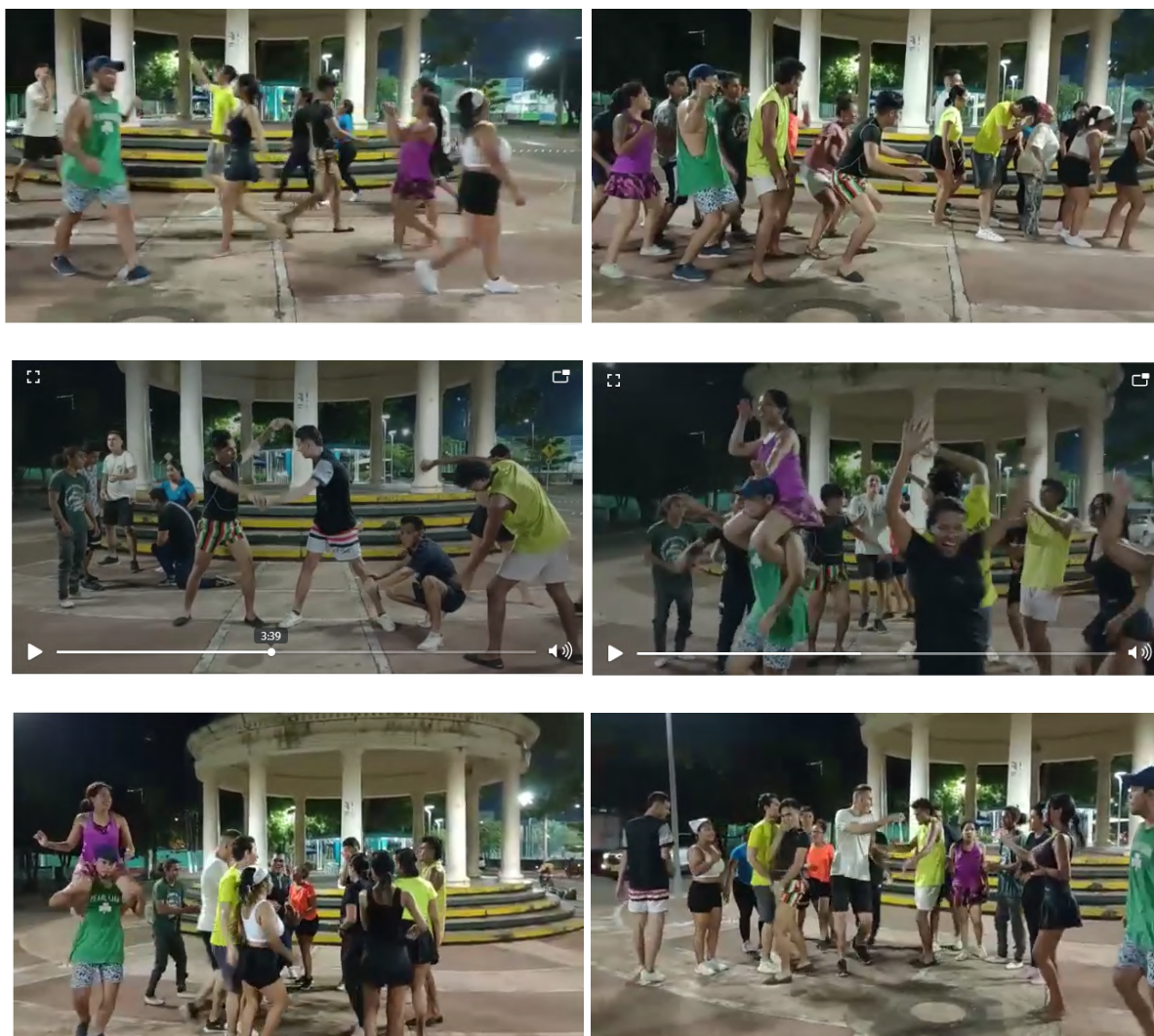


Figura 43, 44, 45, 46, 47 y 48. *El viaje Barranca Ecopetrol y las fiestas del petróleo*

La cuarta y quinta escena narran hechos históricos de esa época que enmarcan desapariciones y muertes, también se da la aparición de Olita como otro de los personajes destacados de la historia de los bailes cantaos.



Figura 49 y 50. *Los desaparecidos*



Figura 51, 52, 53 y 54. *Olita llora los muertos sangre de tu sangre*

En los últimos ensayos se hizo énfasis en eventos importantes de la vida de La forastera, destacándose los festivales.





Figura 55 y 56. *La brujería*



Figura 57 y 58. *El festival*

8.6.2.1.4 Producción de la obra. La Forastera, Miguelina

- Escena 1. Nace la Miguelina
 - Escena 2. Las fiestas del petróleo, salta el jaguar.
 - Escena 3. Azul del río gris
 - Escena 4. La fiesta de la Candelaria
 - Escena 5. El encuentro, la maldición
 - Escena 6. El hechizo
 - Escena 7. Las voces de las cantadoras
 - Escena 8. La forastera, la Miguelina
- Ajustes del vestuario y accesorios

- Ensayos con coreografía y luces



Figura 59. *Ensayos de la coreografía y luces*

- Estreno de la obra y diseño de encuestas sobre las identidades y los aprendizajes de la memoria

En esta segunda etapa se avanzó en:

1. El diseño y elaboración de la pieza principal, el árbol como centro de los acontecimientos que se desarrollan en la obra, pero esto incluye compra de faroles, máscaras y demás elementos de la misma puesta en escena.

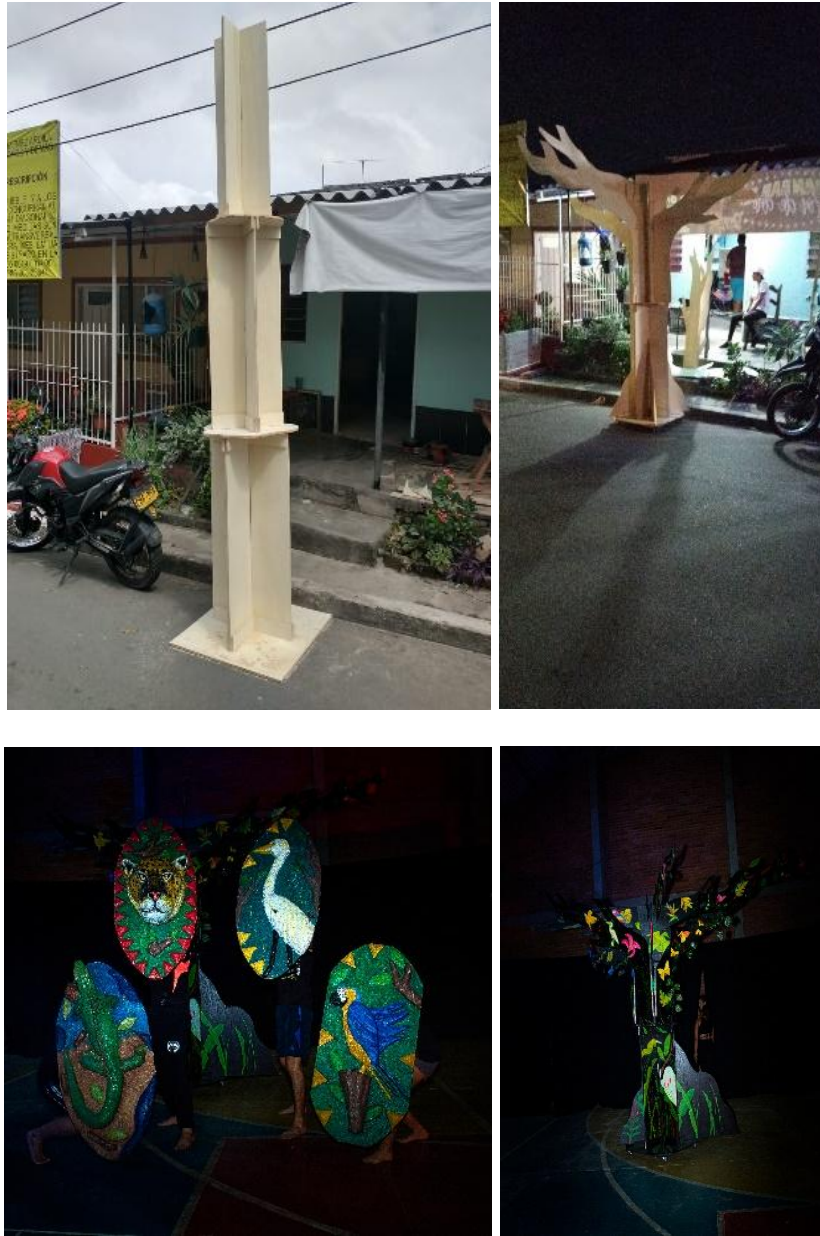
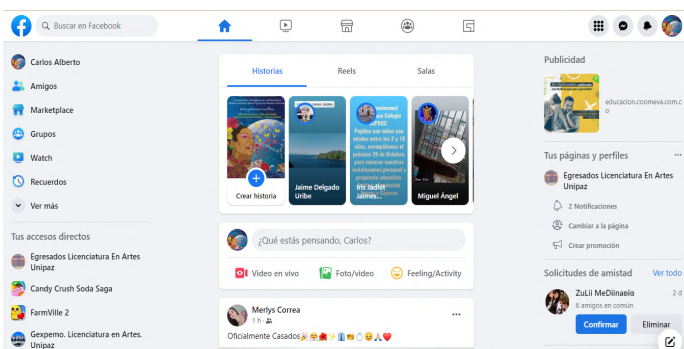


Figura 60, 61, 62 y 63. *Proceso de diseño armado y finalizado del árbol como pieza central de la obra*

Aquí se muestra el proceso de diseño armado y finalizado para la pieza central de la obra se diseñó un sistema de luces y faroles que se evidencian en la producción del trabajo luminotécnico.

2. Trabajo de publicidad y divulgación

En este ejercicio se contrató una diseñadora y un equipo de personas que realizaron la divulgación en las redes de la promoción de la obra en diferentes redes y páginas, las cuales se evidencian a continuación.



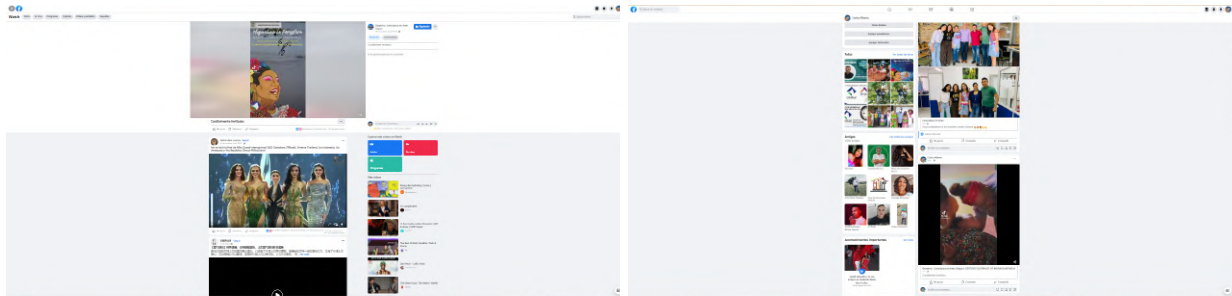
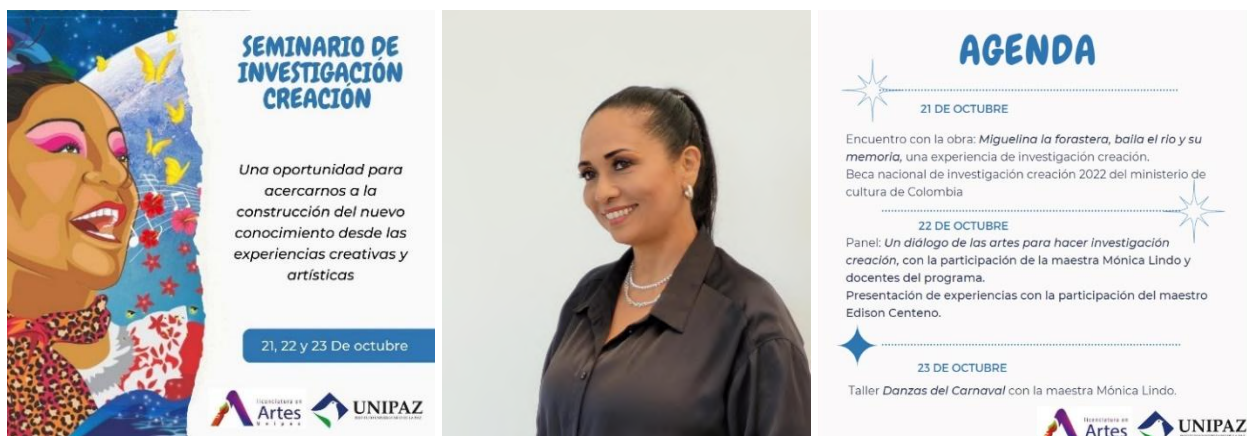


Figura 64, 65, 66, 67, 68 y 69. *Piezas de publicidad y divulgación del evento*

Se realizó un promocional que se anexa en la carpeta de evidencias en el drive, carpeta de evidencias.

3. Avanzamos en el desarrollo del ejercicio de acompañamiento con la maestra Mónica Lindo de Barranquilla quien compartió con nosotros y en extensión con los estudiantes del Programa de Licenciatura en Artes del Instituto Universitario de la Paz - UNIPAZ en el marco de un encuentro pedagógico titulado SEMINARIO DE INVESTIGACION CREACION, miremos evidencias de este encuentro y el informe de la maestra se encuentra en el drive.



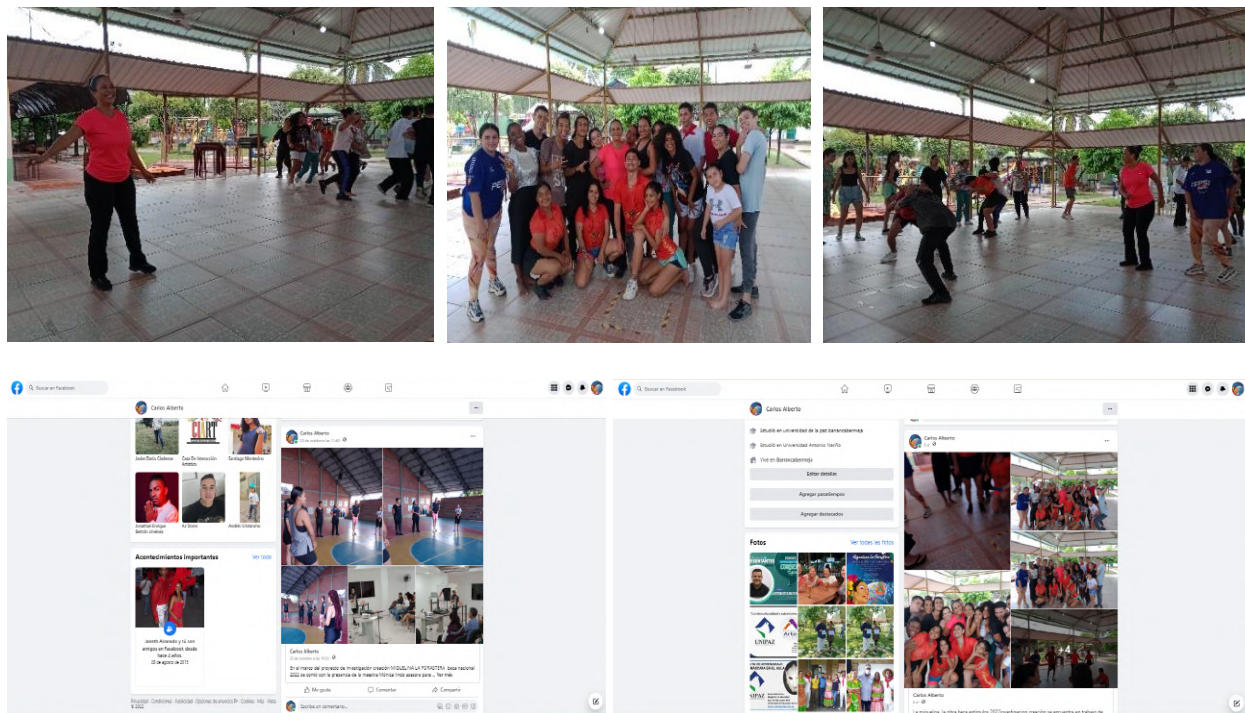


Figura 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76 y 77. *Encuentro pedagógico: Semanario de investigación creación con la maestra Mónica Lindo*

4. Vestuario de la obra

Basados en el diseño de la obra según los diseños propuestos el vestuario está diseñado para ser faldas y blusas como permanece en los pueblos, pero los colores vibrantes estuvieron en los personajes principales, Miguelina estuvo de amarillo y rojo, Marcelina de fucsia y negro, las cantadoras todas de colores tierra y blancos, los hombres de blanco y caqui, pocos elementos, muchos canastos, velas, telas, pañoletas y sombreros fueron los elementos que nos permitieron trabajar en donde la danza y las voces de estas mujeres fueron las protagonistas de la historia.



Figura 78 y 79. *Vestuario de la obra*

5. Músicos y selección de las músicas de cada escena

El maestro Cesar Pérez diseñó una cinta musical que crea atmósferas y donde se pueden insertar otros instrumentos para ir creando y matizando cada momento. La obra fue acompañada en vivo por el grupo son del río Felipe Siderol y el grupo de Fontalvo, además de las cantadoras

que participaron en los momentos de la misma pieza, Otilia Ahuevara, Nelfrido Matos, Katherine Amaris, Mandys y Alejandra Enciso. Las evidencias se pueden ver en las grabaciones de las funciones, así como evidencias del desarrollo de las mismas.



Figura 80, 81, 82 y 83. *Músicos y selección de las músicas de cada escena*

8.6.2.1.5 Etapa de posproducción

- Entrega de documento final
- Jornadas de divulgación y convalidación de la obra con resultados sobre las identidades regionales.
- Evaluación

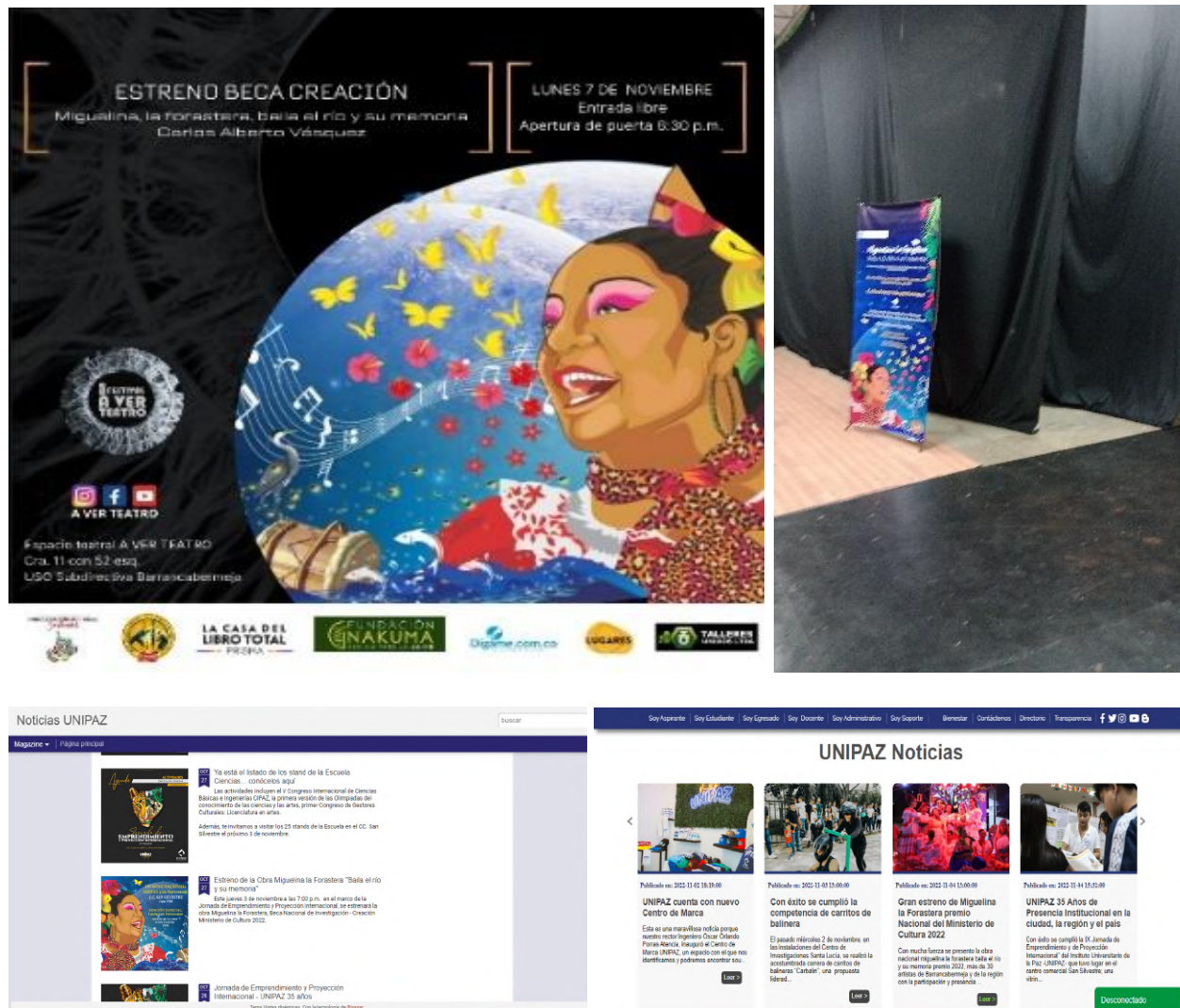


Figura 84, 85, 86 y 87. Etapa de posproducción

8.6.3 Objetivo 3

Socializar las diferentes alternativas que permitan salvaguardar en términos de patrimonio cultural inmaterial, especialmente la música, la danza y los actos festivos, en tanto manifestaciones del pensamiento y la cultura del río.

8.6.4 *Objetivo 4*

Proponer un trabajo interdisciplinar de creación colectiva apoyado en las artes para el espectáculo, que promueva la divulgación de las manifestaciones culturales que se evidencian, a través de la gestión de espacios de apertura y entrega de los productos de la obra.

En esta última etapa del trabajo se cumplió con la presentación de estreno el día 3 de noviembre en el Centro Comercial San Silvestre para toda la comunicada barranqueña y el 7 de noviembre en el marco del festival de teatro a ver teatro en su quinta versión, anexamos información de la misma. Lo cual es evidencia del proceso de creación y del ejercicio de cumplir con la beca de creación en los tiempos y con calidad, invirtiendo en cada uno de los rubros diseñados.





Figura 88, 89, 90, 91, 92 y 93. *Evidencia de la presentación de la obra en el CC San Silvestre*

En el siguiente link se encuentra la evidencia completa de lo que fue el estreno de la obra La Miguelina en el CC San Silvestre: [\(255\) MIGUELINA LA FORASTERA - ESTRENO 03 NOV 2022 CC SAN SILVESTRE - YouTube](#), que para mi satisfacción tuvo una gran acogida por el público allí presente, llenándome esto de mucho orgullo.



Figura 94, 95, 96 y 97. *Evidencia de la presentación de la obra en “A ver teatro”*



Figura 98 y 99. *Asistentes al evento en “A ver teatro”*

En el siguiente link se amplía lo que fue el estreno en “A ver teatro”: [\(255\) MIGUELINA LA FORASTERA \(BAILA EL RÍO Y SU MEMORIA\) ESTRENO 07 NOVIEMBRE EN - A VER TEATRO - YouTube](#), que fue de igual forma muy bien recibida por el público, quienes para mi satisfacción, al finalizar la obra cantaban la melodía principal de la obra, creada en honor a Miguelina, lo que para mí ya es ganancia, pues se ha quedado una parte de la historia de Miguelina en sus memorias, como se puede evidenciar en el video. Además de que el público fue muy

variado, ya que entre los espectadores había niños y adultos, logrando el propósito de llegar a todas las generaciones.

Es muy importante decirlo, que si no es por el apoyo es muy difícil cumplir con cada uno de los detalles del trabajo, la logística, el transporte de la utilería, el apoyo a los cantadores y la movilidad desde sus pueblos para cumplir con las funciones no se podría realizar si no es con el apoyo del Ministerio de Cultura, dependiendo en buena parte de este respaldo para lograr con calidad concretar cada una de las partes del guion y de la puesta en escena.

Un logro importante es la oportunidad de contar con personas como Mónica Lindo quien por su experiencia en el campo de la investigación creación, desde lo pedagógico nos aportó grandemente fortaleciendo los procesos locales y los encuentros con los jóvenes talentos brindando avances en el desarrollo de una dramaturgia para la danza y la creación de un bailarín actor.

Lograr un espectáculo que hable de nosotros de nuestra historia y de sus pobladores, con calidad, con su música y con sus actores y bailarines, una experiencia maravillosa de gran valor para el presente afianzando las identidades y acercando otros públicos a conocer las músicas y nuestras historias de poblamiento y realidades. Cumpliendo con el objetivo central: Construir una pieza de creación artística, desde la investigación creación y a través de la expresión escénica como aporte al reconocimiento de las músicas, las cantadoras, fiestas y rituales de los pueblos del río del Magdalena Medio Colombiano.





Figura 100. *Maestra Mónica Lindo apoya los procesos locales y los encuentros con los jóvenes talentos en la dramaturgia para la danza y la creación de un bailarín actor.*

Un avance importante es este informe que se convierte en bitácora de campo de trabajo, dando cuenta de los acontecimientos y desarrollo del proyecto, como a cada paso del trabajo se plantearon preguntas como:

- ¿Cuál es la ruta para fortalecer el trabajo de un actor bailarín?
- ¿De qué manera se puede lograr una mejor interpretación?
- ¿Como logara una narrativa un discurso dramático que cuente los acontecimientos y deje paso al dialogo con el público con el espectador se emocione y conmueva con la música y lo comprometa en la historia y con los personajes?

Este trabajo ha sido de los más dolorosos, en cada momento el recuerdo y el compromiso con las mujeres y las cantadoras, con el territorio, con los recuerdos y con el no olvido se hacían inaplazables y cometer un error no se podía. Cada escena me obligaba a pensar en los ritmos internos, en lograr un mayor dialogo entre lo danzado y lo actuado en ir solucionando el momento,

la historia; una dificultad en el desarrollo del trabajo fue la formación de actores bailarines un 80 por ciento de los integrantes eran nuevos en el desarrollo de esta apuesta por lo tanto el trabajo se duplicaba haciendo que entendieran la historia, la construcción de los personajes, la relación con cada momento de la dramaturgia fue un ejercicio contundente, lento, pero que fue un gran aporte o logro, hoy ellos y ellas saben un poco más de lo que hablamos y participan activamente de los procesos creativos, una ganancia, generar una capacidad instalada que permita encontrar actores bailarines e intérpretes es una experiencia maravillosas y de gran aporte para la comunidad artística del territorio.

En este campo el seguimiento se realizó en los ensayos que se realizaron los días sábado y domingo desde las cuatro de la tarde en los lugares de practica y en conversaciones lográbamos ir entendiendo el trabajo y los avances y desarrollos de cada una de las escenas de la obra. El acompañamiento con la maestra Mónica Lindo fue un momento importante que nos permitió encontrar en el dialogo apoyo en la búsqueda de la mejora de las escenas y de los actores participantes. Creo que cumplimos muy juiciosamente el cronograma y el desarrollo de cada una de las etapas propuestas en la metodología, lo cual nos permitía revisar, confrontar, avanzar en el desarrollo de la obra, la repitencia fue importante hasta encontrar el tono de la pieza, su propio ritmo y desarrollo.



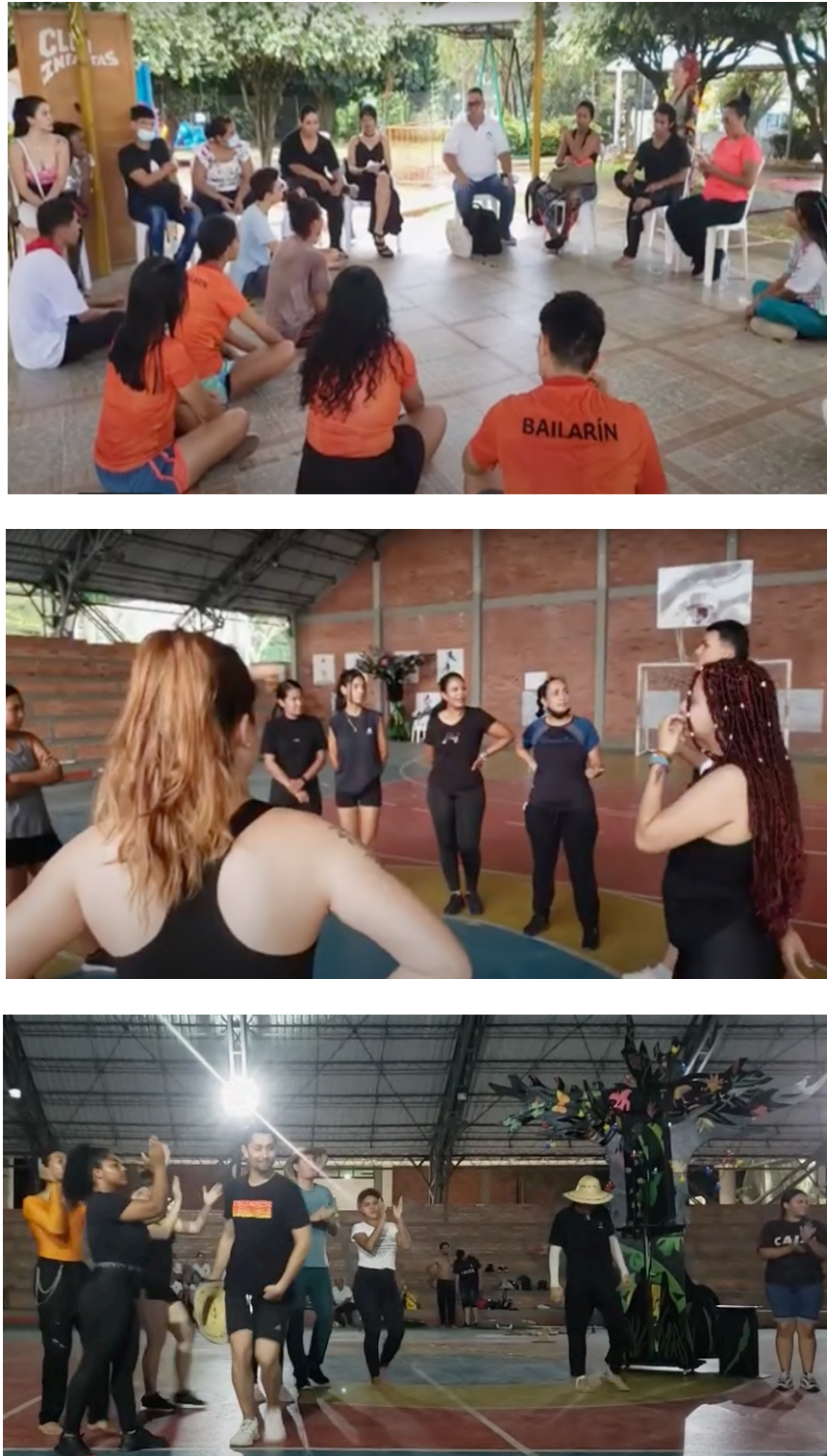


Figura 101, 102 y 103. *El dialogo y los ensayos momentos claves en la búsqueda de la mejora de las escenas y de los actores participantes*

En el siguiente Link se encuentra información ampliada de lo que fue el proceso de creación y también algunas voces de los participantes: (255) MIGUELINA LA FORASTERA (PROCESO DE CREACIÓN ESCENICA) - YouTube

Finalmente se anexa en el drive los resultados fotos y evidencias completas del desarrollo de la beca https://drive.google.com/drive/folders/1b8qJjDHVeK1LsFhrh_Q2y6Xbt4Meb5t3

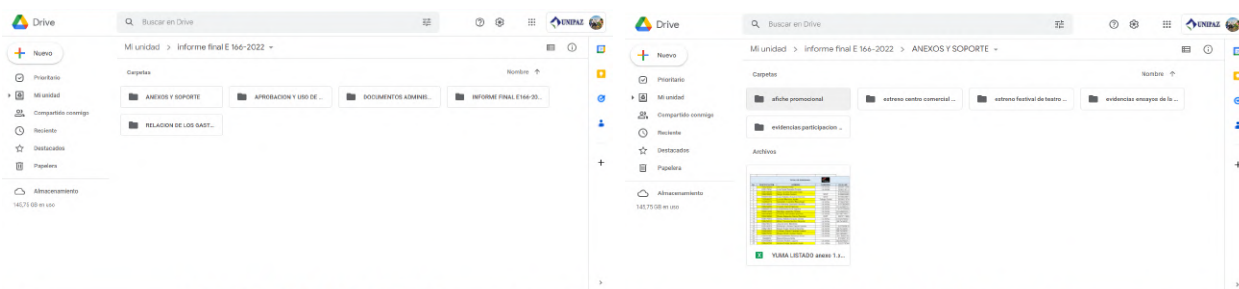


Figura 104 y 105. Evidencias del desarrollo y resultado en el drive.

Este proceso tiende a ser una evidencia, con la cual se observan todos los elementos que conforman la vida y obra de Miguelina, La Forastera, a través de los momentos más relevantes e importantes, que quedan enmarcados en los cuadros del desarrollo de cada escena. Por otro lado, es pertinente que el equipo artístico y la comunidad puedan comprender lo fundamental que es conocer la historia artística y cultural de este personaje femenino, que ha logrado aportarle a la construcción de identidad a este territorio mediante sus cantos y bailes, que, a través del tiempo, han permitido brindar una narrativa local y rica que contribuye considerablemente al folclore del Distrito de Barrancabermeja.

Es así que, para la producción de esta obra, fue necesario ahondar en las memorias que aún existen de este personaje, a través de la participación y dialogo con las personas que llegaron a tener conexión y que alcanzaron a interactuar con Miguelina, La Forastera. Misma que logró

mezclar la vida del Magdalena Medio y su música proveniente del instrumento vocal con el cual cantaba historias y tradiciones orales, que a su vez, funcionaban como la narrativa que vestía de identidad cultural a los pobladores, puesto que estos conversaban e interactuaban con individuos de otros pueblos de la región, sobre aquellas historias fantásticas que no solamente se transmitían por la voz de los acontecimientos encontrados por cada poblador, sino que también por medio de las notas musicales melodiosas y entonadas por la música y el ritmo proveniente de Miguelina, La Forastera.

Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado, es esencial resaltar que el Distrito de Barrancabermeja sufre un fenómeno social que ha logrado ralentizar el crecimiento del patrimonio inmaterial, esto en reflejo del bajo interés y desconocimiento de los mismos pobladores del territorio, acerca del papel que cumplen estos personajes históricos con el desarrollo social, educativo, político, económico, artístico y cultural; ya que la población cuenta con una diversidad de recursos naturales que sirven como escenarios en los cuales se han conformado tantas narrativas e historias de vida, como también, aquellas que dan paso a la preservación de personajes tanto mitológicos como de leyendas que buscan comunicar sentimientos, emociones y momentos que pueden llegar a ser parte del crecimiento cultural de las futuras generaciones, en manifestación del trabajo las personas que tienen como misión mantener vivas estas tradiciones orales, musicales y narrativas que hacen parte de la creación de una identidad propia de esta región.

Miguelina, La Forastera, es un trabajo que debe seguir despertando el interés e incentivando a las mentes de los niños, los cuales, son aquellos individuos que van a seguir extendiendo la vida de todos los personajes que han contribuido con el folclor local del territorio, como también de los jóvenes, adultos y demás personas que tienen como deber, inculcar estas creencias y tradiciones orales para el beneficio en general de la cultura y el arte del Distrito de Barrancabermeja.



9. El río

Sufrí el frío del miedo que cala hondo, me enfermé. Sé que nadie supo más de él. ¿Soy hombre después de esta traición? Soy el que no fue, el que permanecerá callado. Sé que ya es tarde y me da miedo perder la vida por los caminos de este mundo. Pero entonces, que por lo menos, cuando me llegue la hora de la muerte, me pongan también en una canoíta de nada, en esa agua que no para, de orillas anchas: y, yo, río abajo, río afuera, río adentro. (Guimaraes Rosa, 2008).

El río grande de la Magdalena atraviesa de sur a norte las cordilleras y el alma de este país, llevando en sus aguas las historias de pobladores milenarios, indígenas, hombres y mujeres que hacían en sus aguas la vida misma. Así como se movía en su recorrido, de esta manera, llevaba los siglos, los tiempos, en sus playas y en sus entrañas de pescados y mohanas.

Desde hace algún tiempo me enrede con él, el río, con su gente y sus paisajes además lo que significa para la vida del territorio y del país, contar, narrar sobre lo que los habitantes vivimos y lo que sucede en los lugares que el río toca, invade y, humedece. Se volvió importante.

No bastaba saber de sus muertos y de sus transcursores rescos y contaminados por otros que no lo amaban, es necesario navegar en sus profundidades y encontrar los hombres anfibios de falsa borda y de los amores en tiempos del cólera de Gabriel García marques y del silencio de sus almas ahogadas por ellos, los otros, que no sabían de sirenas o sobrevivientes.

Allí también había fiestas, celebraciones, cantos y tambores , y detrás de los rituales y los bailes de mujeres y hombres de lugares y navegaciones, llegue un día de fiesta de santos y de milagros, conocí de San Martin, de la original y del Corpus Cristi, “santo bendito, santo adorado,



santo bendecido, haceme el milagro”, y están dentro de mí, se encendió una forma de comprender, entender el universo que el río me enseñaba con su gente y sus señales, palmas, cuerpos que entonaban cantos de arrullo y de salve, santos que desfilaban en calles polvorientas de rostros negros y mestizos que recitaban salves y penas para reclamar un milagro o agradecer la fe de la última batalla de santos contra balas, aquí encontré un lugar para averiguar.

Un pueblo en la montaña venera el cuerpo de Cristo, una fiesta milenaria de una gran presencia indígena que se hizo a un lado para ver pasar el silencio de los canallas que no permitían celebrar a su tierra ni a su santos ni tampoco a su vida cotidiana, santísima original, San Martín de Loba, la virgen de Gamarra, son algunos de los santos que pueblan estos lugares, y que por supuesto después de los místicos y mágicos de otros y de milagros se canta y se festeja se emborracha y se encubren los rostros de los participantes para ser mojiganga y fiesta.

Todo esto hace que hoy y siempre intente escribir más de los habitantes de las fiestas de nosotros que existimos en estos lugares para comprender un universo majestuoso de los pobladores que viven en los infiernos y la fiesta entre los santos y la vagabundería de una mujer prieta, de tambores y cantas.

Y escribo no solo como un observador que hace letras, escritos, cartas de naufragio, sino además como un participante de las fiestas, me confieso trashumante de sus aquelarres de rebeldía y santidad, que hacen que esta región sea única, vagabunda de colonizadores que intentan robar lo poco que queda, pero las gargantas y los secretos de las fiestas siguen existiendo como un don que no pueden acallar.

Escribo porque si, por que es urgente, necesario, pertinente obligatorio, es una lección de la memoria de lo que no queremos que nos lo quiten es nuestro y es lo que nos queda para ser, en medio de la matanza.



Cuando ya no quede nada, los ecos de procesiones ancestrales y milagros, de cantos de navidad, arrullaran la vida de los de hoy de los que están y tal vez inicien a leer los escritos anónimos de quienes alguna vez vivimos a orillas del río.

9.1 El río y la verdad

Se dice que algunas tribus le llamaban Guacahayo o «río de las tumbas», pues en sus aguas arrojaban a sus muertos.

El río fue violentado y con eso la gente fue muerta desterrada, todo se rompió invadido y callado, el silencio pobló los lugares la desconfianza y zozobra llegó por el río invadiéndolo todo rompiéndolo todo.

Eso no se pregunta hasta los santos protegieron a la gente en los pueblos dicen que la original salió con su manto a proteger a los pobladores y detener balas de los de cualquier lugar para salvar a la gente, la gente del río, de siempre todo cambio, volver a pescar cultivar sentir la presencia de la sospecha y la miseria en las calles polvorientas o ir a los pueblos y en las paredes ver los agujeros encerrarse en las noches con velas ocultos y no dormir en la casa.

Claro que, si el río, el territorio fue violentado y los cuerpos rotos flotaban en esos lugares arrullados silenciosos por los rituales de la muerte, río sangrado y que se alimentaba de carroña las entrañas de los peces de sus mitigas aguas, ocultos diluidos y su cauce se aumentaba de las lágrimas de los pobladores de las mujeres que lloraban y lloraban, lloraban y lloraban a sus esposos, a sus hijos, a sus esposas despedazados por la muerte y el terror.

Ese territorio sagrado de vida de los Yariguies, el Arli, el río del pez, hasta en sus fiestas fue silenciado, las balas al aire, y ellos corren a ocultarse, agachados, sin poder decir ni hacer nada solo correr.



Pero ellas no se fueron, sus voces se acallaron, solo para sus muertos, y el campo tenía dueños y patrones, las vías se cerraron y fueron caminos de amenazas y desaparecidos, nada fue igual, el río se fue secando, dejando más playas, se fue alejando, desapareciendo, el río dejó de ser río para ser un chorrillo de melancolía y de recuerdos, que no permitió volver a vernos y saber del otro nos alejaron nos dividieron nos hicieron pobres no jodieron la vida.

El río, el territorio, fue violentado, invadido, roto, golpeado, quien le devuelve a el río su cultura, su vida, quien deja que la memoria no olvide, y las aguas con el tiempo se volvieron a unir como por pedazos desde el alma y desde los ecos lejanos de los que cuentan y siguen llorando los muertos y las almas del río, no se puede olvidar el río y el territorio lo violentaron lo irrespetaron lo saquearon desde el alma desde sus músicas y atarrayas desde sus voces y canciones desde la felicidad para dejar solo olvido vacío y sin mohana.

El terror no cesa, siguen persiguiendo los que cantan y bailan los que con su voz siguen reclamando por la vida por los desaparecidos por la pobreza por esa humanidad que nos duele tanto y se llena de tantos olvidos, río del alma que corre como huyendo de todo y de nada sigue guardando secretos mientras no te olvidamos y cantamos a tus orillas sigue tu curso para bañar tanta violencia y ser como la lluvia cantaros de bien para la vida y la dignidad. Ceremonia de melancolías, resistencia de no olvido y consagrar la vida en tus aguas sana mi río en las voces de tus pobladores que viven celebrando la vida en tus orillas. Eterno vivo mi río.

Vuelve a casa, cercano sin miedos, en los brazos de ellas, que cantan y arrullan, esperanzados, limpio para seguir en tu curso mágico río de los muertos celebra la vía de las almas que forjan el presente.



10. Conclusiones

A partir de la evidencia recolectada, diré que, ante la inminente necesidad de que los pueblos conserven su memoria a través del tiempo para que sus habitantes puedan recordar aquellos sucesos que vivieron en el pasado o recrear momentos que cambiaron su sentido de vida y explicarse el porqué de sucesos actuales que les ocurren (pues existen personas que viven el presente y otras que viven en un pasado que se torna en historia añorando tal vez aquellos momentos que no volverán), se hace necesario desarrollar la memoria colectiva; esto se consigue a través de la literatura, fotografías y herramientas multimedia que permiten hacerse a una idea de lo sucedido y que conserven inherente la memoria de estos pueblos. De ahí que nos surja la necesidad de cultivar el presente, preservando aquellos momentos y lugares, y de recordar aquellas personas que impactaron en el pasado de nuestros pueblos, y con ello forjar un presente fructífero donde la juventud aprenda de ellos y de su pasado. De aprender de nuestro patrimonio inmaterial, de nuestras tradiciones y habilidades; ya que, estas están presentes en las vidas de quienes los heredamos, pues el estilo de vida que llevamos se deriva de dichas tradiciones consciente o inconscientemente.

Y en ese esfuerzo por proteger y conservar la historia de la cultura de la población barranqueña esta obra de investigación creación ha surgido como una estrategia para la divulgación de los valores ancestrales, de la cultura del río desde las voces de sus intérpretes y de los bailes cantados como manifestación cultural de los pueblos del Magdalena Medio colombiano; y la transformación de nuestro patrimonio intangible, haciendo un esfuerzo por recordar y transmitir la historia y tradiciones a los jóvenes; a algo tangible, por medio de un evento de divulgación en donde los asistentes pueden sumergirse en los recuerdos y sonidos del patrimonio; ya que, lo que



le da valor a esa memoria es el sentido de identidad; para ello se construyó una pieza de creación artística, desde la investigación - creación y a través de la expresión escénica como aporte al reconocimiento de las músicas, las cantadoras, fiestas y rituales de los pueblos del río del Magdalena Medio colombiano, donde el texto se volvió canción, verso y tonada, para ser interpretado a lo largo de la misma dramatización. Así mismo; he querido hacer de este trabajo un homenaje a mi recuerdo por ellas; las cantadoras, que son las que tienen la memoria, la voz de los pueblos del río, por su historia y la música inspiradora de los versos más hermosos de vida y resistencia en tiempos de los muertos, cabe resaltar que el elemento común a todas estas músicas es, sin duda alguna, el protagonismo de las mujeres. Son ellas quienes, con sus juegos de voces, lideran la música; son ellas las que deciden que canción entonar, cuándo empieza y cómo termina, así como la intensidad con que se interpreta; y en especial a la memoria de Miguelina, La Forastera, mujer cantadora que vivió en Barrancabermeja y fue protagonista de la vida comunitaria, por lo cual en esta dramaturgia se narra su vida y obra.

Por las razones ya expuestas y como parte de la etapa de preproducción se realizó el registro de las vivencias y experiencias de aquellas mujeres cantoras pertenecientes a agrupaciones musicales tradicionales, en donde se pudieron conocer detalles importantes que no existen en los libros, mediante las conversaciones que se tuvieron con ellas, gracias a las entrevistas realizadas que permitieron enriquecer la información acerca del personaje femenino Miguelina, La Forastera, como también de otros relatos relacionados a la misma; y en base a ello se realizó el guion de la pieza a dramatizar, se convocó a músicos, cantantes, bailarines de las agrupaciones de danzas de Barrancabermeja, y se escogió el repertorio musical que acompañaría cada escena.

Posteriormente se llevó a cabo la producción de la obra Miguelina, La Forastera, teniendo en cuenta la interpretación de la información recolectada con base a los sujetos de estudio que



colaboraron en la divulgación del contexto cultural de la época, en relación a los relatos y personajes que hacían parte de la misma, con el fin de promocionar la cultura del río y el papel que juegan estas cantoras con el desarrollo y la salvaguarda de la identidad del territorio; de este modo se realizó el montaje o puesta en escena y los ensayos que se llevaron a cabo durante 2 meses en donde participaron 20 bailarines y 6 músicos; se realizó la divulgación y publicidad del evento donde se presentaría la obra (en forma de bailes cantaos, donde la música como práctica humana pone en escena de manera viva los bailes cantaos), a través de redes sociales y páginas, finalmente se presentó la dramaturgia, en el Centro Comercial San Silvestre para toda la comunidad barranqueña el día 3 de noviembre (donde se estrenó) y el 7 de noviembre en el marco del festival de teatro “A ver teatro” en su quinta versión; la obra fue acompañada en vivo por el grupo Son del Río Felipe Siderol y el grupo de Fontalvo, además de las cantadoras que participaron en los momentos de la misma pieza, Otilia Ahuevara, Nelfrido Matos, Katherine Amaris, Mandys y Alejandra Enciso. Gracias a todos los integrantes que hicieron parte de la investigación creación y al apoyo del Ministerio de Cultura, se logró cumplir con la beca de creación en los tiempos y con calidad, invirtiendo en cada uno de los rubros diseñados, se logró un espectáculo que habla de nosotros de nuestra historia y de sus pobladores con calidad, con su música, con sus actores y bailarines, una experiencia maravillosa, de gran valor para el presente, afianzando las identidades y acercando otros públicos a conocer las músicas y nuestras historias de poblamiento y realidades, cumpliendo con el objetivo principal de este trabajo.

Así mismo, se logró registrar la mayor parte de este proceso documental, artístico y cultural mediante la realización de una bitácora de campo, que compone archivos multimedia (fotografías y videos) y el presente documento con el fin de continuar estudiando los sucesos que hacen parte de la historia del territorio, y como mejorarlos en el desarrollo de las escenas que enmarcan el



tiempo de la vida y obra de Miguelina, La Forastera, esto con el fin de evidenciar todo el trabajo realizado.

En definitiva, este trabajo se presenta como una forma de hacer investigación-creación desde nuestra ancestralidad, que sirva de bitácora para el presente, ante la urgencia de evidenciar, documentar y compartir hallazgos metodológicos para seguir creando y aportando a la memoria académica del territorio y del país. Esta obra de investigación-creación con cuerpo escénico, que tiene como finalidad fortalecer las identidades regionales, a través de un laboratorio de creación interdisciplinar, donde el cuerpo comunica la memoria con el presente, desde el arte y la creación, se espera sirva de ejemplo, motivación e inspiración para otros artistas y estudiantes para que al igual que yo se interesen por seguir contando estas historias que forman parte de nuestros pueblos y de nuestras vidas, para reafirmarse en su propia historia, por medio de cantos y danzas en los cuales la voz de los ancestros se hace presente, consolidando alternativas que posibiliten el crecimiento del patrimonio cultural, a través de las diferentes presentaciones artísticas, como salvaguarda de lo inmaterial, contando las historias de nuestra cultura, nuestras gentes y pueblos en contexto; haciendo de la vida y la muerte historias narrativas que por medio del cuerpo, la música y la danza representen una mirada del pasado que deja en la escena las anécdotas de hombres y mujeres, hechos míticos y fantasiosos, realidades y cotidianidades que se tejen en la vida de las comunidades para el presente, para los nuevos públicos, para el espectador de hoy.



Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (1988). Diamantes y pedernales. En, *Madrid: Relatos completos* (p.33.). Alianza Editorial.
- Asociación de Academias de la Lengua Española – ASALE. (2010). Diccionario de americanismos, párr.1. <https://www.asale.org/damer/>
- Attali, J. (1995). *Ruido. Ensayo sobre la economía política de la música* (pp.11 – 19). México: Siglo XXI Editores
- Avelar, I. (2011). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (pp.259 – 264). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Baldacchino, J. (2019). *Art as unlearning. Towards a mannerist pedagogy*. Routledge. London and New York: Taylor and Francis Group.
- Banguero, V. (2019). *Cimarroneando-ando: entre el viche y el mango viche. Estudio sociolingüístico de las hablas cantadas identitarias de la cultura afropacífica del sur nariñense trasladadas al contexto urbano de Cali – Colombia* (pp.66 - 68) (Tesis de doctorado, Universidad del Cauca) . Repositorio Institucional – Universidad del Cauca.
- Bardet. M. (2012). *Pensar con-mover: un encuentro entre danza y filosofía* (p. 228). Buenos Aires: Cactus.
- Becerra Ostos, S. J. (2009). Paramilitarismo y neoliberalismo en Barrancabermeja: el caso de la privatización de Ecopetrol 1980-2000. *Ciencia política*, (7), p. 125-149.
file:///C:/Users/DISE%C3%91O/Downloads/Dialnet-ParamilitarismoYNeoliberalismoEnBarrancabermeja-3663242.pdf



- Bénard Calva, S. (2016). *La teoría fundamentada: una metodología cualitativa*. Universidad autónoma de Aguascalientes.
- Benjamin, W. (2016). El capitalismo como religión. (Trad. E. Foffani y J. A. Ennis). *Revista Katakay*, (13), pp.187-191. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/127662/Documento_completo.pdf-PDFA-10-14.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Biesta, G. (2017). *Letting art teach. Art education 'after' Joseph Beuys*. Arnhem and Amsterdam: ArtEZ Press.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). Tráiler - Tocó Cantar. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8RZ7C-0IWlw>
- Charbonnier, P. (2021) *Affluence and freedom. An environmental history of political ideas*. Polity Press. Cambridge.
- DanzaMinCultura. (3 de septiembre de 2009). Expedición Sensorial por el Magdalena Medio – 2009. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=I_oa1oJWF60
- Davidson, C. J. & Jones, A. (Ed). (2014). *A Companion to Contemporary Art in a Global Framework*. Wiley Blackwell, UK.
- De Sousa Santos, B. (2010). Descolonizar el saber, reinventar el poder. Ediciones Trilce.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1980). *Diálogos* (pp.61 -62). Valencia, España: Pre-Textos.
- Díaz, D. M. (2015). Tambora "Renace una flor" - Homenaje Barrancabermeja. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yW9PLSuN9tA>
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.



- Erickson, D. (2009). *Ghost, metaphor and history in Toni Morrison's Beloved and Gabriel García Márquez's One hundred years of solitude* (p.142).. United States, New York: Palgrave McMillan.
- Feliu, J. y Lajeunesse, S. (2007). Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía. *Athenea Digital* (12), p.263.
- Forero, O. (26 de abril de 2013). Rito y tradición: la voz femenina en los arrullos y currulaos del Pacífico sur. *Pesquisa Javeriana*. <https://www.javeriana.edu.co/pesquisa/rito-y-tradicion-la-voz-femenina-en-los-arrullos-y-currulaos-del-pacifico-sur/>
- Franco Duque, L. F. (2011). El Latir del Río. <http://ferfranco.art/composiciones/el-latir-del-rio-2/>
- Giraldo, J. L. (2019). El agua de abajo. Literatura Random House. https://books.google.com.co/books?id=TpepDwAAQBAJ&pg=PT115&lpg=PT115&dq=Con+las+caracolas+vamos+a+bailar+que+viva+Sim%C3%B3n+Bol%C3%ADvar+que+nos+dio+la+libertad.&source=bl&ots=nr-mTF_nY1&sig=ACfU3U28-iVOditDT1vEdf0d0hbinbO72Q&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjGoMbu-eL5AhXXTDABHWuJBZMQ6AF6BAglEAM#v=onepage&q=Con%20las%20caracolas%20vamos%20a%20bailar%20que%20viva%20Sim%C3%B3n%20Bol%C3%ADvar%20que%20nos%20dio%20la%20libertad.&f=false
- Glissant, E. (2006). *Tratado del todo-mundo* (pp.25 – 32). Barcelona: El Cobre Ediciones.
- Grosfoguel, R. (2016). *Del “extractivismo económico” al “extractivismo epistémico” y al “extractivismo ontológico”: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo* (pp.123 – 143). En, Bogotá – Colombia: Tabula Rasa, (24).
- Grupo Folclórico la Llorona Loca de Tamalameque. (2018). La Forastera. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4MDYhJmw-oU>



- Guimares Rosa, J. (2008). La tercera orilla del río y otros cuentos.
<https://es.slideshare.net/lesalvar/11-cuentos-de-guimaraes-rosa>
- Madroñero, M. (2005). Aché. Aproximaciones etnoliterarias al pensamiento afroamericano.
Mopa-Mopa Revista del Instituto Andino de Artes Populares IADAP, 1(18), pp.48-65.
- Manrique, E. (2 de abril del 2021). Carlos Saura y la danza. infórmate 360.
<https://informate360.com/2021/04/02/carlos-saura-y-la-danza/>
- Otero Prada, D. (2015). Historia de la fundación de Barrancabermeja y el papel del petróleo. Uniciencia. <https://docplayer.es/11554907-Historia-de-la-fundacion-de-barrancabermeja-y-el-papel-del-petroleo-diego-otero-prada.html>
- Parra, R. (11 de noviembre de 2015). 'El potro azul': una profunda mirada a la obra del maestro Jacinto Jaramillo. MinCultura. <https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/el-potro-azul-una-profunda-mirada-a-la-obra-del-maestro-jacinto-jaramillo.aspx>
- Pelias, R. J. (2004). Una metodología del corazón. Walnut Creek, CA: AltaMira Press
- Pérez, C. A y Vásquez, C. A. (2022). Miguelina- obra artística la forastera UNIPAZ 2022 copyright. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=r47M9wT6bAU>
- Piccini, R. (2012). Investigación basada en las artes: marco teórico para T.E. Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes – Universidad de la República Oriental del Uruguay.
<file:///C:/Users/DISE%C3%91O/Downloads/INVESTIGACI%C3%93N%20BASADA%20EN%20LAS%20ARTES.pdf>
- Quintín, M. (2004). Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas.
Geopolítica(s) Revista de estudios sobre espacio y poder Popayán, 12(1), p.149.
- Reik, T. (1960). *The Haunting Melody. Psychoanalytic Experiences in Life and Music*. United States of America: Grove Press Books and Evergreen Books.



- Rojano, O. A. (2013). *La tambora está viva: música de la depresión Momposina*. Editorial la Iguana Ciega.
- Rojas Pretel, A. (24 de Septiembre de 2012). Laboratorio de Investigación Creación en el Magdalena Medio. <http://adrianarojaspretel.blogspot.com/2012/09/laboratorio-de-investigacion-creacion.html>
- Strauss, A. y Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Ed. Universidad de Antioquía.
- Szendy, P. (2014). This is it (The King of Pop). En O. Grau *et al.* (Ed). *La instancia de la música. Escritos del Coloquio Internacional. La música en sus variaciones prácticas y discursivas* (pp.260 - 302). Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- UNESCO ETXEA. (2004). La UNESCO y el patrimonio mundial. <https://www.unescoetxea.org/dokumentuak/UNESCOPatrimonio.pdf>
- Vásquez Rocca, A. (10 de junio de 2006). La danza teatro de Pina Bausch. Danza Ballet. <https://www.danzaballet.com/la-danza-teatro-de-pina-bausch/>
- Vásquez, C. A. (2023). *Miguelina “La Forastera”: Baila el río y su memoria* (pp.73 -126). (Tesis de maestría no publicada). Universidad de Nariño.
- Velandia, E y Lizcano, A. (2022). Fracking y Shopping. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KOBz8xktaGI>



Apéndices

Apéndice A. Matriz de las repuestas a las entrevistas realizadas a las cantadoras

	Ena María Jiménez Mora (65 años)	Damaris Sayas Gómez (40 años)	Angie Katherine Ortiz Amaris (25 años)	Otilia Antonia Ramos Noriega (42 años)
¿Quién le enseñó a cantar?	Corrían los años 60 y con ellos la conmemoración de las fiestas del petróleo en Barrancabermeja en donde todos los barrios del puerto petrolero participaban con su reina popular y por consiguiente con desfile de carrozas, comparsas, disfraces, bailes planificados y organizado por grupos de entusiastas que le ponían el alma a toda este hervidero cultural que traían desde sus pueblos ribereños , y es aquí en donde soy testigo de primera mano en donde me enamoro de todo este panorama cultural, de todas la riqueza cultural que	Comencé a cantar desde niña, solo que no guiada a lo tradicional si no, cantando en la iglesia. Allí fui adquiriendo experiencia en cuanto a lo técnico, recibiendo clases de técnica vocal.	Pues esto nace de manera y nata, y de esos saberes que mis abuelos me inculcaron desde niño con su forma de cantar en esas noches de oscuridad en mi pueblo, ellos nos sentaban en la sala la de la casa a cantar y contar historias terrores y sus propias vivencias. Cuando joven alrededor de un mechón o luminaria como llamaban anterior mente y a través de estos cuentos y canto fui tomándole amor a esta tradición que preservó desde muy niña y a pesar del tiempo amo lo que hago.	



Continuación tabla

	Ena María Jiménez Mora (65 años)	Damaris Sayas Gómez (40 años)	Angie Katherine Ortiz Amarís (25 años)	Otilia Antonia Ramos Noriega (42 años)
	envuelve la música folclórica			
¿Desde qué edad está cantando con agrupaciones, y viajando?	Cantando música folclórica desde los 25 años con agrupaciones, y viajando por muchas partes del país y al exterior una vez viajando a Chile.	Tenía 20 años cuando empecé esta travesía.	De edad de 18 años, estoy viajando y cantándole a este folclor, viajando por toda la de presión Momposina mostrando y divulgando mi tradición. A lo largo y ancho de nuestro gran río Magdalena llevando a través del mundo nacional e internacional la música cantada como son las tamboras.	
¿Que la motiva a cantar?	Lo que me motiva a cantar es la alegría que siento al hacerlo, el compromiso con una región de salvaguardar su identidad, el legado que dejo a las nuevas generaciones y el legado familiar.	Me enamore por completo del folclor en todas sus expresiones, me enamore de nuestras tradiciones una a una, cada vez que iba conociendo quería aprender mucho más.	El amor que siento a este folclor, lo que puedo aportarle, recordar todas historias cantadas y vividas el Compromiso que me dejaron mis antepasados de conservar esta tradición.	
¿Qué es ser cantadora, como se define en su oficio y en su labor de interpretar los bailes cantados?	Ser cantadora es tener la posibilidad de poder hacer sentir al otro las costumbres, los colores los sabores y los olores	Ser cantadora es llevar la cotidianidad de los pueblos en la boca, es amor a tu tierra, es	Como una mujer capaz de entregar lo que tiene, lo que sabe para que esto que se no se quede Guardado en el tiempo,	



Continuación tabla

Ena María Jiménez Mora (65 años)	Damaris Sayas Gómez (40 años)	Angie Katherine Ortiz Amaris (25 años)	Otilia Antonia Ramos Noriega (42 años)
que llevo bien resguardado en mí ser Es ser capaz de transmitir ese dolor y alegría de un pueblo por medio de mis cantos Es poder -hacer resaltar una tradición ribereña que cohesiona a toda una región específica como el Magdalena Medio colombiano En mi oficio me defino que lo hago con transparencia, amor y compromiso y de manera particular.	expresar con el alma cantando. Me defino como instrumento el cuál Dios utiliza para cantar el cual me hace feliz, que me ha llevado a muchos lugares maravillosos.	sino que se difunda por todas las generaciones venideras y así este folclor perdure en el tiempo y así nuestro folclor no estará en riesgo de desaparecer. Ser formadora de formadora para que nuestra cultura prevalezca en el mundo y territorio.	



Apéndice B. Diseño escénico

Escena	Guía creativa	
	Partiendo de la recopilación de juegos y rondas infantiles realizada por la maestra Martina Camargo, y otros recopilados en trabajo de campo de barrios de Barrancabermeja, se construirá una propuesta desde la lúdica abordando los primeros años de Miguelina	 Ella nació con la tormenta cuando las pacoras bajaban a desovar, cuando el río crece y en contracorriente, aquí ella su madre la lanza a la vida en el río, nació mojada untada de noche y de luna. Las mujeres ayudan al parto es el presagio. ella crece y juega, se hace mujer y bella todo el mundo la quiere
1. Nace la Miguelina ● Poblamiento	Suena el pito del barco de vapor, y poco apoco el escenario se ve pleno de personajes con maletas, cajas de cartón jaulas y otros paquetes, son los desplazados de la violencia y el hambre que buscan en Barrancabermeja una oportunidad para un mundo nuevo. La música será interpretada mediante sonidos corporales, y onomatopéyicos basados en los ritmos de la rivera. Los bailarines actores avanzan al proscenio y quedan mirando al público. en diferentes momentos y en forma aleatoria irán bailando contando sus historias mientras el coro hace la música con sus cuerpos palmas y voces.	 Todos llegan por el río, maletas, animales paquetes, santos y recuerdos, para conseguir trabajo para vivir en la gran ciudad de petróleo. Y también llega la forastera, Miguelina esparza y su familia.

Escena	Guía creativa
2. Las fiestas del petróleo	Suena el pito de la empresa petrolera para iniciar jornada, y los actores bailarines quedan como suspendidos termina el sonido y cada uno saca de sus aperos y maletas disfraces y máscaras vestidos y camisas decolores para convertir esto en una gran comparsa de las fiestas del petróleo, con los recuerdos de sus pueblos. dentro del Desfile de comparsas, (danza del tigre que viene de Mompo, mojigangas de Simití, y el jalaito de los barrios de Barrancabermeja, y la piña de puerto Wilches) y por medio de un juego de congelados aparecen y desaparecen las diferentes comparsas recreadas por un grupo de participantes, en este marco, Miguelina y Martín Elías se encuentran se desencuentran y se vuelven a encontrar pero el amor no dura mucho, Martín Elías es desaparecido. (Al final alguien encapucha al protagonista la comunidad desaparece y la escena va lentamente a black out) celebran las fiestas del petróleo en barranca y todos llegan y salen a la calle allí en medio de las fiestas, se conocen Martín Elías que es el hombre más fuerte de la comarca y Miguelina y bailan Danza del tigre, del folclor, las mojigangas de Simití, y jalaito cumbia y carnaval gigantona
3. Azul del río	Miguelina estará en prosenio al lado derecho y el árbol la acompaña, canta y en sus versos recuerda su amor por a Martín Elías, al fondo, telas que se mueven semejando un río y en medio de estas cruzan, los desaparecidos En el río en medio del amanecer la Miguelina canta su amor y a su muerto, él es desaparecido, nunca lo vuelve a ver, y como ella muchas mujeres lloran sus muertos aquí ella canta el bullarengue de los desaparecidos

Escena	Guía creativa
4. La fiesta de la candelaria	Desde el fondo del escenario las valsadas se aproximan, al principio solo se ven luces de velas en la oscuridad entra la luz se revelan las valsadas estas se convierten en altares y todo aquello se hace procesión y fiestas AL SON DE LA trompeta y con ella se anuncia la fiesta de la candelaria, todos rezan en murmullos, sacerdotes hombre y mujeres, la banda del pueblo se organiza en el centro de la plaza y allí Miguelina canta un fandango, revelándose como una gran cantadora en alabanza del santo. 
5. Reto de mujeres	Miguelina es invitada con su agrupación al festival del río, ella es reconocida como una cantadora muy importante allí estaba su contrincante la Marcelina, mejor o igual en su talento, pero no había podido superar que en varios eventos la Miguelina, la forastera, le hubiera ganado 
6. El hechizo, la maldición.	Un momento fantasmagórico con ritmos de cucambas y diablos parranderos que mortifican a la mujer y se la llevan, a la muerte, la Marcelina recita un embrujo de sapos y demonios y en medio de la evocación la Miguelina se queja y se va muriendo el grupo se dispersa y se quedan solas las dos y la maga la bruja y la muerte en forma de diablos y de cucambas que bailan arremolinadas alrededor de la 

se anuncia cuaresma santo santísimo, virgen bendita. Acento en el río y la tormenta, Ritmo de cumbia y de salves como cantos de retahílas, Imagen de la procesión sobre el cuento de la llegada de los santos en una noche de tormenta, Con los santos llegaron los instrumentos de viento las bandas los porros y fandangos, valsadas procesión y santo bendecido fandango en la noche la fiesta de la virgen del Carmen en Barrancabermeja. Miguelina canta con su grupo en medio del fandango

Ellas en pleno festival de tamboras cantan Miguelina gana y Marcelina la reta para cantar en la tarima, allí las dos se enfrentan entre versos y venganzas Marcelina la maldice. Tamboras y versos de tambora - tambora, chande y guacherna en medio del reto la escena se congela, que da estática y dentro de la bruma sale Miguelina y evoca su encuentro con el brujo con la magia

La Miguelina sufre su enfermedad y es rodeada de diablos y cucambas, tal cual como dice la leyenda primero fueron los pies y luego todo el cuerpo la Miguelina se fue muriendo y cantando solita en el pueblo.

Escena	Guía creativa
	Miguelina, aquello es el dolor de la impotencia y dela muerte 
7. Las voces de las cantadoras....	Las cantadoras cantan solas con instrumentos muy especiales, una poca más acústica. El coro responde, un coro muy grande de mucha gente. Velitas y una pantalla que recuerde rostros de personas que ya no están. Entre ellos la Miguelina, como una carroza que va por el río adornada de flores silvestres desfila la Miguelina mientras las mujeres las cantadoras cantan y enredan sus lamentos para no olvidarla  Las mujeres cantan sobre los que no están una escena lacónica y llena de velitas unas mujeres cargan carteleras y se llena de fotos de los desaparecidos y los que no están. Cantadoras guitarras y banda forman una nueva fusión de cantos y nostalgias por la Miguelina por otros que el río se lleva de pronto sin avisar entra la Marcelina acompañada de un sequito de diablos imaginarios que solo ve ella, espantados por las voces de las mujeres, Marcelina huye con sus fantasmas
8. Fiesta de la tambora. La forastera la Miguelina	noche tranquila sale el pajarito y todo mundo se despide de madrugada , poco a poco cada cual coge sus aperos y retorna a su casa y de entre la multitud se escucha una voz pequeñita , que juega y que canta sola sobre algunas maletas, su mama le responde y las dos van cantando la forastera la historia se repite y se mantiene la tradición de las cantadoras no se olvida ni se pierde todas ellas como un susurra va creciendo convirtiéndose en una sola voz que canta y se mueven dejándola sola ella la pequeña  Todos vuelven con sus recuerdos, es tiempo de volver al trabajo se termina el festival y a lo lejos los ecos de la voz de Miguelina y la presencia de los que no están, canoas viajando llevándose el pasado. CANTA UNA NIÑA Y MIGUELINA EN EL FINAL ILUMINADA.

Escena	Guía creativa
salome cantando al fondo la Miguelina responde .	

Nota: El vestuario está diseñado para ser faldas y blusas como permanece en los pueblos, pero los colores vibrantes estarán en los personajes, Miguelina estará en amarillo y rojo, Marcelina en fucsia y negro, las cantadoras todas en colores tierra y blancos, los hombres de blanco y caqui, pocos elementos, muchos canastos, velas, telas, pañoletas y sombreros, serán los elementos que nos permitan trabajar en donde la danza y las voces de estas mujeres sean las protagonistas de la historia.



