



Convergencias, una pedagogía para la creación escénica: fragmentos de la historia  
de vida del coreógrafo Marx Michele Cárdenas

Marx Michele Cárdenas Casallas

Código 11382212827

Universidad Antonio Nariño

Programa Licenciatura en Artes Escénicas

Facultad de Educación

Bogotá D.C., Colombia

2023

Convergencias, una pedagogía para la creación escénica: fragmentos de la historia de vida del  
coreógrafo Marx Michele Cárdenas

Marx Michele Cárdenas Casallas

Proyecto de grado presentado como requisito parcial para optar al título de:  
Licenciado en Artes Escénicas

Directora:

Angélica del Pilar Nieves Gil

Línea de Investigación:

Pedagogía vinculada a los actos de Creación

Grupo de Investigación:

*Didáctica de las Artes Escénicas*

Universidad Antonio Nariño

Programa Licenciatura en Artes Escénicas

Facultad de Educación

Bogotá D.C., Colombia

2023

## **NOTA DE ACEPTACIÓN**

El trabajo de grado titulado

Convergencias, una pedagogía para la creación escénica: fragmentos de la historia de vida del coreógrafo Marx Michele Cárdenas

Cumple con los requisitos para optar  
Al título de Licenciado En Artes Escénicas.

Angélica del Pilar Nieves Gil

Firma del Tutor

Fabio Leonardo Pedraza Pachón

Firma Jurado

Edwin Armando Guzmán Urrego

Firma Jurado

Bogotá D.C., 31/ 05/2023

## Agradecimientos

A mi madre quién me apoyo incondicional y amorosamente en mi obstinación por la danza.

A mi hijo e hijas, Isabella, Julietha y Franco, cada movimiento, pensamiento y respiración es por ustedes.

Ana María Vitola, quién desde hace 10 años se convirtió en mi compañera de vida, madre, amiga y *partner* de la danza. Agradezco su paciencia amor y apoyo incondicional.

Agradezco enormemente a todas las personas que han influenciado mi trabajo artístico yhan transcurrido por mi vida dejando huellas indelebles, y por supuesto el coraje que implica lanzarse al trabajo escénico como proyecto de vida.

## Tabla de contenido

<b>Agradecimientos .....</b>	<b>3</b>
<b>Índice de Figuras .....</b>	<b>6</b>
<b>Resumen .....</b>	<b>8</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>9</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>10</b>
<i>Identificación del problema y relevancia de la investigación .....</i>	<i>10</i>
<b>Justificación.....</b>	<b>12</b>
<b>Metodología.....</b>	<b>15</b>
<i>Objetivos de la investigación.....</i>	<i>17</i>
<b>Capítulo I. Marco Teórico.....</b>	<b>18</b>
<i>Interpretación.....</i>	<i>23</i>
Aportes de la Teoría de la Comunicación para la Comprensión de la Danza Escénica... 25	
<i>El Universo Dramatúrgico de la Danza y la Dramaturgia del Actor-Bailarín .....</i>	<i>30</i>
Orígenes y Desarrollo del Concepto Dramaturgia .....	30

Dramaturgia del movimiento.....	40
Hacia una Dramaturgia de la Danza.....	43
<i>Breve Reseña Histórica de la Danza Urbana, la Danza Contemporánea y la Danza Teatro desde una</i>	
<i>Perspectiva de una Construcción Dramatúrgica y Puesta en Escena.....</i>	<i>53</i>
Danza Contemporánea y Danza Teatro .....	54
Danza expresionista alemana y la danza teatro.....	56
Danza Urbana .....	59
<b>Capítulo II Relato de Vida. En Búsqueda del Mensaje en Movimiento .....</b>	<b>64</b>
<i>Agresivos Inocentes y su Universo Dramatúrgico .....</i>	<i>64</i>
<i>La Transición: El movimiento Hecho Acción .....</i>	<i>68</i>
<i>Primera Parte: La Discoteca y la Tandra.....</i>	<i>72</i>
<i>Segunda Parte: En el contacto de la academia.....</i>	<i>78</i>
<i>La consolidación de un lenguaje escénico.....</i>	<i>91</i>
<b>Capítulo III. Convergencias de Pensamiento para la Creación Escénica en Danza .....</b>	<b>97</b>
<i>Generando Pensamiento Colectivo desde la Experiencia: La Interpretación, la Dramaturgia de la</i>	
<i>Danza en el Contexto de la Creación Escénica .....</i>	<i>97</i>
La interpretación en su relación con la dramaturgia de la danza.....	101
Hacia una Ruta Metodológica como Enfoque Pedagógico de la Creación Escénica con Énfasis en	
la Construcción de una Dramaturgia de la Danza .....	105

<b>Capítulo IV Construcción Metodológica del Proceso Creativo <i>Agresivos Inocentes</i>.....</b>	<b>108</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>112</b>
<b>Recomendaciones .....</b>	<b>118</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>120</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>122</b>
<i>Entrevista Charles Vodoz .....</i>	<i>123</i>
<i>Entrevista Ana María Vitola Cogollo .....</i>	<i>129</i>

## Índice de Figuras

Figura 1. Primer cuadro. Nivel de Interpretación. Tomado de Ollora Triana, 2017. Figura 2. 26 de octubre de 2016. Obra *Agresivos Inocentes*. Estreno en el Teatro al Parque.

Figura 3. (25 de noviembre de 2004). Obra *Café Bar al Azar de un Encuentro*, Compañía Sandrine Legendre. Estrenada en el Teatro Gilberto Alzate Avendaño

Figura 4. Mini TK Discovery. (20 de mayo de 1997). Grupo de bailarines precursores de la Tandra realizando una coreografía.

Figura 5. Barrio Inglés- Bogotá D.C. (29 de noviembre de 1998). Replay realizando una coreografía de Michael Jackson en el contexto de la inauguración de una panadería.

Figura 6. (19 de octubre de 2000). Festival Pop Dance del Instituto Distrital de Cultura y Turismo

Figura 7. (12 de octubre de 2001) Festival Pop Dance del Instituto de Cultura y Turismo. Figura 8.

Obra *Estados*. (15 de noviembre de 2023)

Figura 9. Obra *Mis Preguntas* (20 de abril del 2011)

Figura 10. Obra *Paisajes Cotidianos* (2011). Amanalco – México

Figura 11. Obra *Redicciones* (2012). Estrenada en el marco del XVII Festival Danza en la Ciudad

Figura 12. Obra *Abrazos, Trampas y otras Fábulas* (2014). Compañía Residente Teatro Jorge Eliecer Gaitán – IDARTES. Coreógrafo Charles Vodoz. Fotografía Mario Carlos Lema

Figura 13. Obra *La Falsa Consagración* (2021). Coreógrafo Marx Michele Cárdenas. Teatrova

Figura 14. Obra *Programación H*, (2021). Coreógrafo Marx Michele Cárdenas.

Fotografía @idartes. Presentación realizada en el exterior del Teatro al Parque.

Figura 15. Obra *Virus M.C.* (2021). Coreógrafo Marx Michele Cárdenas. Teatro JulioMario Santo Domingo

Figura 16. Adriana María Casallas Pulido (1967 - 2016). *Mi Hermosa Madre*

## Resumen

La investigación presenta la reconstrucción de la historia de vida de Marx Michele Cárdenas Casallas, a la luz de los hitos vivenciales, artísticos y formativos, tomando como foco el análisis del proceso creativo de la puesta en escena de danza *Agresivos Inocentes*. El trabajo documenta estas experiencias a la vez que plantea conceptualmente las categorías de análisis entre la interpretación y la dramaturgia de la danza. Se realiza un ejercicio de triangulación desde las categorías mencionadas a partir de las convergencias encontradas entre el relato de historia de vida artística desde la experiencia concreta del coreógrafo Marx Michele Cárdenas, la aplicación de entrevistas y el desarrollo que histórica y conceptualmente otros investigadores han realizado sobre la dramaturgia de la danza y el papel del intérprete bailarín en el ejercicio pedagógico de la creación escénica. Se obtiene como resultado, la comprensión de que la creación escénica en danza debe contemplar metodológicamente los componentes que hacen parte de una dramaturgia de la danza; que la construcción dramaturgica en danza es un ejercicio colectivo que surge del coreógrafo y del bailarín intérprete como unidad básica de comunicación con el espectador y que, desde una perspectiva pedagógica, la creación escénica, a la luz de los elementos fundamentales de la dramaturgia de la danza, puede abordar rutas metodológicas como guías para la construcción e implementación propias de metodologías de creación de coreógrafos, formadores e intérpretes de la danza.

*Palabras Clave:* Creación escénica, Danza, Dramaturgia de la Danza, Interpretación escénica, Bailarín Intérprete, Comunicación.

## Abstract

The research presents the reconstruction of the life story of Marx Michele Cárdenas Casallas, in the light of the experiential, artistic and formative components, taking as a focus the analysis of the creative process of the dance staging *Agresivos Inocentes*. The work documents these experiences at the same time that conceptually raises the categories of analysis between the interpretation and the dramaturgy of dance. A triangulation exercise is carried out from the mentioned categories from the convergences found between the artistic life story from the concrete experience of the choreographer Marx Michele Cárdenas, the application of interviews and the historical and conceptual development that other researchers have made on the dramaturgy of dance and the role of the dancer interpreter in the pedagogical exercise of the scenic creation. The results obtained are the understanding that the scenic creation in dance must methodologically contemplate the components that are part of a dramaturgy of dance; that the dramaturgical construction in dance is a collective exercise that arises from the choreographer and the dancer interpreter as a basic unit of communication with the spectator and that, from a pedagogical perspective, the scenic creation in the light of the fundamental elements of the dramaturgy of dance can generate methodological routes as guides for the construction of methodologies for the creation of choreographers, trainers and interpreters of dance.

Key words: *Scenic creation, Dance, Dance Dramaturgy, Scenic Performance, Dance Performer, Communication.*

## Introducción

### Identificación del problema y relevancia de la investigación

Este trabajo de grado se constituye en la culminación del proceso formativo del maestro artista de la Licenciatura en Artes Escénicas. La modalidad de este trabajo de grado es la Experiencia Artístico Pedagógica al Estado Actual de la Práctica Artística, a través del diseño metodológico, sistematización de experiencias de Marx Michele Cárdenas Casallas. Sus desarrollos, aportes, alcances, preguntas y proyecciones, tributan al crecimiento del Grupo de Investigación Didáctica de las Artes Escénicas y se inscribe en la Línea Pedagogía Vinculada a los Actos de Creación.

Como parte del trabajo de esta línea, la presente sistematización de la práctica creativa tendrá como objetivo identificar los aspectos formativos, artísticos y vivenciales del coreógrafo Marx Michele Cárdenas que influenciaron e hicieron parte del proceso de creación de *Agresivos Inocentes*, puesta en escena que aborda temáticamente la problemática social del bullying escolar. La inspiración temática de esta creación nace de la experiencia docente del coreógrafo en el contexto escolar y se consolidó como un proceso creativo que intentó integrar tres ejes de acción, a saber, la interpretación, las herramientas creativas para la construcción desde una dramaturgia de la danza, y la formación de herramientas técnicas que devienen de la danza contemporánea y la danza urbana. Estos ejes de acción se enmarcaron dentro del contexto de una pedagogía de la creación escénica que intentaremos plasmar en una sistematización metodológica a la luz de esta experiencia particular creativa.

El lector encontrará la estructura de esta investigación en cuatro capítulos. Un primer capítulo se concentrará en la fundamentación de las siguientes categorías: la interpretación escénica del bailarín con relación a la acción comunicativa que supone el proceso de creación y

la experiencia escénica; la dramaturgia de la danza como campo de conocimiento que interviene en la creación escénica; y un breve excursión histórica de los lenguajes de movimiento que hicieron parte de la puesta en escena *Agresivos Inocentes*. En el capítulo 2 se realiza la reconstrucción del relato de vida de Marx Michele Cárdenas a partir de hitos vivenciales y artísticos que abordaron elementos acerca de su experiencia como bailarín intérprete y como coreógrafo, enmarcado en las categorías de interpretación y la dramaturgia de la danza como premisas de su trabajo creativo. En el capítulo tercero se realiza un ejercicio de reflexión a partir de la triangulación de las categorías abordadas, entrevistas y hallazgos personales, a partir de la experiencia creativa escénica en danza propias del autor de este trabajo de investigación. Un cuarto capítulo que describe las rutas metodológicas aplicadas en la obra *Agresivos Inocentes* a partir de elementos y criterios que fueron encontrados en el ejercicio de triangulación; y, por último, la sección de conclusiones y recomendaciones donde se da respuesta al objetivo general y a los específicos, planteados en la presente investigación.

## **Justificación**

La presente investigación pretende construir, a partir de la lectura de una experiencia creativa en danza urbana y contemporánea, una base teórica y metodológica que constituya una guía y una ruta para la construcción de puestas en escena en danza desde una perspectiva dramática. Si bien los métodos de creación tienen un gran componente intuitivo y personal, porque incluyen formas de integrar el conocimiento que deviene de la experiencia académica y la experticia artística, existen elementos base del quehacer mismo de la danza que, más allá de constituir una fórmula para seguir estrictamente, son más bien los componentes generales que se deben tener en cuenta en un proceso creativo que pretenda entablar, desde la estética del cuerpo en movimiento, un acto comunicativo con el espectador. En este sentido, el ejercicio de observar con detenimiento las metodologías para la construcción dramática de una creación o puesta en escena en danza debe enfocarse en las rutas propias de la disciplina misma que aseguren el sentido, coherencia y unidad de una puesta en escena, independientemente si esta se basa en una temática para ser reconstruida en una línea narrativa o si carece de ella y establece una relación abstracta donde el movimiento se instala desde y en referencia a sí mismo.

La significación y búsqueda de coherencia y sentido de una puesta en escena en danza puede independizarse de los postulados de una dramaturgia o de las técnicas que devienen del teatro, en la medida en que la disciplina de la danza, en un estudio de los principios del movimiento danzado, puede proveer las pulsiones y tensiones que constituyen el sentido de la acción extra cotidiana que supone la danza en una experiencia escénica. Se establecerá entonces una búsqueda de la dramaturgia propia de la danza, que observe en la naturaleza misma del estudio del movimiento y del gesto en su interacción con el tiempo y el espacio, el lugar donde

se instalan las tensiones, conflictos y resoluciones que generan una relación de significación con el espectador, particularmente desde el trabajo del bailarín intérprete.

Esta investigación es relevante porque implica una preocupación de base y es el éxito que puedan tener las creaciones y experiencias escénicas en su relación significativa y comunicativa con el espectador, y que instala, por ende, la necesidad de identificación y construcción de unas rutas metodológicas para su posible aplicación pedagógica en coreógrafos, formadores e intérpretes de la danza. Seguramente en una creación o experiencia creativa tendrá que desarrollarse un lenguaje propio que deviene del universo subjetivo de su o sus creadores, que es lo que caracteriza particularmente la acción artística y sus manifestaciones como elementos que constituyen el sello singular de la obra de arte, pero aun así existe en el movimiento, en el espacio escénico y en la interrelación de los elementos que componen una puesta en escena, estructuras, guías y componentes, cuyo conocimiento puede potenciar el ejercicio creativo susceptible de ser transmitido. Esta investigación pretende aportar a la reflexión por una dramaturgia de la danza que busque en sus lenguajes diversos de movimiento la fuente de construcción de sentido en el ejercicio de la creación escénica y que, de manera específica, a través de la descripción del proceso de creación de la puesta en escena *Agresivos Inocentes*, se observe la integración de la danza contemporánea y la potencia dramática de los estilos de la danza urbana. Esta investigación puede constituir la base e instalar la pregunta por una dramaturgia de la danza que profundice en las particularidades de los diferentes géneros y estilos de movimiento al momento de su inclusión en una puesta en escena.

En un contexto académico de estudios de pregrado en licenciatura en artes escénicas, el surgimiento de un trabajo de investigación desde un programa de convalidación de saberes, supone el acercamiento investigativo que aterrice el campo disciplinar de la danza construido

desde la experiencia artística de los maestros estudiantes, hacia las formas, metodologías, conceptos y categorías que puedan validar dicha construcción y, que este ejercicio sea susceptible de construir conocimiento. No quiere decir, y menos en el terreno de la creación artística, que la construcción de esa experiencia no es válida por no estar atravesada inicialmente bajo una teorización o fundamento conceptual, sino más bien, que los elementos históricos, teóricos y conceptuales que se han construido desde la investigación académica y disciplinar han surgido también desde la experiencia misma de otros artistas e investigadores cuyas reflexiones han permitido junto con los métodos de investigación, edificar un campo de conocimiento en torno a la creación en danza. Por esta razón, una modalidad de investigación que se centre en los hitos artísticos y vivenciales de un artista en su trabajo creativo, posibilitan puntos de encuentro y convergencias que permiten enriquecer y generar pensamiento desde las preguntas y premisas de un trabajo creativo personal.

La creación de puestas en escena en danza supone la comprensión y la integración de saberes que devienen de la formación académica o no, de la experiencia artística, pero fundamentalmente, de las inquietudes y premisas personales y subjetivas de los creadores como sustrato del lenguaje particular de una obra artística. No obstante, a pesar de la singularidad que representa la creación en danza, es posible construir rutas metodológicas que se integren a un ejercicio de comprensión del campo de conocimiento de la danza y en esta investigación particular se abordará la pregunta de la creación escénica desde los componentes fundamentales de la dramaturgia, específicamente de una dramaturgia de la danza y el trabajo interpretativo del bailarín como eslabón fundamental y unidad básica en el acto comunicativo con el espectador que supone la experiencia escénica.

## Metodología

El presente trabajo de grado se basará en el tipo de investigación *relato historia de vida* como base de la construcción de hitos y experiencias artísticas que desembocan inicialmente en la experiencia concreta del proceso creativo de la puesta en escena *Agresivos Inocentes*. A partir de este ejercicio han surgido tres categorías como punto de partida de abordaje y desarrollo conceptual como son: La interpretación y su relación con el acto comunicativo de la creación escénica, la búsqueda de una dramaturgia de la danza que permita el trabajo co-creativo del bailarín intérprete en función de la experiencia escénica y por último, la integración de estos dos aspectos para la descripción y alimentación de unas rutas metodológicas que surgieron en el proceso creativo de la obra *Agresivos Inocentes* del coreógrafo Marx Michele Cárdenas. El tipo de relato que se desarrollará en esta investigación es cruzado.

Los instrumentos de recolección de información se basaron en la búsqueda de investigaciones prácticas y teóricas donde se observan elementos históricos y de desarrollo conceptual sobre la interpretación escénica, la dramaturgia, la dramaturgia de la danza y las teorías de la comunicación asociadas a la experiencia escénica que contemplan tanto el proceso creativo como la construcción final de una puesta en escena. Este primer abordaje se construye en la sección de un marco teórico como base conceptual de la investigación. Posteriormente, se realiza una línea de vida donde se relacionan hitos artísticos y vivenciales de Marx Michele Cárdenas para iluminar los componentes artísticos que hicieron parte de la creación de la puesta en escena *Agresivos Inocentes*, a la luz de las categorías anteriormente mencionadas. Se realizaron entrevistas a dos artistas (Coreógrafos) vinculados al ejercicio de creación de puestas en escena con un enfoque dramaturgico para articular sus visiones, reflexiones, hitos artísticos y conocimientos para la comprensión de las categorías mencionadas y así generar un análisis desde

la triangulación de esta información que permita la creación de una ruta metodológica que describa el proceso creativo de la obra *Agresivos Inocentes* del coreógrafo Marx Michele Cárdenas a la luz de las categorías desarrolladas.

La metodología usada para el presente trabajo de investigación se construye en tres fases:

*Primera Fase:* Desarrollar históricamente tres categorías transversales

- La interpretación y su relación con el ejercicio de la comunicación en el proceso creativo
- La dramaturgia de la danza
- La formación en lenguajes de movimiento de la danza contemporánea y la danza urbana con enfoque a una pedagogía de la creación escénica

*Segunda fase:*

- Construcción de relato personal a la luz de las categorías conceptuales a desarrollar.
- Exposición del guion dramático de *Agresivos Inocentes*
- Hitos vivenciales y artísticos: (Discotecas de los 90s, Instituto de Cultura y Turismo; Entrada a la Academia Superior de Artes de Bogotá; Compañía Sandrine Legendre, Ángela Suarez y Residencia Artística en Madrid – Provisional Danza)

*Tercera fase:*

- Elaboración de entrevistas a los coreógrafos Charles Vodoz y Ana María Vitola Cogollo, y ejercicio de triangulación:

- Generando pensamiento colectivo desde la experiencia: La interpretación, la dramaturgia de la danza en el contexto de la creación escénica.
- La interpretación.
- Atisbos de unas Rutas Metodológicas como Enfoque Pedagógico de la Creación

## Escénica con Énfasis en la construcción de una Dramaturgia de la Danza

*Cuarta Fase:* Descripción de la metodología del proceso creativo de la puesta en escena *Agresivos Inocentes* bajo las categorías conceptuales de la interpretación, la dramaturgia de la danza y la formación de los lenguajes de la danza contemporánea y la danza urbana con enfoque en la creación escénica.

### **Objetivos de la investigación**

*General:* Reconstruir el proceso creativo de la puesta en escena de danza *Agresivos Inocentes*, a la luz de los componentes vivenciales, artísticos y formativos de su director coreográfico Marx Michele Cárdenas.

#### *Específicos:*

- Documentar las experiencias formativas, artísticas y vivenciales que demarcaron e hicieron parte del proceso de creación de la puesta en escena *Agresivos Inocentes*.
- Desarrollar conceptualmente las categorías de análisis que permitan comprender el fenómeno de la interrelación entre la interpretación y la dramaturgia de la danza como momentos esenciales en el proceso creativo de *Agresivos Inocentes*.
- Realizar una descripción metodológica del proceso creativo de la puesta en escena de la obra *Agresivos Inocentes* a la luz de la interpretación y la dramaturgia de la danza como componentes esenciales para una creación escénica.

## Capítulo I. Marco Teórico

Con el fin de realizar un relato a partir de la historia particular de un artista escénico y que este sea significativo como objeto de estudio, se hace necesario comprender no solo todos los aspectos metodológicos, didácticos y procedimentales que giran en torno de su trasegar como creador, docente e intérprete, sino también en develar hitos vivenciales que devienen de la experiencia y el conocimiento que permita la comprensión de su obra artística. La creación en danza acoge, desde la mirada de un director unipersonal o colectivo, inquietudes y necesidades personales que son reflejo también de su época y las condiciones socio políticas de su contexto. No obstante, a pesar de las técnicas y su sistematización, reflexiones e incursiones metodológicas novedosas que pueda ofrecer un artista como legado al conocimiento de la danza, existe un fuerte componente personal de su subjetividad, que hace de la obra artística un acontecimiento y experiencia singular. En contraposición o mejor en tensión, la danza, como campo del conocimiento pretende ser un objeto de estudio susceptible de ser investigado, si bien no en el marco de las ciencias exactas, pero sí configurándose como campo de investigación a través de la transposición de herramientas que utilizan otras disciplinas científicas al adoptar categorías y enfoques de las ciencias humanas que, por su carácter cualitativo, son susceptibles de acoger gracias a su naturaleza blanda. Pero siempre situada en la búsqueda de las características, y por consiguiente, de las categorías específicas propias de sus posibilidades de expresión. Siguiendo la reflexión de Ollora (2017), ir construyendo teorías que amplíen, robustezcan e identifiquen la danza como objeto de conocimiento para explicar los procesos y comprender los acontecimientos propios que emergen de esta disciplina (p.72).

La construcción de estas teorías es una tarea compleja teniendo en cuenta que, una teoría se basa en conceptos y categorías de análisis que permiten la comprensión de un campo de conocimiento específico. En el caso de la danza, su objeto de estudio es casi inaprensible o por lo menos se escapa al ejercicio de categorización científica, ya que sus manifestaciones transitan de manera constante entre la singularidad y la subjetividad, además del carácter efímero y único que supone la experiencia escénica. Un objeto de estudio que se escapa en su complejidad y totalidad una vez esta termina su proyección en la escena. No solo se trata de ver que históricamente existe la ausencia de registros audiovisuales que limita el campo de investigación, sino que de manera más extrema el campo de la experiencia escénica, entendiendo por esta, entre otros elementos, el acto comunicativo entre los bailarines o intérpretes, y entre estos y el espectador, detonan múltiples interpretaciones que se escapan de la investigación; y esta particularidad ni siquiera se salva con la existencia de un soporte audiovisual, que todavía, en el mejor de los casos, no podrá captar la complejidad de la experiencia comunicativa que entabla la escena, en cuanto el lente focaliza de manera diferente al espectador. Para ir más lejos, cada presentación, función o muestra constituye una experiencia única, aun cuando se trate de la misma obra. Existen, además, casos más extremos como aquellas experiencias escénicas dancísticas que se construyen a partir de la improvisación y el azar, siendo más inaprensibles.

A pesar de la consciencia que se pueda tener del carácter efímero del objeto de estudio, la danza se convierte en un campo de conocimiento susceptible de ser construido y abordado en toda la tarea ingente que representa la comprensión e interpretación de sus fenómenos, y es por eso que, se hace necesario el intento de teorizar y analizar a partir de categorías propias de su ejercicio, con el fin de comprender cada vez más su lógica interna. No obstante, es necesario considerar otras áreas de conocimiento y teorías que nos permitan

un primer acercamiento y que es lo que ha sucedido en el campo de la investigación y teoría de la danza relativamente reciente.

Para comprender cuáles son esas categorías que se tomarán en tránsito con otras disciplinas, incluso desde una muy cercana, hermana de la danza -el teatro-, es necesario hacer una primera delimitación del campo de estudio. En este trabajo de investigación se abordará en un tercer gran capítulo, entonces, la danza desde la perspectiva de la experiencia escénica, concretamente el proceso creativo para la construcción de una puesta en escena en lenguajes de movimiento a partir de la construcción escénica y de los elementos que la constituyen, esto es, desde la danza urbana, la danza contemporánea y la danza teatro.

Dejaremos de lado otros lenguajes o géneros de la danza por lo que las categorías y nociones comprendidas al interior de esta investigación pudieran no ser aportantes para la comprensión de esas otras experiencias en las que actúa la danza.

Es en Grecia donde encontramos por primera vez la danza como arte representativo, también un primer intento de abordarla como objeto de estudio junto con otras manifestaciones artísticas, específicamente y de manera esquemática en la *Poética* de Aristóteles (1974). Esta ha sido, sin lugar a dudas, una de las obras más estudiadas para comprender el campo de las artes tal como se manifestaba en la Grecia antigua y que será por muchos años un modelo en la comprensión de la dramaturgia, concepto que acuña el teatro; sin embargo, y siguiendo la reflexión del dramaturgo colombiano Juan Carlos Reyes<sup>1</sup> quien fue entrevistado en el año 2005 para una Beca de Investigación en Danza, sería preciso volver a la *Poética* para entender que ambas, la danza y el teatro en la tragedia griega, en estrecha relación, hacían parte de la construcción del espacio escénico. Que la subdivisión histórica y

---

<sup>1</sup> Carlos José Reyes: Historiador, director de teatro y dramaturgo colombiano. Fue director de la escuela de teatro del Distrito, guionista de cine y televisión. Durante diez años fue director de la Biblioteca Nacional de Colombia. Es doctor Honoris Causa de la Universidad del Valle. Actualmente se desempeña como documentalista, conferencista, crítico e investigador vinculado a diversas actividades

consecuente especialización es el efecto de fenómenos culturales que están relacionados con “(...) el naturalismo y el realismo occidental (...). Podríamos, decir que, de algún modo también, por la austeridad del espectáculo cristiano en el misterio medieval la danza desapareció provisionalmente, salvo en escenas donde fuera dramáticamente indispensable” (Reyes, 2010, p. 17). Ahora bien, después de todo un trascurrir histórico de la danza que no seabordará de momento, resurgen, en una época relativamente reciente, nuevos nexos entre la danza y el teatro como la danza-teatro<sup>2</sup> y múltiples manifestaciones escénicas que junto con otras disciplinas artísticas y otras áreas del conocimiento han tomado el nombre de artes vivas, inter y transdisciplinarias.

Puntualizar sobre los orígenes escénicos de la danza en un estrecho vínculo con el teatro se hace con la intención, tal vez anacrónica, de justificar que la noción de dramaturgia que nace como elemento constitutivo de las artes imitativas en la Grecia antigua, y es parte de lo que actualmente se conoce como la estructura narrativa de la poética aristotélica, aparece, en primer lugar, como término filosófico en el siglo XVII para estudios relativos a la estética y del trabajo teórico y empírico abordados por investigadores interesados por la evolución de las artes escénicas, en particular y exclusivamente desde el teatro (Fuentes, 2012, p. 25), pero también es una categoría susceptible de ser usada para estudiar la danza desde una perspectiva escénica. Es decir, la dramaturgia de la danza para comprender, como se hará más adelante, la relación del trabajo del bailarín-actor como intérprete

---

<sup>2</sup> Danza-Teatro: Género de danza aplicada a la construcción escénica cuya composición vincula elementos expresivos del teatro para la danza. Su mayor exponente es Pina Bauch (1940-2009), bailarina,

coreógrafa, intérprete, pedagoga e investigadora de origen alemán quien viene de toda una tradición denominada danza expresionista alemana, que surge a partir de los horrores de la Primera Guerra Mundial. Véase. Fuentes, A. (2012). La reseña histórica de la dramaturgia en la práctica de la danza. En *El dramaturgista y la deconstrucción de la danza*. (p.p 167-221).

Se tiene entonces, como ruta de investigación, tres nociones fundantes de las categorías transversales que serán el objeto de estudio de este marco teórico:

- La interpretación: como aspecto fundamental de la experiencia escénica desde el trabajo que realiza el bailarín/actor para, desde sus saberes técnicos propios de los géneros y estilos de danza en los que se especializa, lograr construir un puente de comunicación con el espectador, a partir de la trasmisión y construcción del sentido. Se hará una exploración general, por un lado, de la teoría de la comunicación paracomprender, en el marco de la experiencia escénica, la interrelación entre el bailarín/actor y el espectador, y por otro, analizar en contexto e históricamente el surgimiento de las subcategorías de dramaturgia y dramaturgia de la danza que nos lleven a la comprensión de las acciones creativas del coreógrafo Marx Michele Cárdenas.
- La creación escénica desde la comprensión de una dramaturgia de la danza: desde la perspectiva de los procesos creativos en danza que realiza la compañía Zigma<sup>3</sup>, como la composición coreográfica a partir del gesto, creación de situaciones e imágenes, orientadas a los intereses temáticos de la creación. En esta última fase de la investigación y en constante integración con las anteriores categorías se irán identificando las herramientas que desembocarán, en la medida de lo posible, en la

---

<sup>3</sup> Compañía Zigma Danza fundada en el año 2003 por el bailarín, coreógrafo y artista formador Marx Michele Cárdenas Casallas, es una compañía de danza urbana y contemporánea con una investigación e incidencia en los procesos de formación artística enfocados en la creación y la puesta en escena, que propicia espacios de investigación, creación y reflexión, a partir de las diferentes problemáticas sociales actuales. Ha participado en festivales nacionales, internacionales y del distrito, y ha sido ganadora de diferentes premios,

becas y reconocimientos por su labor en las dimensiones de la creación, producción, investigación y formación artística, otorgados por instituciones como el Ministerio de Cultura, Instituto Distrital de las Artes, La Secretaría de Cultura de Recreación y Deporte, Orquesta Filarmónica de Bogotá, entre otros

construcción metodológica de los procesos creativos de la Compañía Zigma Danza, a la luz del análisis concreto de la obra *Agresivos Inocentes*.

- Una reseña histórica y aspectos generales de los lenguajes de movimiento y prácticas de la danza escénica que han influenciado el trabajo creativo e investigativo de Marx Michele Cárdenas, a saber, la danza contemporánea, la danza urbana y la danza- teatro, a la luz de la dramaturgia aplicada a la danza.

## **Interpretación**

Esta noción, en el contexto específico de la danza escénica, deviene del rol fundamental que juega el artista, en este caso el bailarín o la bailarina, cuyo trabajo formativo y preparativo, sea este profesional o no, se direcciona a la experiencia escénica. Ahora bien, la danza como acto comunicativo se hace más evidente desde su enfoque escénico, así desde el fenómeno de la interpretación se hace necesario hacer un tránsito conceptual e histórico de los conceptos de bailarín intérprete e interpretación.

Cuando se habla de interpretación en su acepción general, es posible rastrear un primer acercamiento de la Real Academia de la Lengua, a partir del término *Interpretar* orientado al ejercicio de las artes: “5. Representar una obra teatral, cinematográfica, etc.:/ 6. Ejecutar una pieza musical mediante el canto o instrumentos;7. Ejecutar un baile con propósito artístico y siguiendo pautas coreográficas” (Real Academia Española, 2014, definición).

En un ejercicio de integración de estas definiciones sobre la *Interpretación*, referidas o enmarcadas en lo artístico, es posible iniciar con la siguiente: La interpretación condensa momentos donde existe un sujeto que, a partir de su comprensión o visión de la realidad,

utiliza instrumentos -sean estos que devengan de su experiencia y conocimiento-, para poder darle sentido a aquello que quiere expresar.

Ahora bien, para construir el concepto de *Interpretación* en relación con las artes escénicas, se hará la referencia, de manera muy vasta por el momento, al acto desde donde el bailarín/actor, traduce, le da sentido o significado a un mensaje - búsqueda, necesidad, pulsión o emoción-, desde su campo de especialización artística, experiencia y subjetividad, para transmitir un mensaje en el contexto de una experiencia escénica que contempla la existencia de un espectador. Se observa, entre muchos otros aspectos, una intención claramente comunicativa que ha sido objeto de estudio, específicamente el acto comunicativo de la danza y por lo tanto de todos los procesos de significación que se generan en ella; por lo que es necesario analizar también, en el transcurso de este marco teórico qué nos puede aportar una teoría de la comunicación orientada a la semiótica.

Estos aspectos son de importancia porque permitirán una comprensión sobre el fenómeno de la interpretación en los procesos creativos y la necesidad de observar otros conceptos que se relacionan con el campo de significación construido desde la danza; tales como la dramaturgia, la dramaturgia de la danza y del bailarín – actor.

De vuelta a la noción de interpretación ubicada en el contexto de la danza, es útil partir de una definición inicial que acoge de manera diferencial y específica el objeto de estudio y que Ollora (2017) delimita de manera exitosa después de hacer toda una tipología de los rasgos que pudiera compartir con otras manifestaciones escénicas de carácter teatral, del espectáculo, incluso deportivo-artístico. En este sentido, la danza se entiende como una manifestación escénica de carácter ficcional, representativa o incluso una representación de un acto extra cotidiano, que participa de una serie de elementos de significación entre los que encarna principal relevancia el cuerpo en movimiento en un tiempo y en un espacio, y frente

a la mirada o la participación del espectador (p. 90). El cuerpo en movimiento constituye la *danzalidad* como característica específica de la danza escénica que se configura dentro de un universo dramático y que participa de unos elementos de la significación, además de requerir de un espacio donde se da la experiencia y presentación del hecho o acontecimiento expresivo que será potencialmente presenciado por un espectador: “El espacio escénico es ese lugar que ocupa el intérprete y supone el punto focal del espectador” (Ollora, 2017, p. 92). De esta manera se presentan elementos cada vez más sustanciales y específicos de la danza escénica como un universo ficcional ligado intrínsecamente con elementos de significación y simbólicos, y que cobran sentido a través del intérprete en el proceso de comunicación y recepción con un espectador.

#### ***Aportes de la Teoría de la Comunicación para la Comprensión de la Danza Escénica***

El fenómeno de la danza escénica instala de entrada un proceso necesariamente comunicativo susceptible de ser estructurado con la ayuda inicial de las nociones clásicas de la comunicación. Siguiendo la estructura del *emisor – mensaje – receptor*, en la danza escénica el emisor sería el intérprete, el mensaje todo aquello que constituye el universo simbólico y significativo estructurado desde lo ficcional y lo dramático, y el receptor el público o espectador que recibe e interpreta según su universo cognoscitivo y experiencial el mensaje. Entonces, existe en el fenómeno de la comunicación escénica un universo relacional, esto es, el existente entre el intérprete y el espectador, y un universo semántico referido al mensaje que se construye a partir de la representación simbólica y cognoscitiva. Si bien esta puede ser una primera sistematización general, no aporta nada en la comprensión del proceso comunicativo real y complejo que se entabla en la experiencia de la danza escénica; pues la comunicación tiene unas características especiales que en la medida de lo posible deben ser analizadas de manera concreta desde la experiencia de la

danza; en esta dirección, la danza es particularmente: *social*, porque supone una interacción demarcada por contextos específicos; *Referencial*, porque toda estructura del mensaje se refiere a un tiempo, espacio y contexto cultural; *Compleja*, porque la comunicación intrapersonal sucede en diferentes niveles, esto es, en el proceso creativo, en el momento de la experiencia escénica y en relación con el espectador, experiencia que es distinta en cada presentación escénica; por lo tanto, el universo de significación es de carácter múltiple y concreto y se escapa de todo intento de sistematización; *Sucede en el presente*, porque es la característica fundamental de las artes vivas, cuyos procesos de significación e impacto se generan en el acto mismo de la experiencia escénica que viven el intérprete y el espectador, en últimas, el carácter efímero y por lo tanto inaprensible de la danza.

Las teorías de la comunicación pueden aportar a la noción básica de una estructura del fenómeno de la comunicación de la danza escénica, pero inversamente y estudiando la complejidad y realidad misma de esta experiencia, ella misma puede aportar elementos valiosos a las mismas teorías de la comunicación. Siguiendo la reflexión de la comunicación como campo de investigación, en especial, Algarra (2009) en su artículo *La comunicación como objeto de estudio de la teoría de la comunicación*, donde se hace especial énfasis en la necesidad de que la investigación recoja las particularidades de la experiencia comunicativa y que sin duda ese ejercicio de sistematización teórica como objetivo científico apunte a conocer la realidad misma de la comunicación y no se quede en la esfera inerte de la clasificación (p. 4). Esfuerzo que desde las artes escénicas resultaría más que estéril.

Para efectos de esta investigación, (Jacobson, 1975, como se citó en Ollora, 2017), construye una teoría de la comunicación que intenta aplicar al campo de la comunicación

literaria, que por su naturaleza artística se encuentra más cercano a la danza. Existe un emisor, el mensaje, el receptor y el código dentro del cual ese mensaje es transmitido, código cuyo proceso de codificación y decodificación en las artes puede llevar a múltiples interpretaciones. En el reconocimiento de la multidiversidad del proceso de decodificación del mensaje, establece una clasificación de la función de la comunicación verbal teniendo en cuenta la naturaleza del mensaje en relación con el tipo de código, lo que permite un acercamiento a la comprensión de la acción comunicativa escénica. En este sentido, señala 7 tipos: *Referencial*, que ofrece información sobre el referente; *la expresiva o emotiva*, centrada en el emisor; *conativa*, que se orienta a mantener el vínculo comunicativo con el destinatario; *fática*, que tiene el control del circuito que permite la comunicación; la *metalingüística*, que explica los términos que utiliza, y el *poético* que contiene elementos particulares de la dimensión artística en la que los signos tienen una configuración específica.

Esta teoría, aunque vista desde la verbalidad característica de la literatura, importa porque comprende por un lado diferentes funciones de la comunicación y por otro que la interpretación se da en diferentes niveles, en virtud de estas funciones.

Para las artes escénicas el proceso de comunicación se hace más complejo, y si concebimos la danza escénica, que si bien puede ocasionalmente tener texto dependiendo de la puesta en escena, no es su lenguaje primordial, pues priman la instalación de la imagen, el cuerpo, sus tensiones y toda la construcción y codificación a partir de la relación entre el tiempo, el espacio y el ritmo, elementos que están más allá del lenguaje verbal y pueden generar un sinnúmero de interpretaciones por parte del espectador. Por el momento y dejando de lado manifestaciones de la danza que siendo escénicas se alejan de esta intención como el

Happening y el performance<sup>4</sup>, se está analizando la danza desde una perspectiva escénica que conserva una intención, sino siempre narrativa, por lo menos temática que intenta comunicar un mensaje, que es a donde apunta esta investigación. En este orden de ideas, el proceso creativo de una puesta en escena en danza tiene un doble nivel de comunicación, en tanto pretende comunicar un proceso creativo. Para los propósitos de esta investigación, es interesante ver que existe un modelo que intenta comprender la estructura comunicativa de las artes escénicas, donde ubica la *interpretación* en estos dos niveles: en el proceso creativo y en el de la recepción, entendiendo esta última como el lugar del espectador o público.

Ollora (2017), propone esquematizar en cuatro cuadros el fenómeno comunicativo de la danza desde el proceso creativo y la recepción generando cuatro niveles: El nivel de interpretación, el nivel de actuación, el nivel de representación y el nivel de presentación. No abordaremos en profundidad todos estos niveles y nos detendremos en el primero haciendo alusión a los otros niveles en lo que nos pueda aportar para la comprensión sobre el trabajo de la interpretación en el bailarín. En este sentido, y como es natural en la comprensión analítica del fenómeno de la comunicación hay un elemento que relaciona todos los cuatro niveles que la autora, citando a Erwing Goffman, llama “encuadre” y que permitirá el sentido y la experiencia del acto comunicativo que pretende la puesta en escena. El encuadre consiste en la coherencia o unidad de la dramaturgia que sirve para el desarrollo interpretativo de los artistas en relación con el uso de la convención estética y artística (entendiendo por esta todos los elementos significantes, entre ellos, los signos) y la convención que la puesta en escena establece para ser transmitida al espectador. Este

---

<sup>4</sup> El *Happening* y el *Performance* nacen en los años 60s como acciones artísticas que integran diversos lenguajes como la danza, el teatro, la música y la artes plásticas. El *performance* suele ser un acto organizado en el que no intervienen los espectadores, mientras que el *happening* es un evento improvisado que exige la

participación del público.

encuadre en relación con los cuatro niveles permite aclarar que la acción comunicativa en el primer nivel, el propio de la configuración dramática se desarrolla en un tiempo y espacio concretos, que no son necesariamente los mismos cuando la puesta en escena se presenta, donde se establece, como ya se ha reiterado, la acción comunicativa de aquello que se presenta ante el espectador.

Se hace referencia al primer nivel interpretativo según el siguiente esquema:

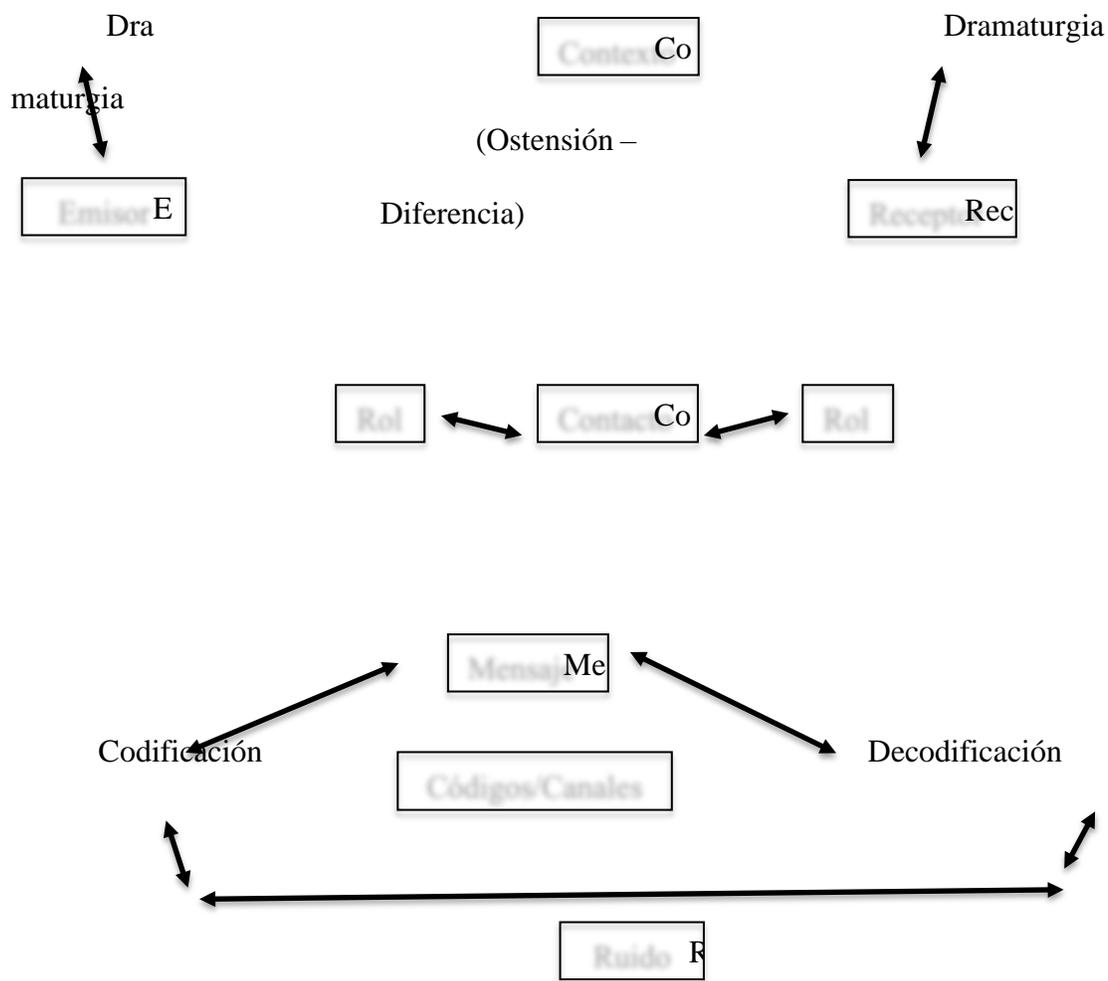


Figura 1. Primer cuadro. Nivel de Interpretación. Tomado de Ollora, (2017). Hacia un Modelo de

comunicación en danza en *Fundamentos históricos, teóricos y pragmáticos en la construcción del significado en la Danza contemporánea. Aplicación a la pedagogía de la creación escénica.*

Dentro de un proceso creativo, comprendiendo que existe una relación entre bailarines o muy bien en la construcción de un solo existe una interacción recíproca donde la danza establece, según su especificidad, el modo en el que los artistas (Bailarines intérpretes) se relacionan, en este caso el movimiento corporal y toda la gestualidad que conlleva, esté o no acompañada de factores externos rítmicos o no como la música o

cualquier universo sonoro. Según Ollora (2017), en esta interacción recíproca existe un nivel de emisión y recepción donde existe un proceso constante de codificación, descodificación a través de códigos (la gestualidad, el movimiento corporal, la verbalidad, la imagen, entre otros), acción comunicativa que envuelve un mundo dramático y se caracteriza por el desarrollo de situaciones, tensiones, conflictos; todo esto a través de la expresión danzada (Ollora, 2017, p.110).

El espacio comunicativo del proceso de creación es donde se desarrolla el mundo dramático y por lo tanto el trabajo interpretativo del bailarín. Para comprender entonces el valor formativo, pedagógico y creativo de la interpretación como momento indispensable en el proceso creativo es necesario revisar la noción de dramaturgia y en este caso específico la pregunta por la existencia de la dramaturgia de la danza. Conviene antes enfatizar que todo este decurso sobre una teoría de la comunicación del fenómeno de la danza como manifestación escénica ubica al bailarín como agente activo de una acción comunicativa, importante característica que permitirá comprender no solo la necesaria naturaleza colectiva de los procesos de creación sino también el sentido de la creación artística en el seno de la interrelación comunicativa.

### **El Universo Dramatúrgico de la Danza y la Dramaturgia del Actor-Bailarín**

#### ***Orígenes y Desarrollo del Concepto Dramaturgia.***

El análisis sobre la interpretación conduce de manera necesaria a la forma en cómo se configura ese universo dramatúrgico que, en el ejercicio de la creación colectiva, permite el trabajo activo del intérprete bailarín.

La dramaturgia es un concepto que históricamente ha sufrido grandes transformaciones por la misma evolución de la práctica del teatro, y si bien puede ser

rastreada como elemento constitutivo del teatro en la antigua Grecia, se reconoce en términos

filosóficos y como vocablo hace poco más de doscientos años, época en la que se construyen conceptos y definiciones que resultan del trabajo empírico y teórico de algunos estudiosos interesados en la evolución de las artes escénicas (Fuentes, 2012, p. 25), principalmente nos referimos a Gotthold Ephraim Lessing<sup>5</sup> quien, con el objeto de instaurar un nuevo teatro burgués alemán, bajo los principios de la ilustración, trae conceptos de la poética aristotélica para elaborarlos y comprender el desarrollo y el sentido de las nuevas manifestaciones de las artes teatrales. Dentro de esta nueva teorización del teatro, (Lessing, (1993), citado en Fuentes (2012), en los escritos de su obra maestra *Dramaturgia de Hamburgo* se destacan varios elementos: en primer lugar, captura los conceptos de *Pathos* y *Catharsis*, el primer término significa el sufrimiento o padecimiento tanto del espectador como del artista y el segundo purificación en el sentido de sanación y limpieza que Aristóteles utiliza para significar purificación moral y espiritual, para entonces atribuirle a la tragedia un efecto catártico en los espectadores cuando veían en los actores las emociones más profundas del ser humano. Aristóteles realiza un análisis y un esquema bastante completo y concreto de las artes imitativas de su tiempo y la, expresión artística parecida a lo que actualmente se conoce como el teatro, es a lo que se dedica en la parte final de la *Poética*:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor llevan a cabo la purgación (κάθαρσις) de tales afecciones. (Aristóteles, Traden 1974, p. 13).

---

<sup>5</sup> Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Escritor y crítico de arte exponente del movimiento de la Ilustración Alemana. Enfoca su trabajo de investigación y crítico, entre muchos temas de carácter filosófico y religioso a las artes teatrales donde aboga por un nuevo teatro burgués alemán en contraposición con el carácter imitativo simple del teatro francés. Su obra más destacada en torno a la teoría teatral es *Dramaturgia de*

*Hamburgo.*

La *catarsis* es primordial para la comprensión de la dramaturgia en Lessing, pues este devela que existe una pregunta por el acto de comunicación con el espectador y la finalidad de la obra artística, que radica en este proceso catártico, muy emparentado con la función pedagógica social característico de la Ilustración Alemana. En consecuencia, la finalidad ejercerá gran influencia en los métodos del proceso creativo y la distribución de los roles en el ejercicio de la creación escénica.

En Aristóteles se observa la lucidez del análisis y todos los elementos que estructuran las formas clásicas de la teoría del teatro, pero en sus textos aparece el término *drama* más no dramaturgia, por eso la importancia de identificar a Lessing como el primero que utiliza este vocablo. No obstante, al ser un concepto relativamente reciente que en su momento “se enfatiza en las teorías neoclásicas unidas al predominio de la narrativa y la creación del teatro Burgués” (Fuentes, 2012, p. 26) y que se transformará radicalmente desde el siglo XIX, permite ir rastreando los elementos que en su aplicación heredará la danza como manifestación escénica pensada en virtud y en la modalidad de una puesta en escena. Es así como la dramaturgia entendida como concepto, en principio, estaba relacionada a la práctica del teatro con unas intenciones claramente narrativas, pero también asociada a la división de roles en el proceso creativo donde el dramaturgo era quien realizaba el ejercicio de la escritura o el guion y el actor asumía estas líneas de acción y contenidos para su trabajo de interpretación. Lo que conviene señalar en Lessing, de manera importante, es que la dramaturgia se pregunta por el cómo (método y estructura de los procesos creativos), el para qué (la finalidad del teatro estableciendo primordialmente el acto comunicativo entre espectador y la obra de teatro) y el por qué (El valor pedagógico social del teatro).

Posteriormente, en el esfuerzo por teorizar y desarrollar el concepto según el surgimiento de las nuevas corrientes de las artes escénicas, en el estudio del origen y

concepto de dramaturgia el trabajo más completo es el realizado por Hormigón (1994) en su tratado *El trabajo dramático y la puesta en escena* donde hace una caracterización de la dramaturgia en cada tipo histórico de teatro, a saber, el teatro griego, el teatro romano, el teatro medieval tanto el religioso como el profano, el teatro del renacimiento, el teatro neoclásico, la comedia del arte, el teatro francés e inglés, y así sucesivamente para hacer un análisis histórico del concepto, en el que finalmente para el trabajo crítico de su función como director teatral se adapta a la siguiente definición:

El arte de la composición de las obras teatrales. Desde el punto de vista de su significación estética, la dramaturgia se refiere a la esencia, función y estructura del drama y de los elementos que la integran, ya sean internos (fábulas, personajes, lenguaje) como externos (composición, formas de construcción, composición y leyes de duración de las escenas). Todo lo anterior en función de la puesta en escena. (Hormigón, 1994, p. 106).

Para un análisis de esta definición, la dramaturgia es el campo de estudio de las artes escénicas que se encarga de dar estructura, sentido y unidad a un drama, que en el contexto teatral, y en la mayoría de casos, se configura desde una estructura literaria, donde se encuentra la tradición en el que la dramaturgia es la acción de hacer una adaptación de un texto literario previo, que supone la transformación de un texto “modificado, alterado, enriquecido o reestructurado “ (Fuentes, 2012 p. 49); para una puesta en escena, que será un constructo o un ejercicio más amplio de creación en el que la dramaturgia debe coincidir con otras acciones. La creación escénica requiere tareas de ejecución más amplias. Ahora bien, la dramaturgia se dirige paralelamente a dos líneas de acción, que es la aplicación y crítica de los métodos que se utilizan para la creación

escénica en función de la coherencia, el sentido y la unidad; y, por otro lado, la construcción de ese sentido y su conexión con el espectador. Se está hablando entonces de la función creativa, crítica y comunicativa de la construcción dramaturgica.

Como consecuencia de estos estudios realizados por Lessing, la dramaturgia remite directamente a la función específica del director y el dramaturgista como persona a cargo de asumir este rol siguiendo una división interna del trabajo escénico que se refuerza a finales del siglo XIX. Conviene adelantarse al curso argumentativo del concepto para mencionar este aspecto, porque desde recientes tradiciones del teatro y fenómenos de la creación colectiva en danza, al desplazar la dramaturgia como acción co-creativa de los mismos intérpretes, se pensará en una dramaturgia del actor o del bailarín - actor<sup>6</sup>, y esto sucede a causa de que las prácticas artísticas escénicas se transforman históricamente en la manifestación del surgimiento de experiencias colectivas de creación, y por lo tanto, la búsqueda de fundamentos originarios que respondan a la necesidad genuina de explorar, comunicar y darle sentido al quehacer artístico va más allá, o mejor, en una expresión genealógica, más acá de la aplicación de unas metodologías de interpretación y ejecución que podrían ser frívolas, no comunicativas, o superficiales.

En resumen y retomando la definición de dramaturgia acuñada por Lessing y Hormigón, esta constituye un primer acercamiento para identificar históricamente que no se limita a la construcción de un texto literario previo susceptible de ser representado en

---

<sup>6</sup> Bailarín actor es un constructo o noción utilizada en diferentes investigadores de la danza que inician una reflexión acerca de la dramaturgia en la creación escénica para la danza para connotar el ejercicio interpretativo del bailarín que no se circunscribe únicamente a la ejecución del movimiento sino también a las herramientas técnicas, sensitivas, mentales que traducen una intención en la construcción del mensaje a través

del movimiento danzado. Por esta razón también se acuña el término bailarín intérprete. Los autores que acuñan estos dos términos para sus investigaciones sobre la dramaturgia de la danza y el movimiento son Cardona (2009), Fuentes (2012), (Ponce, 2000).

el contexto de lo escénico, cuya función es darle estructura y sentido a un drama. Desde la lectura que hace Lessing de *La Poética* de Aristóteles, en la *tragedia* se concibe un proceso comunicativo de las emociones donde interviene el Pathos y la Catarsis. Si bien Hormigón comprende esta definición dentro de una puesta en escena teatral, es necesario ubicar la aplicación de este concepto a la danza y cómo se realiza esa transición en la comprensión desde el teatro.

**Dramaturgia del bailarín.** Patricia Cardona (2000), como heredera de esa tradición, toma en cuenta la comprensión originaria de la dramaturgia de Eugenio Barba para ubicarla en el corazón del trabajo de interpretación que realiza el bailarín.

Para ir encaminando esta reflexión a la danza misma, Cardona (2000) reconoce la necesidad de articular una investigación de este impulso originario con el trabajo escénico del bailarín: “La organización de las energías invisibles, pero perceptibles del bailarín. Me enseñó el significado de la eficacia y verdad escénicas. Empecé a entender los mecanismos de la comunicación con el espectador” (p. 8). Un poco más adelante manifiesta que:

Tanto Grotowski como Eugenio Barba han proporcionado a sus alumnos y actores un poderoso instrumento para reconocer la voz interior, invisible, indecible, manifiesta en las cualidades de la energía organizada dramáticamente. Han sabido encender las antenas para detectar la singularidad de cada quien, el destello único que individualiza la acción, que humaniza la técnica impersonal. (p. 9)

A partir de un acercamiento interdisciplinario, empieza a abordar desde la etología, como ciencia del estudio del comportamiento animal, el sustrato del comportamiento escénico, con el fin de que el trabajo dramático se enfoque en la organización de esas energías invisibles que devienen del comportamiento natural, aún no atravesado por las

formalidades de la técnica. Desde la perspectiva de la danza académica y como tradicionalmente están estructurados los pensum académicos profesionales de artes escénicas con énfasis en danza, los conocimientos técnicos en general empiezan o son atravesados por el ballet clásico, sistemas de entrenamiento de la misma danza contemporánea u otros lenguajes de movimiento cuyo eje es el acondicionamiento físico instalado desde unos principios estéticos, tradicionales y expresivos pertenecientes a cada género de danza. Pues si la finalidad, en últimas, es establecer esa conexión comunicativa con el espectador en una experiencia catártica que envuelve también al intérprete en escena, la exposición formal de un cuerpo virtuoso como un entrenamiento e investigación asumido exclusivamente desde esta perspectiva, se desliga de esta intención. Así las cosas, Cardona (2000) reconoce en su trabajo de investigación dos perspectivas fundantes:

La dramaturgia del bailarín ligada al lenguaje corporal y la embriaguez placentera que genera el movimiento. Uno u otro, o los dos juntos, son capaces de hacer viajar al espectador a mundos imaginarios que transforman la alquimia de su cuerpo y de su conciencia en luminosas experiencias estéticas. (p. 14)

Conviene resaltar la dramaturgia del bailarín precisamente porque es la unidad básica de toda experiencia escénica de la danza por el que atraviesa y se construye el universo de significación que implica el acto comunicativo de esta disciplina artística. Es así que, estableciendo conexiones entre las categorías desarrolladas desde el trabajo de interpretación del bailarín, se encontrarán las fuerzas básicas que constituyen los elementos fundamentales de una dramaturgia de la danza, estas son, citando a Fuentes (2012): el cuerpo, la mente, la conciencia y la motivación. Para efectos de esta investigación, no se abordará en profundidad estas nociones ya que por su extensión exceden a los objetivos de este trabajo, pero sí de manera breve se relaciona con el trabajo interpretativo del bailarín con la intención

de señalar las herramientas con las que el intérprete cuenta para crear y comunicar desde el lenguaje del cuerpo, el universo de intenciones emocionales y psicológicas que supone su trabajo creativo.

El cuerpo del bailarín intérprete se desarrolla a través de las herramientas técnicas del movimiento danzado para enfrentar el ejercicio de la creación y la interpretación. En su trabajo se articula el pensamiento reflexivo para hacer consciente los contenidos y pulsiones que le permita crear las imágenes que lo impulsan a desarrollar el lenguaje del cuerpo. El universo formativo que incluye una formación integral para el cuerpo escénico, incluye una buena preparación y formación técnica, una investigación constante y un equilibrio que se mantiene de su cuidado personal en términos físicos y mentales. Se hace evidentemente una división analítica de lo que constituye la unidad del intérprete y es su dimensión mente-cuerpo. Sin estar desligada del cuerpo, la mente, como fuerza básica del intérprete bailarín, la constituyen todas las emociones, reflexiones y pensamientos que articula con su cuerpo, y que, desde una perspectiva artística, requiere una preparación y formación. La mente en comunión con el cuerpo organiza y digiere la energía, esa pulsión originaria ubicada desde el discurso dramático de Eugenio Barba.

Con respecto a la motivación, esta “es el impulso que genera el dinamismo de la creación” (Fuentes, 2012, p. 117), una motivación primaria que posteriormente, a partir de un proceso de reflexión, se traducirá en forma de idea, temática, imágenes y sensaciones, elementos base para el trabajo del bailarín intérprete en la construcción de su mensaje a través del lenguaje del cuerpo. Las fuentes de los estímulos son diversas en sus características (un texto literario, un objeto, una emoción, una imagen, una sensación, una fotografía, un ritmo musical, la necesidad misma de moverse, etc.). En el contexto de la creación escénica recibe el nombre de *Leiv Motiv* y constituye el principio de creación de las acciones escénicas que, a

la cabeza de un dramaturgista, coreógrafo y del mismo bailarín intérprete construye desde las imágenes, el gesto que hacen parte del movimiento danzado. Aquí, una vez más, se reitera el lugar de la acción del intérprete desde donde estas motivaciones, que podríamos llamar de manera analítica *contenido*, provee de sentido a la construcción del lenguaje de movimiento, es decir, *la forma*:

La calidad artística y estética de las acciones escénicas también depende de las motivaciones, las imágenes reproducidas en la mente y la capacidad creativa del bailarín – actor que trasmuta sus emociones del personaje, organizando sus impulsos con la inteligencia orgánica despierta para desencadenar las formas en el movimiento, el cual expresa los contenidos correspondientes a las intenciones enunciadas.

(Fuentes, 2012, p. 119).

La motivación es el insumo principal que activan los sentidos del bailarín intérprete quien percibe, estimula y expresa a partir del movimiento danzado. Es una técnica mental y corporal, si se permite la expresión para integrar sobre la base de los propios estímulos y emociones las intenciones correspondientes a la creación. La motivación es el elemento de integración que fundamenta el ejercicio del bailarín intérprete, en la medida en que toma esos contenidos, reacciona y los traduce a partir de sus emociones y sensaciones para luego crear desde allí la imagen y el gesto que produce movimiento danzado, unidad básica de la acción escénica en danza, fundamental para la interpretación. Es tal vez por esta razón que, para la comprensión y la investigación de los fundamentos de la experiencia de la creación escénica en danza, Cardona (2000) ubica el ejercicio de la dramaturgia en el bailarín:

¿Qué es un bailarín actor en el terreno de la dramaturgia? Es un ser que tienen la capacidad de contener la verdad de otro ser. Un personaje se hace verosímil si se construye a partir de una partitura mental de estímulos que generan estímulos al

personaje que se encarna, esta partitura de estímulos se percibe en el tono muscular y en la conciencia interpretativa. La dramaturgia teje la estructura de la voluntad del personaje, sus deseos, sus objetivos. (Cardona, 2000, p. 40)

Por último, y como consecuencia de la identificación de las fuerzas que constituyen la dramaturgia se encuentra la conciencia como la percepción de la comunión entre la motivación y el movimiento danzado y el sentido y significación que abriga esta comunión. Es el proceso de aplicación de todas las herramientas técnicas que tiene a la mano el intérprete para darle sentido desde su estructura emocional y psíquica a la acción escénica, se entra al mundo de la acción extra cotidiana o ficcional que encarna la energía originaria mencionada por Barba. Luego entonces, las acciones escénicas que supone el ejercicio dramático no están en la ficción, la historia o el drama, sino que es un “mundo, una dimensión. Le sucede al personaje” (Cardona, 2000, p. 26). El personaje se apodera del bailarín actor en el proceso de identificación y en consecuencia, el espectador se prende del gesto del personaje, se deja contagiar por la magia del movimiento y elabora un sentido, como muy bien finalmente lo expresa Cardona (2000): “La ficción sucede en mí” (p. 27).

Muchos elementos de comprensión se desprenden de estas reflexiones puesto que, en el ejercicio de ir construyendo una necesidad de interrelación de las categorías abordadas en esta investigación, se observa que el trabajo de la dramaturgia también debe instalarse en el trabajo consciente donde el bailarín integra sus habilidades técnicas y plasticidad con su universo mental, emocional y sensitivo si se busca ser genuino y honesto en el trabajo interpretativo, más allá de todo artificio que pudiera representar escuetamente una exposición virtuosa del movimiento, y a su vez que este trabajo dramático consciente desde el bailarín es el que entablará el proceso comunicativo en tres niveles y que fue abordado en un apartado más arriba de esta investigación llamado *Aportes de la Teoría de la Comunicación para la*

*Comprensión de la Danza Escénica:* El proceso comunicativo en la experiencia escénica sucede entre el coreógrafo y los bailarines intérpretes, entre los intérpretes mismos en el proceso creativo y la experiencia escénica entre los intérpretes y el espectador.

En consecuencia, la investigación de la dramaturgia del bailarín abriga también la dramaturgia del coreógrafo y Cardona (2000) es consciente de esta relación dialéctica que hace posible el acto de comunicación y la experiencia estética que surge entre el emisor y el receptor y que a su vez un análisis del sustrato natural y animal consiste en imprimir a las metodologías de formación y creación escénica este factor originario. La creación escénica y dramaturgía observa desde esta nueva línea de reflexión la importancia de la formación del bailarín, así como Eugenio Barba y Grotowsky se detienen en las rutas metodológicas genuinas que conduzcan al quehacer del actor. La pregunta por la creación escénica y la dramaturgia entraña esencialmente una pregunta por la pedagogía de la creación escénica.

### ***Dramaturgia del movimiento***

En la búsqueda de elementos que permitan observar la existencia de una dramaturgia que específicamente se construya desde la danza, es pertinente mencionar el estudio realizado por Leyson Ponce (2000) titulado *Hacia una dramaturgia del movimiento*. Esta investigación parte de la noción de drama aristotélica como forma de articular narrativamente, desde la representación escénica la condición humana, sus emociones y su destino. Realiza una identificación histórica de las influencias que ha tenido la danza contemporánea venezolana vinculada a las puestas en escena con intención dramaturgía. En este sentido, ubica el trabajo escénico dramático en la danza expresionista y neo expresionista alemana por dos

razones específicas: en primer lugar realizará un estudio sobre la dramaturgia de la danza en Venezuela muy influenciada por la tradición expresionista de la danza alemana que ha

recibido la denominación de “danza teatro o teatro de danza” (Ponce, 2000, p. 27) porque venen este estilo de creación escénica una estructura dramática que parte de un discurso coreográfico articulada por la imagen simbólica y su relación con el movimiento danzado, y también “por revelar históricamente que la danza ha sido en el contexto del hombre un proceso de trama aristotélica, llena de acciones, drama, y personajes que recrean el imaginario alemán y la imagen simbólica”. (Ponce, 2000, p. 8)

Lo que interesa enormemente de esta investigación es que su autor ubica en la danza expresionista alemana y en la danza teatro el lugar donde se puede comprender una dramaturgia del movimiento viendo una cadena de influencias de investigaciones del movimiento danzado que inicia con Émile Jacques-Dalcroze<sup>7</sup> quien estudia el gesto significativo a partir del movimiento, posteriormente los estudios de Rudolf Von Laban<sup>8</sup> quien siguiendo la línea de Dalcroze realiza un análisis exhaustivo del movimiento en el espacio, para construir los fundamentos de una danza educativa. Rudolf Von Laban sentará las bases de un análisis del movimiento en el espacio donde se puede ubicar elementos que devienen de la danza misma para construir una dramaturgia del movimiento en la medida en que los gestos en el espacio sus cualidades y dinámicas son en sí mismos significativos. Estos serán los insumos de investigación de una nueva era de la danza que iniciará con Mary Wigman, pasando por Kurt Joss, Sussanne Linke, Hans Kresnik Pina Bausch, y el dramaturgo Heiner Müller. Existe el advenimiento del expresionismo y su característica peculiar de enfatizar y proyectar lo subjetivo y lo inconsciente como la consecuencia cultural de las

---

<sup>7</sup> Émile Jaques Dalcroze (1865-1950). Compositor, músico y educador musical suizo. Desarrolla un sistema que se llama *Euritmia* el cual consiste en traducir el lenguaje corporal las sensaciones rítmicas y melódicas que el sonido produce.

<sup>8</sup> Rudolf Von Laban (1879 – 1958) Investigador, teórico y pedagogo. Organiza un método de creación coreográfica que se conoce con el nombre de *Labanotación*. También crea el sistema de la *Coreutica* definida como el estudio del movimiento del cuerpo en el espacio.

grandes transformaciones que atravesaba la humanidad después de iniciar con los postulados de una modernidad ilustrada basada en la racionalidad, desmantelada por la aceleración industrial y las atrocidades causadas por las dos guerras mundiales; en una necesidad que muy bien expresa Ponce (2000) como el “Cuerpo en la necesidad de su enfrentamiento con la sociedad” (p. 10). Existe una fuerte necesidad de ahondar en los subjetivo y lo inconsciente, postulados fuertemente influenciados por el psicoanálisis como conciencia de la ruptura del proyecto fracasado de la modernidad, y la danza expresionista en sus diferentes manifestaciones revela la necesidad histórica que caracteriza la generación de la danza en la postguerra.

Un elemento que destaca el autor de la tradición de la danza expresionista alemana y que construyen los cimientos de una dramaturgia del movimiento, es aquello que toma del teatro para construir el drama, no desde la palabra y el texto, sino desde la imagen como lugar del movimiento significativo; lugar del conflicto que representa la condición psicológica y las emociones humanas. Concebir una dramaturgia del movimiento necesita de su tránsito por la imagen porque se convierte en la instancia que le otorga unidad a la obra desde su compleja estructura coreográfica:

La imagen simbólica sustituye el texto como historia del drama. A través de la imagen vamos a establecer las señalizaciones de la obra y el espectador. Estas imágenes son alojadas en el cuerpo y deben convertirse en movimiento por pautas muy precisas provenientes del creador. Así codificamos el lenguaje en una relación semántica desde la escritura texto y la escritura cuerpo, produciéndose entonces la relación dialéctica de la coreografía como espacio de dramaturgia y movimiento, concluyendo con una definición propia de dramaturgia del movimiento como la transformación de la

partitura escrita en imagen simbólica, por ser esta la unión semiológica del cuerpo y lapalabra como expresión danzada. (Ponce, 2000, p. 74).

Como un ejercicio de integración y de análisis hasta el momento, la imagen es el lugar donde se ubica una dramaturgia del movimiento, la imagen simbólica que contiene desde el movimiento la gestualidad que carga los elementos de las diferentes culturas. La imagen es la coyuntura que salva, para Ponce (2000), la posibilidad de concebir una dramaturgia del movimiento que no se base en la estructura del texto, o incluso lo narrativo y que acerca desde los componentes mismos del gesto en movimiento el universo semántico de una puesta en escena. Esta noción de la imagen como constructor de dramaturgia también constituye uno de los elementos que de manera intuitiva y a partir de la experiencia Marx Michele Cárdenas empieza a consolidar en su ejercicio creativo escénico desde la imagen.

### ***Hacia una Dramaturgia de la Danza***

La dramaturgia tal como se ha observado en un desarrollo que deviene de su estudio como disciplina específica del teatro, parece estar encaminada a la construcción del drama, entendida como las tensiones y conflictos de las emociones humanas. Se ha rastreado el concepto desde su acepción aristotélica para identificar fundamentalmente dos aspectos: En primer lugar, que no se trata en exclusiva de un ejercicio que implica la transposición de un texto escrito literario para luego ser representado teatralmente, sino en un sentido más originario, de la tensión y el conflicto y, en segundo lugar, su finalidad para producir en el espectador el movimiento catártico de las emociones. En el desarrollo de la noción de dramaturgia se puede articular una posible comprensión de la dramaturgia de la danza, y para esto se tomará en cuenta la investigación realizada por Eugenio Barba

a partir de la Antropología Teatral como campo de estudio de la actuación escénica. En

ella, se realiza una investigación sobre las diferentes técnicas del actor en aplicación de su entrenamiento para la presencia escénica, buscando los fundamentos en el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo del actor, específicamente: “el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación” (Barba, 2005, p. 26). La investigación de este momento previo, de este impulso que estructura la acción escénica, será la ruta para encaminar, de manera muy importante, el trabajo creativo del actor, aspecto de interés para ir generando una transversalidad de las categorías de esta investigación: La dramaturgia de la danza relacionada con el trabajo comunicativo desde el intérprete, en este caso concreto, del bailarín-actor.

En esta dirección, la investigación no parte de ese constructo amplio y vasto que es la puesta en escena teatral como objetivo último de la dramaturgia, sino de su unidad más básica: la existencia y la labor del intérprete en el proceso creativo. Se ubicará en la base de sus estudios ese momento previo como base de la dramaturgia y utilizará el modelo de niveles de organización de la biología a la situación escénica donde establece:

El nivel de la acción que es, como la célula viviente; El nivel de la acción en relación, sin que todavía signifique algo concreto para el espectador; y el nivel de la acción en su contexto, el de la totalidad, el evocativo, desde el cual surgen distintos valores funcionales y, por tanto, significados diferentes (Barba, 2005, p. 238).

Estos niveles corresponden a tres dramaturgias del espectáculo o la puesta en escena, que son la *dramaturgia orgánica*, la *dramaturgia narrativa* y la *dramaturgia evocativa*.

Los dos primeros niveles determinan el paso del nivel pre-expresivo o nivel cero del actor a la representación. El tercero no varía y se encuentra por debajo de las individualidades y estilos; es el nivel biológico, el *bios*, sobre el cual se fundamentan las diversas técnicas. La premisa que sustenta dicho nivel es la existencia de la

energía, esencialmente igual en todos los seres humanos desde un punto de vistabiológico. (Fons, 2019, p 3)

En el último nivel se ubica la *pre-expresión* de donde parte la energía misma de la acción. Barba (2004) define este momento previo energético y originario como el *Zas*. Sus estudios en antropología teatral se concentrarán en la dramaturgia orgánica, ya que es desde este lugar a partir del cual se podrá, en palabras de Fuentes (2012) “alterar el sistema nervioso, sensorial y sensual de la percepción individual del observador”. Es la materia base que logrará la transformación y empatía emocional con el espectador, que se ha comprendido como *catarsis* desde Aristóteles, siempre volviendo a la importancia de la comunicación como fenómeno transversal al quehacer artístico. Eugenio Barba acuñará su concepto de dramaturgia, evidentemente desde unas necesidades históricas que surgen del ejercicio teatral, condicionadas a su investigación personal:

Llamamos dramaturgia a una sucesión de acontecimientos basados en una técnica que apunta a proporcionar a cada acción una peripecia, un cambio de dirección y tensión. La dramaturgia no está ligada únicamente a la literatura dramática, ni se refiere solo a las palabras o a la trama narrativa. Existe también una dramaturgia orgánica o dinámica, que orchestra los ritmos y dinamismos que afectan al espectador a nivel nervioso, sensorial, sensual. De este modo se puede hablar de dramaturgia también para aquellas formas del espectáculo – ya sean llamadas danza, mimo o teatro- que no están atadas a la representación ni a la interpretación de historias. (Barba, 2005, p.26)

Para apoyar la comprensión de la dramaturgia orgánica y de este primer nivel en la construcción de una dramaturgia global, Barba (2005) señala a sí mismo que:

La palabra texto, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa 'tejido'. Lo que concierne al 'texto (el tejido)' del espectáculo

puede ser

definido como 'dramaturgia; es decir drama-ergon, trabajo, obra de las acciones, la manera en que se entretienen las acciones, es la trama". (p. 30)

Aquí desaparece el ejercicio de la dramaturgia como una tarea en exclusiva de un ojo externo, dramaturgo e incluso de la existencia de un texto literario previo a la representación escénica, sino que la dramaturgia originariamente viene del trabajo de hilar acciones y deviene de una condición energética del intérprete, más allá de las técnicas específicas en que esa energía se traduzca a un lenguaje específico. Por esta razón, se comprende tal vez que los principios teóricos sobre los que descansa la Antropología Teatral y otras líneas descendientes como estudios de la dramaturgia del actor han sido las bases que investigadores como Patricia Cardona, Álvaro Fuentes, entre otros, han basado sus investigaciones sobre la dramaturgia dirigida a la danza, el movimiento y del trabajo interpretativo del bailarín; no necesariamente porque desde el teatro se tenga que justificar un ejercicio de reflexión que ya la danza ha realizado con mucha anterioridad desde su quehacer, sino porque se pueden encontrar convergencias que permitan realizar el ejercicio de una dramaturgia de la danza que se base en los elementos y categorías propias de la composición de esta disciplina artística.

Con el objeto de ir encontrando los lenguajes que desde la danza en su búsqueda escénica han influenciado el trabajo de Marx Michele Cárdenas, es necesario hacer la acotación que muchas de las manifestaciones asociadas a la danza contemporánea se acercan a esta visión de la dramaturgia orgánica donde no existe necesariamente la intención narrativa de contar historias o el trabajo de un texto que implique la coherencia y el sentido que conlleva la creación literaria de un discurso o el texto hablado, sino la aparición de imágenes deconstruidas o el gesto que deviene del movimiento, las pulsiones, tensiones psíquicas y la construcción de estados emocionales y psicológicos en su relación intrínseca con el movimiento. Podría decirse entonces que, en la dirección argumentativa de Barba, el cuerpo

en movimiento desata y revela de manera más directa, el impulso originario del *Zas* como base de toda acción extra cotidiana que supone una práctica genuina de las artes escénicas.

Barba indica que la dramaturgia es energía y movimiento y que entre estas dos instancias el trabajo que mueve a la energía a producir el movimiento se llama las acciones.

Podemos afirmar la importancia de las acciones dentro de este vasto territorio que es la dramaturgia. De ellas dependerá la unidad o equilibrio de la obra. Si asociásemos a un ejemplo, creemos que serviría entenderlo como: existe una dramaturgia general correspondiente al espectáculo, intervienen las reglas del teatro y sus observadores, es decir, los espectadores; existe una dramaturgia de la obra que estriba en la relación entre la energía y el movimiento y hay una dramaturgia del intérprete que está asociada a la relación del cuerpo para su cuerpo. Estas tres dramaturgias son tejidos que conforman la totalidad del fenómeno teatral. Lo que afirma Barba como la noción unificadora de texto y la escena, además de formular lo que ha sido designado como "vida" del texto como "vida" del espectáculo.

Ubica entonces la acción como proceso comunicativo significativo desde el movimiento a partir de la imagen: el movimiento debe ser acción, cuerpo y energía, pero no basta solo esta ecuación. Las funciones de estas relaciones en la creación debemos volverla nomenclatura del habla, es decir, lenguaje y es allí donde creemos tener una herramienta fundamental, clave para el desenvolvimiento de la obra: la imagen. “La imagen y su trasfondo simbólico sometido al sustrato de las emociones y de las tensiones que implican” (Fons, 2019, p. 27). El problema se ubica en comprender el significado desde el movimiento significativo, es decir, que se construye un lenguaje susceptible de establecer un sentido y por ende un proceso comunicativo. La búsqueda de esta semióloga desde el movimiento es lo que ubican también algunos investigadores como dramaturgia del movimiento.

Para el contexto de la danza, investigadoras como Patricia Cardona (2000), que reconocen el nacimiento de este concepto desde el teatro y que está relacionado con el trabajo del director como mente principal y creador de guiones, traspone el concepto de dramaturgia a la danza pensando en el bailarín-actor como agente co-creador, donde la interpretación es en sí un acto creativo que instala la dramaturgia desde su práctica artística; en este sentido:

El bailarín y el actor tendrán que manejar tanto peripecias mentales como físicas y no solamente una u otra. En este sentido, la unidad “bailarín/actor” agradece la terminología convencional, pero es efectiva para llamar la atención sobre la limitada concepción del bailarín, supuestamente exento de responsabilidades de estructuración, reducido a la función de marioneta. Por tanto, no sólo el dramaturgo o el coreógrafo hacen dramaturgia. Los actores y bailarines también. De la misma manera, el director de teatro hace dramaturgia del montaje escénico. Todos manejan lenguajes específicos y perspectivas diferentes, pero todos se identifican con una tarea fundamental: construyen un sentido unitario y plural mediante acciones escénicas. (p.23)

Cuando el bailarín interpreta se convierte en cocreador de aquello que construye en el trabajo escénico con otros, por esta razón hablamos no solo de una dramaturgia de la danza desde la perspectiva del arte de crear puestas en escena pensadas unívocamente desde la mirada de un director- coreógrafo, sino también desde la participación activa del bailarín como intérprete, recordando todo el análisis de una teoría de la comunicación que observa el espacio del proceso creativo como un acto de comunicación interrelacional por lo tanto colectiva.

En este punto se encuentra una convergencia importante en la búsqueda de una definición de la dramaturgia de la danza y que permitirá comprender la relación intrínseca que se ha ido tejiendo entre la forma de construcción escénica y el papel del bailarín intérprete. En este sentido, siguiendo la definición acotada por Fuentes (2012):

La danza dramática es la interpretación que hace el bailarín – actor a partir de un atención primaria y otras intenciones, enigmas y pequeños detalles que surgen durante la creación. [...] el intérprete se sumerge en su memoria consciente, en su inconsciente y el inconsciente colectivo, desde allí crea, expresa, interpreta y conmueve al público espectador. (p. 97)

El bailarín actor elabora los elementos fundamentales, las fuerzas básicas y los lenguajes universales, creando un tejido de acciones escénicas que se origina en la práctica como reflexión y que deconstruye en la práctica como movimiento.

Hasta el momento se ha ubicado el ejercicio de la dramaturgia en un papel activo del intérprete bailarín como unidad básica del ejercicio de integración del movimiento significativo a partir de sus sentidos y singularidad, traducida al movimiento y al gesto. Pero a su vez, la dramaturgia de la danza, si se quiere instalar como campo de conocimiento, también debe contemplar la estructura de unos elementos base para la composición escénica; es decir, que el ejercicio de la creación sea susceptible de ser enseñado y transmitido. Evidentemente, la aplicación de estas rutas y formas metodológicas se enriquecerán a partir del lenguaje específico y singular del coreógrafo y del o los intérpretes bailarines como co-creadores de una puesta en escena. En este orden de ideas, existen elementos de la composición para una dramaturgia de la danza, que viene de una tradición del análisis del movimiento desde Dalcroze hasta Rudolf Von Laban, integrada a otros componentes de investigación de la escena que han surgido en el curso

de la historia y que se intentará describir aquí de manera sucinta. Se tomará como referencia un cuadro analítico realizado por Fuentes (2012):

Elementos Internos de la composición dramaturgica de la danza:

- Creación de la forma del movimiento en sus diferentes calidades y cualidades
- El tiempo. La construcción de la forma del movimiento en un tiempo estático y dinámico
- En el espacio: el movimiento en el espacio sugiere una comprensión tanto de espacio personal, la *kinesfera* que Rudolf Von Laban estructura a partir de los 27 puntos del Icosaedro, como del espacio escénico convencional que tiene una estructura y unas distribuciones espaciales (El foro, el proscenio, el centro y sus zonas según la combinación de estos tres puntos ) y sus leyes propias en relación a la percepción del espectador donde se determinan los recorridos entre puntos fuertes y débiles observando los diseños coreográficos dentro de esta estructura espacial.
- Dinámicas del movimiento: Elementos que permiten construir infinitas variaciones de movimiento en el tiempo y en el espacio y que se integra con las intenciones expresivas que surgen de una idea, temática, emoción o cualquier otro *leit motiv*. Entre las principales se encuentran: el vibratorio, ligado, atacado, sacudido, contenido, sostenido, suspendido, rebotado, pendular, quebrado, entre otros. En un ejercicio de aplicación y comprensión analítica de las dinámicas del movimiento, se podrá crear, por ejemplo, una acción que exprese locura o desesperación, enfatizando movimientos con dinámica atacada y en espiral.
- Las transiciones que permitirán el enlace de unas coreografías con otras y esto

puede suceder desde el movimiento mismo o a través de situaciones e imágenes

para tejer de manera coherente el sentido y el ritmo de la puesta en escena.

- La comprensión de las dinámicas de movimiento

#### Elementos Externos de la composición dramaturgica de la danza:

- La escenografía. Primer recurso complementario que puede existir o en una puesta en escena en danza, pero que al ser usado debe contribuir de manera necesaria a la composición de una puesta en escena. Pueden ser grandes estructuras u objetos escenográficos que pueden interactuar con el bailarín y la construcción del movimiento o constituir imágenes que apoyen el universo creativo.
- El sonido o universo sonoro. Deviene de la construcción compuesta por resonancias, efectos, cacofonía, ruido y música. Puede ser instrumental o no. Existen creaciones escénicas cuyo universo sonoro se construye a partir del cuerpo mismo en interacción con el espacio y objetos, la respiración, etc.
- El vestuario. Corresponde a la plástica que acompaña visualmente al personaje y al intérprete bailarín de acuerdo con la construcción del personaje, la idea y las necesidades técnicas y estéticas de la ejecución del movimiento. Elemento que puede no existir en puestas en escena e instalaciones performáticas de la danza donde se encuentra el cuerpo totalmente desnudo.
- El maquillaje. Puede o no existir este elemento, pero también se teje al lenguaje del cuerpo. Es un trabajo de diseño, reflexión y creación elaborado por un diseñador de maquillaje de acuerdo con el carácter e interpretación de cada personaje
- La iluminación. Labor de diseño, reflexión y creación ordenada por el dramaturgista

y por un especialista en diseño de iluminación. “Un especialista luminotécnico

creará un plano de luces basándose en los requerimientos técnicos del montaje, cualidades y ubicación de los focos para realzar la interpretación la estructura del movimiento y la escenografía” (Fuentes, 2012 p. 105). Sobre todo, desde una comprensión de la teoría del color las cualidades del universo psicológico, emocional y dramático de la puesta en escena.

- La multimedia. Es un elemento externo que puede ser fundamental para la composición de la obra como ejercicio de integración de lenguajes y propuestas escénicas interdisciplinarias. Puede utilizarse para la proyección de textos, imágenes y contenidos audiovisuales como recurso de iluminación para proyección de texturas, o como proyección sobre escenografía, objetos o personas bajo múltiples técnicas como el video mapping, 3D, entre otros.

Paralelamente, el ejercicio de una dramaturgia en la danza también implica un conocimiento de sus elementos en la composición escénica y corresponde, entonces, a este tejido de acciones, recordando a la expresión de Barba, donde el movimiento y la imagen significativa construye un sentido en la composición escénica. Este sentido será significativo dependiendo del contexto cultural donde se desarrolla el ejercicio escénico.

Hay un ejercicio desde la composición y la creación escénica que consiste en integrar la idea con la acción física, integrar la emoción con el movimiento, tarea que dependerá en gran medida del intérprete bailarín que, a partir de su habilidad pueda enlazar de manera subjetiva ese encuentro de emocionalidad en los estímulos que impulsen y le den contenido al movimiento.

A partir del desarrollo y fundamentación de las categorías de interpretación y dramaturgia de la danza para una pedagogía de la creación escénica, se identifican los

siguientes elementos en convergencia que alimentarán el ejercicio de descripción del

proceso creativo de *Agresivos Inocentes* a la luz de los hitos vivenciales y artísticos de la historia de vida de Marx Michele Cárdenas, que han configurado e influenciado su formade abordar la creación de puestas en escena:

- Trabajo de interpretación del bailarín que integra la idea y los impulsos que la constituyen desde su subjetividad como contenido esencial del movimiento danzado.
- Tejido de acciones escénicas a partir de la comprensión, elaboración y aplicación de los elementos fundamentales de la composición de la danza dramática en integración con las fuerzas básicas de la composición.
- La importancia de la imagen simbólica y su relación con el movimiento como metáfora poética que puede traducir esa pulsión orgánica e instalarla en un universo semántico.

### **Breve Reseña Histórica de la Danza Urbana, la Danza Contemporánea y la Danza Teatro desde una Perspectiva de una Construcción Dramática y Puesta en Escena.**

Tal como se expuso al inicio de este marco teórico, la danza se manifiesta en diferentes prácticas artísticas, esto sin contar con las múltiples manifestaciones que en un intento por realizar un estudio histórico exhaustivo tendría que referirse a diferentes latitudes y momentos históricos. En este sentido, se tendrían que reconocer las danzas orientales, danzas indígenas asociadas antes de la colonización y las tradicionales surgidas de sincretismos culturales como las sucedidas en América del Norte, Centro América y América del Sur. Para efectos de esta investigación, se hará una breve reseña histórica de la danza urbana por ser el lenguaje de movimiento base del trabajo creativo de Marx Michele Cárdenas y la danza contemporánea como denominación de un amplio espectro histórico que cobija precursores del estudio del movimiento en la danza moderna norteamericana y la

européa por sentar las bases metodológicas compositivas y creación dramaturgica en la danza cuyas estéticas en relación con la creación escénica se ha recibido en la formación académica en Colombia.

Para continuar con la exposición de esta breve reseña histórica se tomarán en cuenta las siguientes premisas:

Se entiende por danza urbana y contemporánea, prácticas o manifestaciones de la danza que incluyen un desarrollo metodológico de técnicas y estilos susceptibles de ser transmitidos y que tienen un reconocimiento histórico y actualmente dentro de espacios formales e informales de formación; y su desarrollo en manifestaciones de proyección escénica, sea esta desarrollada en espacios convencionales o no a partir de diferentes modalidades; en la danza contemporánea se encuentran los performances, los happenings, las improvisaciones y las puestas en escena, entre otras.

Una breve reseña histórica de la danza urbana y contemporánea y de la corriente escénica de la danza teatro que sirva de marco de referencia de los lenguajes de movimiento y las estructuras escénicas que han influenciado el trabajo creativo del coreógrafo Marx Michele Cárdenas Casallas.

### ***Danza Contemporánea y Danza Teatro***

El adjetivo contemporáneo es la trasposición de una división histórica que viene de otras disciplinas, como la filosofía y la historia donde lo contemporáneo es la ruptura y el desencantamiento de principios culturales y sociales de la modernidad, heredera de la ilustración. Precisamente en la danza existen nominaciones como la danza moderna, pos moderna y contemporánea que no corresponden exactamente a estos tiempos históricos sino a formas o características específicas de abordar los principios metodológicos que estructuran

nuevos lenguajes de movimiento como de acercamientos a su proyección en la experiencia escénica.

En una línea vista desde las categorías históricas impuestas y desarrolladas culturalmente por occidente en las investigaciones de la historia de la danza, se reconocen manifestaciones de la danza primitiva, del cercano oriente, de la Grecia antigua, Roma, la Edad Media, el Renacimiento, los ballets en sus diferentes manifestaciones y corrientes como el Ballet Comique, Ballet de Cour y de la Ópera, el ballet clásico y el ballet romántico del siglo XIX.

Como fenómeno de ruptura se ubican a los precursores de la danza moderna del siglo XIX y siglo XX que supone una ruptura con los cánones de la danza académica y del ballet para centrarse en la expresión de las emociones, de la singularidad como parte de una denuncia histórica sobre las imposiciones del poder económico y político, y por supuesto de la posguerra.

La danza moderna norteamericana se inicia con Isadora Duncan (1878-1927) quien realiza una investigación a partir de movimientos no estilizados. Educada desde el ballet rechaza sus principios que considera frívolos y artificiosos; se libera de las zapatillas y a partir de una gran influencia en el estudio de la estética de los clásicos griegos, utiliza vestimentas ligeras en sus presentaciones. La liberación consiste en expresar de manera natural el movimiento y sus motivaciones principales son la música y la poesía (Markessinis, 2010, p. 141) Posteriormente personalidades como Ted Shaw y Ruth Saint Denis (1878-1968) Bailarina mística que junto con Ted Shaw basa sus propuestas creativas en estudios sobre la danza y la religión, inspirándose en prácticas danzarias de Egipto, China, Japón y Sava. Bajo el estudio de tutoría estuvieron Martha Graham y Doris Humphrey quienes integran sus visiones escénicas a la construcción de técnicas de movimiento y de formación en danza que

se articularon a sus búsquedas estéticas generando las conocidas y aún socializadas técnicas en el contexto académico como la Técnica Graham, basado en los principios de la contracción y liberación, y la Técnica Limón cuyos fundamentos son la caída y la recuperación. En el surgimiento de nuevos lenguajes o nuevas tendencias de la danza se destacan una infinidad de estilos de movimiento y corrientes de creación que rompen con las estructuras tradicionales de composición escénica e incluso no se encuentran directamente relacionadas con la escena, entre ellas la danza contacto<sup>9</sup>, el performance, el happening<sup>10</sup>, entre otros.

### ***Danza expresionista alemana y la danza teatro***

La danza teatro surge específicamente en Alemania como un movimiento paralelo a la de ruptura de la danza moderna norteamericana. Sus principales precursores estuvieron fuertemente influenciados por quienes se dedicaron a estudiar el movimiento en su cualidad expresiva y gestual y su aplicación a una visión pedagógica de la danza, se destacan entonces Francois Delsarte (1811 – 1871) quien investiga la relación de la voz, el gesto y la emoción interior, quien a partir de un ejercicio de observación casi científica y sin crear un método, descubre los principios de un estudio del movimiento que “conciernen a las relaciones existentes entre los movimientos espirituales y los movimientos físicos, entre el pensamiento y el gesto” (Markessinis, 2010, p. 134). Posteriormente, Emile Jaques Dalcroze (1865- 1950)

---

<sup>9</sup> Danza Contacto. La danza contacto (también denominada "*contact improv*"), es una forma de danza postmoderna basada en la comunicación entre dos o más cuerpos, que se mueven en contacto físico mientras simultáneamente son desafiados por las leyes físicas que gobiernan su movimiento: gravedad, momentum e inercia.

<sup>10</sup> Happening: tiene su origen en la década de 1950 y se considera una manifestación artística

multidisciplinaria. Corresponde a una acción en tiempo real que se considera obra de arte. Cuenta con una estructura abierta que da lugar a la improvisación de quienes participan y puede realizarse tanto en espacios institucionales del arte (galería y museos), como en espacios públicos y privados. (*Happening*, <https://es.wikipedia.org/wiki/Happening>,2003)

desarrolla el sistema de la *Eurritmia* que consiste en traducir en el lenguaje corporal las sensaciones rítmicas y melódicas que el sonido produce, culminado con Rudolf Von Laban (1879 – 1958) quien paralelamente crea la *Coreutica* definida como el estudio del movimiento del cuerpo en el espacio “aportándole a la dramaturgia de la danza el rigor en la investigación tanto para el creador como para el bailarín actor” (Fuentes, 2012, p. 195). La *Coreutica* se consolida como método aplicable al contexto de la danza educativa para enfocarse en la acción creativa del movimiento. Los grandes precursores de la danza expresionista alemana tomaron estos métodos y principios para la creación escénica con un trabajo dirigido hacia la subjetividad, el individuo, su estado psíquico y emocional ante la denuncia de las atrocidades de la guerra. En esta línea se encuentra Mary Wigman (1886-1973) quien, desde una estética de lo feo, lo deformado y lo grotesco expresa en sus interpretaciones y creaciones escénicas de alto contenido gestual el tormento del espíritu. Sus creaciones, la mayoría de ellas sin usar música se concentra en los principios de tensión y relajación como dramaturgia de sus propuestas. Kurt Joss (1901-1979), discípulo de Laban mezcla íntimamente la danza y el teatro, con un alto contenido crítico en sus obras, vincula personajes, acciones escénicas y el gesto social producto de la observación rigurosa de la cotidianidad del individuo (Fuentes, 2012, p. 198).

Posteriormente surgirá dentro de la danza contemporánea en los años 70s, nuevas tendencias de movimiento donde incluso las propuestas escénicas involucran peatones, comunidad que no dedica profesionalmente a la danza, cuerpos no entrenados, propuestas interdisciplinarias, un rompimiento total de las barreras que ya toman distancia absoluta a los cánones de la danza escénica, incluso aquella que instala la danza moderna en sus formas y contenidos. Los procesos creativos producen contrastes a partir de estímulos heterogéneos, emociones y sentimientos; incluso hay ausencia de formas y estructuras. Existe en las puestas

escénicas, ausencia de la música, inclusión de multimedia, desnudos, se incluye al público dentro de la experiencia escénica, se generan formas de creación al azar; surgen los happenings y los performances que suceden en espacios no convencionales:

Aportan un nuevo lenguaje y nuevas exploraciones escénicas que permiten percibir un vocabulario que aún está por definirse y concretarse, aspectos que exigen una actitud renovadora por parte de los creadores de la danza en la que se tenga en cuenta la percepción del espectador. (Marques (1988), como se citó en Fuentes, 2012, p. 51)

En esta línea se encuentra a Maurice Bejart (1927 – 2007), Paul Taylor (1930), Pina Bausch (1940-2009) como máxima exponente de la danza teatro siguiendo la influencia de la danza expresionista alemana, Mats Ek (1945), William Forsythe (1949), Jan Fabre (1958), Win Vandekeybus (1963), Lloyd Newson (1954), Sidi Labi Cherkaoui (1976), Carmen Werner, entre muchos otros exponentes. No es posible terminar este breve apartado sin mencionar la danza Butoh cuyas precursoras Kazuo Ohno (1906 – 2010) y Tatsumi Hijikata (1928 – 1986) instalan una corriente de la danza muy alejada de las influencias y categorías occidentales, motivada por las consecuencias desgarradoras de las bombas atómicas lanzadas en Hiroshima y Nagasaki en el contexto de la segunda guerra mundial.

La importancia de este apartado es observar de manera general cómo el surgimiento de técnicas y estilos de movimiento se relacionan con nuevas visiones estéticas de las puestas en escenas, supeditadas estas a condiciones socio políticas y culturales de donde surgen. En el caso de la danza moderna tanto la norteamericana como la danza expresionista alemana, la danza posmoderna y contemporánea en sus nuevas tendencias, hacen parte de un bagaje de movimiento que se nutre de las artes de la vanguardia de estudios analíticos del movimiento para su aplicación en el contexto pedagógico y para la creación escénica. Se observa su aplicación en diferentes prácticas artísticas que no necesariamente se limitan a la experiencia

escénica, sea esta desarrollada en espacios o no convencionales, sino la virtud que tienen los encuentros como la improvisación, la danza contacto, como también otros métodos de composición como forma final de la experiencia del cuerpo en movimiento. Desde este transcurrir histórico se pueden rastrear las diferentes influencias en técnicas y estilos de movimiento, estudios e investigación del movimiento en el espacio y el tiempo, y en sus dinámicas, rutas metodológicas de improvisación y composición que hacen parte de las herramientas que actualmente se usan para la creación de puestas en escena.

### ***Danza Urbana***<sup>11</sup>

La evolución de la danza urbana o el Street Dance constituye otro escenario completamente distinto al curso histórico que se inicia con la danza moderna, la danza posmoderna y la danza contemporánea. La danza urbana se origina en los Estados Unidos, en los años 70s como parte de un gran movimiento cultural llamado Hip – Hop, que incluyen manifestaciones y prácticas artísticas diversas como el rap, la música, el grafiti, entre otros.

Como fenómeno cultural, social y político, nace de una protesta por la segregación de la población afro norteamericana, pero también de población inmigrante. El Street Dance o danza de la calle es una corriente que abarca todos los estilos nacidos en este contexto urbano. Su desarrollo va de la mano intrínsecamente con los diferentes estilos de música como elemento diferenciador de cada estilo. La tradición musical norteamericana que viene de la danza africana en sincretismo con la danza europea se desarrolla en corrientes musicales como el blues, jazz y el funk, y posteriormente, con el surgimiento de nuevas tecnologías e

---

<sup>11</sup> El siguiente gran apartado es traído textualmente de una investigación y documentación histórica realizada por Marx Michele Cárdenas Casallas, quien es autor del presente trabajo de investigación. Específicamente del ensayo, *Relatoría y elementos para una investigación en los estilos de danza urbana socializados en el contexto de “tu territorio te mueve”*, Documento de memoria social del Proyecto de

formación en danza urbana *Tu Territorio te Mueve* de la compañía Zigma Danza, que ha sido ganador de diferentes becas del Portafolio Distrital de Estímulos de la Secretaría de Cultura , Recreación y Deporte, entre ellas, Territorios Activos y Estrategias novedosas del arte y la cultura en los años 2020, 2021 y 2022.

instrumentación musical electrónica, como los sintetizadores donde pueden mezclarse una variedad de sonidos y ritmos, materia prima de estos lenguajes de movimiento.

El Break dance o breaking nace en las calles del Bronx y es uno de sus estilos más antiguos; es considerado uno de los cuatro elementos originales de la cultura hip – hop.

Donde interviene la improvisación y trabajo de piernas (Footwork) a partir de unos fundamentos específicos del estilo. “Algunas de las características del Breaking son las acciones acrobáticas y el énfasis de los movimientos en el suelo” (Moser-Kindler, 2021) a diferencia de otros tipos de baile que se desarrollan de pie. Posteriormente surgen toda una gama de estilos entre ellas el Locking que inicia con el Funk cuando este en sus inicios se interpretaba con instrumentos musicales, fue inventado por el bailarín Don Campbell, cuya inspiración son los movimientos que aparecían en los comics; su principio técnico de movimiento es el bloqueo que se presenta fundamentalmente en el trabajo de manos y brazos. El Popping, por su parte, nacido en la costa oeste de los estados Unidos, tiene un ritmo más lento por las contracciones musculares llamadas *Pops* o *Hits*. El surgimiento del Pop fue paralelo al nacimiento de cajas musicales o sintetizadores haciendo que la danza se volviera más robótica.

El Krump o Krumping es un estilo de danza urbana que recibe también en el nombre de danza urbana afroamericana. Es un estilo de danza que como otros, emerge desde las minorías como cultura en respuesta a formas sociales de discriminación como el racismo, condiciones de pobreza o discriminación por la falta de equidad en la participación de derechos. Específicamente nace en las calles de los Ángeles hacia el 2001 – 2002 denominándose Krump, pero existieron manifestaciones anteriores en el contexto de la animación de fiestas en barrios segregados, cuyo precursor paradójicamente fue un norteamericano blanco. En primer lugar estas intervenciones recibían el nombre de Clowning

que consistían en la animación de fiestas de comunidades afroamericanas disfrazados de payasos utilizando Hip Hop. Posteriormente surgen los precursores Og`s (Originals) que transformaron estas intervenciones y dentro del contexto de lo religioso, específicamente el cristianismo, lo denominaron utilizando un acrónimo a partir de la palabra Krump que significa el Reino Inspirado Radicalmente Poderosamente Adorado (Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise). Tight Eyez, como principal precursor del estilo Krump, lo instaló como una manera de soltar la ira, la agresión y la frustración en una manera positiva y pacífica, como también para alabar a Dios. Para comprender también las situaciones de contexto, la actividad violenta del gángster (pandillero) fue muy común en el sur de los Ángeles.

El Waacking es un estilo de baile latino y afroamericano clandestino que se originó en la escena disco gay estadounidense de principios de la década de 1970 y recibe su nombre de la palabra inglesa "waack", que significa "agitando los brazos". Originalmente no tenía ejecución de brazos, de práctica libre incluía un alto componente dramático que deviene de la influencia cinematográfica de Hollywood; inicialmente se le llamó «garbo», porque los bailarines copiaban posturas teatrales pretenciosas propias de actrices famosas de los 40s, en primer lugar, Greta Garbo. Otro nombre es Pinking surgido en California, palabra despectiva hacia los homosexuales gay que fue tomado por esta población para denominar aquello que en el contexto de las discotecas como espacio de libre expresión sin censura era la máxima expresión de liberación a la opresión, del ser, de la sexualidad escondida. El hip – hop o coreografía, se refiere a estilos de baile urbano interpretados principalmente con música hip hop o que han evolucionado como parte de su cultura. Incluye una amplia gama de estilos principalmente de breaking que se creó en la década de 1970 y se hizo popular entre los equipos de baile en los Estados Unidos. El programa de televisión Soul Train y las películas

de 1980, Breakin', Beat Street y Wild Style mostraron estos equipos y estilos de baile en sus primeras etapas; por lo tanto, dando una exposición a la corriente principal. La industria de la danza respondió con una versión comercial, a veces llamada «nuevo estilo», y con un estilo de danza del jazz influenciado por el hip-hop llamado «jazz-funk». Los bailarines de formación clásica desarrollaron estos estilos de estudio para coreografiar a partir de los bailes de hip-hop que se realizaban en la calle. “Debido a este desarrollo, el baile de hip-hop se practica tanto en estudios de baile como en espacios al aire libre”. (Moser-Kindler, 2021)

La danza urbana es una manifestación cultural que se instala en las calles, fuera de las creaciones escénicas desde una perspectiva dramaturgica, además se desarrolla en el contexto de las batallas o presentaciones Show Case y no hay intención más allá de construir en un ambiente de comunidad, goce y relación con los otros, una relación rítmica con el movimiento y las características dinámicas que define cada estilo.

Actualmente, se está reconociendo la evolución del cuerpo en movimiento que implica cada estilo de la danza urbana, y las instituciones académicas que desarrollan su proceso de formación formal en danza la empiezan a reconocer como campo de conocimiento que ha evolucionado en la investigación del estudio del movimiento y sus propiedades dinámicas.

Desde el caso concreto de Marx Michele Cárdenas, donde el Streett Dance, el Popping y la coreografía Hip-Hop, han constituido la base de su formación no formal en danza, constituye una de las principales herramientas de lenguaje en sus puestas en escena. El uso de estos estilos enriquece de manera importante la dramaturgia de sus obras, calidades y cualidades de movimientos que no pueden ser encontradas en ningún otro género de danza.



## **Capítulo II. Relato de Vida. En Búsqueda del Mensaje en Movimiento**

Al empezar un relato de vida me doy cuenta que cada momento que considero un hito en la reconstrucción de mi vida artística se funde con vivencias personales que resultan ser, incluso, más importantes que las mismas experiencias artísticas. Además, veo en cada acontecimiento la iluminación en retrospectiva de su comprensión e importancia. Intentaré, en la medida de lo posible, narrar en un orden cronológico, que no obedece a la ráfaga de pensamientos y conexiones que realizo en este ejercicio revelador desde la escritura. Así que empezaremos por el final...

### ***Agresivos Inocentes* y su Universo Dramatúrgico**

*Agresivos Inocentes* es una puesta en escena cuyo lenguaje de movimiento central es la danza urbana y nace del contacto directo con mi experiencia como docente, donde observo de manera directa, y a partir de testimonios, la cruda realidad del bullying escolar. En el año 2010 ingreso como Artista Formador al programa de formación artística 40 x 40, una iniciativa de la Secretaría de Educación en integración con el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, para incentivar la formación artística de los estudiantes de diferentes instituciones del distrito, a partir de la enseñanza en disciplinas artísticas, entre ellas el teatro, la danza, las artes plásticas y audiovisuales. Si bien la convivencia constante con los estudiantes me motivó, a partir del ensayo y el error, a aplicar didácticas, juegos y dinámicas para establecer un ambiente empático, con el objetivo de que mis estudiantes pudieran acercarse a la danza y que esta actividad repercutiera, en alguna medida, en su capacidad de autogestión de emociones y resolución de conflictos en su entorno escolar; surgió en mi la necesidad de abordar esta temática en la creación de una puesta en escena, según los lenguajes de movimiento que hacían parte de mi formación y mi trayectoria como intérprete bailarín y

coreógrafo. A continuación, una breve descripción de su dramaturgia:

*Un objeto simbólico se presenta como personaje principal que abre el universo de lo escolar, una silla se ilumina con una cenital que entra gradualmente mientras un grupo de estudiantes inmerso en un movimiento hipnótico establecen una relación visual con este objeto, como presagio de la carga emocional que viven muchos estudiantes. Aquí, un diseño coreográfico que se construye desde las dinámicas de staccato y con hits (principio técnico del Popping), instalando la sensación de adversidad, rudeza y crudeza del bullying. El universo sonoro, en principio incidental, se instala desde la entrada de la cenital evocando la oscuridad de la situación; no hay inicialmente una relación rítmica con la coreografía, primera ruptura con el contexto de la danza urbana.*

*La aparición de la danza contacto traída a las dinámicas de la danza urbana, alternando con duetos, tríos, quintetos en unísono y canon cuyos movimientos explosivos y repetitivos devienen del Locking, Break Dance y la Tandra; traídos esporádicamente al slow motion como instalando la temporalidad del sufrimiento psicológico, hacen parte de ese cuerpo colectivo danzado. Más que un diseño coreográfico es un estado emocional y psicológico hecho movimiento, hecho acción. Se vislumbra dentro del frenesí de movimiento un minotauro; en esta ocasión, no siendo un toro el que se yergue en la mitad de este cuerpo humanoide bestia sino un burro negro, de ojos endiablados, dirigiéndose lentamente a la silla como el destino de todo aquél que no encaja, que es rechazado y humillado. Símbolo de un castigo escolar usado desde el siglo XVII para los estudiantes indisciplinados y desobedientes. En el entretanto, alusiones de un ataque psicológico a quién se sienta en la silla de la oscuridad.*

*En la ruptura de ese estado psicológico emerge el testimonio de un estudiante que se funde con el video arte donde se muestran los pasillos de una institución educativa desolada y abandonada; la transposición emocional reflejada en los lugares donde suceden todos los*

*acontecimientos. Un adolescente aparece en la silla leyendo lo que será su testimonio de suicidio. De repente irrumpen una rumba pasarela en el que sarcásticamente los estudiantes exponen en pequeños tableros iluminados con luces led, insultos y sobrenombres realizandoun ejercicio de interacción con el público donde este escribe más insultos apoyados en los imaginarios y estereotipos de género, belleza y los comportamientos asociados a ellos.*

*En esta transición surge un personaje femenino que devela en sí mismo las dos caras de la moneda: la víctima y el victimario. Interpreta un solo donde manifiesta su falta de amor y contención emocional al ritmo de una balada haciendo un recorrido por toda la diagonal del escenario para desembocar en el proscenio. Un grupo de estudiantes la obliga a comerse un tomate que luego, en un acto de humillación, le es restregado por toda su cara y uniforme para convertirse de repente en su alter ego: la victimaria, que se ufana de maltratar a los otros. Todo esto sucede en un monólogo donde los demás están al servicio de su discurso.*

*Una jaula emerge del escenario y un solo de un personaje víctima que representa la comunidad LGBTI se desarrolla al interior de ella; el trasfondo sonoro, una aria barroca que intensifica el momento dramático. Como cambio de tiempo psicológico al tiempo real, aparece una situación de contexto cotidiano: estudiantes jugando en el patio en un espacio de descanso y esparcimiento con alusiones esporádicas de juegos infantiles (manitas calientes, juego de manos, rayuela), al ritmo y construcción coreográfica desde la Tandra; situación instalada desde el divertimento y la inocencia, para irrumpir de nuevo en la aparición de las jaulas donde todos se encuentran encerrados, imagen del flagelo del bullying como problema que nos compete a todos como sociedad. Al final, aparece de nuevo el video arte cuestionando al público acerca de la enfermedad silenciosa y letal.*

*Agresivos Inocentes* es una puesta en escena de mi autoría creada en el año 2016, objeto de estudio principal de esta investigación que, considero, manifiesta la integración de una apuesta estética personal a partir de elementos, o mejor, categorías transversales que intervienen en la creación de una obra, a saber: la interpretación como mecanismo de construcción de sentido del fenómeno comunicativo entre los bailarines y con el espectador, y la búsqueda de una dramaturgia de la danza urbana, con el fin de lograr un primer acercamiento a la descripción metodológica de este proceso creativo. Una historia de vida es narrada comúnmente en orden cronológico, y percibo personalmente, como en retrospectiva, que cada momento tiene sentido en la medida en que teje los hilos hacia la llegada de un acontecimiento; como preparándolo. Esta obra puede no representar el culmen de mi carrera artística pero sí el momento en el que soy consciente de la construcción de un lenguaje propio, además de estar marcado por una serie de eventos personales que como artista no podría dejar de lado en un intento académico de describir o construir conceptualmente un acontecimiento creativo.

Se preguntará el lector por qué comenzar por el final, pero sigo la temporalidad de la manera en que construyo mis obras. Así las cosas, era necesario vislumbrar la narrativa escénica de *Agresivos Inocentes* como punto de partida para construir desde los hitos un punto de llegada más enriquecido en su comprensión.



Figura 2. 26 de octubre de 2016. Obra *Agresivos Inocentes*. Estreno en el Teatro al Parque.

### **La Transición: El movimiento Hecho Acción**

Mis trabajos creativos propios iniciaron en el año 2003 en el contexto de la Compañía Zigma Danza -de la cual también soy fundador-, con la obra *Pop Dance*, recopilación coreográfica de los artistas de moda que fue presentada en el Festival Pop Dance del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Esta propuesta estuvo fuertemente influenciada por la proyección escénica de la danza urbana pensada para la competencia y demostración técnica del estilo (Show Case<sup>12</sup>). En aquel entonces no existía una intención narrativa, ni dramática; incluso, la exploración del espacio existía únicamente desde la frontalidad.

Fueron inicios en la construcción coreográfica desde la danza urbana instaladas únicamente desde el movimiento y los diseños coreográficos se basaban en la imitación de estructuras realizadas por cantantes y artistas pop de la época, como, por ejemplo, Britney

Spears, Backstreet Boys, Nsync, entre otros.

---

<sup>12</sup> Forma en la que es presentada comúnmente la danza urbana que se traduce literalmente como vitrina de exhibición.

Muchos años después, debido a mi formación en la danza académica y me refiero al ingreso del programa de Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea en la Universidad Francisco José de Caldas, y mi experiencia como intérprete en puestas en escena de danza contemporánea, logro direccionar mi interés y abrir la mirada hacia la posibilidad de incursionar en los procesos creativos bajo una construcción narrativa, con orientaciones temáticas abordadas desde imágenes, situaciones o estados emocionales a partir del gesto y el movimiento. En ese entonces, a partir de una búsqueda muy personal y para la construcción de una puesta en escena, incursiono en aspectos como la estructura narrativa, el conflicto dramático, incluso el uso del texto usado de manera intuitiva; elementos que inicialmente no reconocía de manera consciente que devenían del teatro y mucho menos que hacían parte de un objeto de estudio de las artes escénicas llamado “dramaturgia”. En la sencillez y precariedad de mis herramientas, observé que la danza puede transmitir un mensaje e ir más allá de una demostración técnica y virtuosa, incluso comercial, por lo menos desde la perspectiva de la danza urbana tal como se exploraba en Bogotá a finales del siglo XX. La comprensión de este nuevo universo se develó frente a mí, a partir de mi ingreso en la Academia Superior de Artes de Bogotá – ASAB en el año 2004, donde inicio estudios profesionales en el programa de Artes escénicas con énfasis en danza contemporánea; y paralelamente, a menos de un año de estar como estudiante, soy invitado por la maestra Sandrine Legendre<sup>13</sup> para experimentar, por primera vez, la escena desde una obra de danza contemporánea llamada *Café Bar al Azar de un Encuentro*. Esta experiencia abrió mi mirada a otros géneros de danza que, junto con el estudio de otras disciplinas como la música, el

---

<sup>13</sup> Sandrine Legendre: Bailarina, corógrafa y docente que emigra de Francia. Se instala en la capital bogotana en los años 90s donde se convierte en maestra de planta de las asignaturas de danza contemporánea del programa de Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea. Funda su compañía de danza contemporánea SandrineLegendre en el año 2000. Actual fundadora y directora de la academia de danza

AtelierStudio.

teatro, la teoría del movimiento, los métodos de composición coreográfica y la historia del arte, entre otros, influencia mi manera de creación. Inicio un camino en la creación de puestas en escena en danza urbana; una ruta que, hasta ese entonces, pocos artistas en el contexto bogotano habían abordado desde este lenguaje de movimiento<sup>14</sup>.

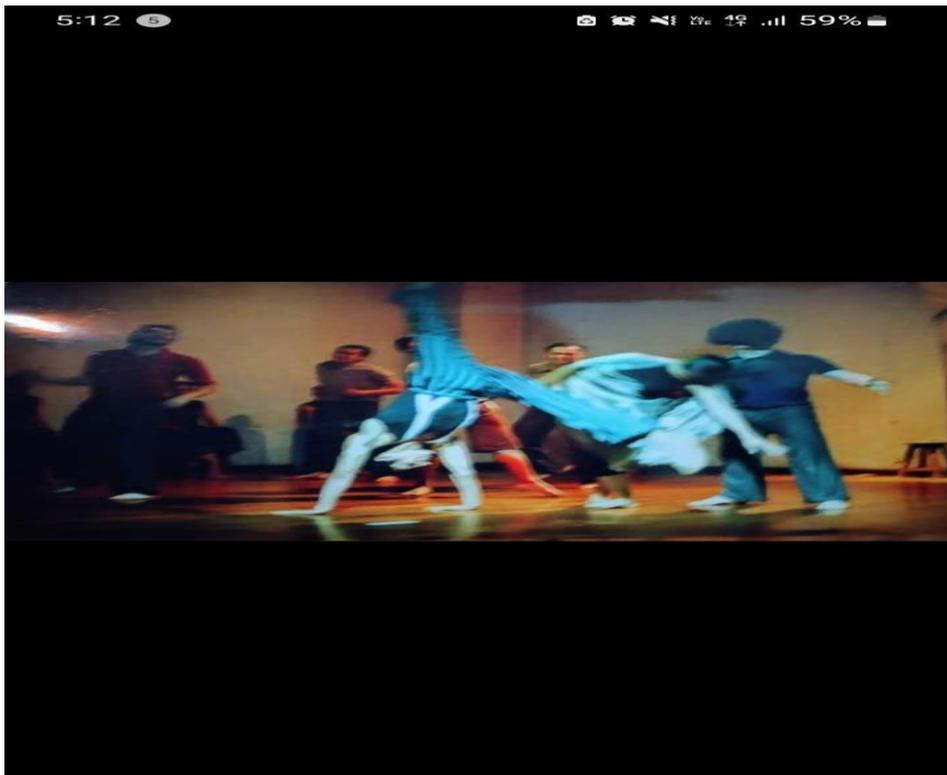


Figura 3. (25 de noviembre de 2004). Obra Café Bar al Azar de un Encuentro, Compañía Sandrine

Legendre.

Estrenada en el Teatro Gilberto Alzate Avendaño

De ahí en adelante inicio mi experiencia de vida como coreógrafo con la intención de instalar la danza urbana en un contexto totalmente ajeno a su nacimiento y donde empiezo a atisbar la riqueza de las diferentes dinámicas de movimiento que proponen cada uno de sus

---

<sup>14</sup> A finales de los años 90's en la ciudad de Bogotá la danza urbana se desarrollaba en contextos de batallas y creaciones coreográficas pensadas para su proyección competitiva. No obstante, la Fundación Cultural Gedam dirigida por Mario Ávila, realizó un montaje escénico adaptando la historia de Romeo y Julieta, usando elementos escenográficos, personajes concretos para la construcción de una narrativa escénica desde el lenguaje de la danza urbana.

estilos como el Popping, la Coreografía, el Locking, entre muchos otros, para generar esos estados emocionales y transponerlos en una narrativa escénica.

Pero toda esa diversidad de estilos de la danza urbana que, para mi concepto, representan la evolución del cuerpo en sus posibilidades rítmicas y dinámicas, y que ningún otro género de danza ha abordado desde esa complejidad y variedad, llegan paulatinamente a Colombia con aquellos viajeros de la danza que traen nuevos conocimientos al país, siendo la revolución de las tecnologías de la información y la comunicación la que aceleran, desde el cambio de milenio, esa transferencia veloz de nuevos conocimientos del movimiento. No obstante, antes del año 2000, específicamente en los 80's y principios de los 90's, únicamente existía en mi entorno el VHS, que el riquillo del barrio logró adquirir de segunda, y la aparición casi milagrosa de un cassette con las coreografías de Thriller, Dangerous y Smooth Criminal de Michael Jackson. Yo viví esa transición y es allí donde inicia mi historia con la danza, en el año 1996. Pero no sería justo atribuirle todos los créditos a ese primer contacto con la danza con cuya historia me extenderé inevitablemente más adelante, sin antes hacer un breve paréntesis cronológico, pues también hubo hitos fundamentales anteriores a ese primer encuentro que perfilaron mi pasión por la imagen y la fantasía; una dupla que constituye la carne de mi pulsión creativa y que observa en la danza una herramienta poderosa de comunicación y construcción. No hay registros fotográficos de esa época, que debo mencionar no fue la más feliz de mi vida, sólo las historias y versiones difusas de parientes lejanos que cuidaron de mi ante la ausencia de mi padre y la juventud triste de mi madre.

Tal como lo recuerdo, yo rescaté a mi hermana de las garras de un desconocido usando mis poderes de vuelo que me permitieron saltar de la cima de una montaña a otra, aún cuando sentía adversamente el halo de fuego del enemigo en mis pequeños pies. Pero mi tío abuelo Alirio insiste en que yo intentaba saltar desde la ventana de mi habitación ubicada en el

quinto piso con mi disfraz de Superman de la casa en donde vivíamos en el barrio inglés, acción heroica que él evita agarrándome del tobillo con una sola mano. Y así muchas historias de mi niñez falseadas por las versiones “reales” de la mirada adulta. Creo que esa fantasía es la que perdura en el corazón de mi ejercicio creativo y que alimenta la dramaturgia que encarnan mis obras de danza.

Disculpe señor lector, si vuelvo y me explico en otro tiempo, pero el inicio de una experiencia es a veces el comienzo aparente, y un verdadero comienzo tal vez se encuentra en el tiempo, en un acontecimiento que no ha sucedido.

### **Primera Parte: La Discoteca y la Tandra**

Todo empezó cuando del colegio me invitaron a una *miniteca*, un lugar donde iban los adolescentes y jóvenes entre edades de 13 a 20 años a bailar en el horario sano que diseñaron para esta población, entre las dos y ocho de la noche. Ponían música de los 90s y de los 80s y allí, la gente se encontraba para disfrutar con sus amigos del colegio y del bar, acompañado obviamente del consumo excesivo de gaseosas y jugos artificiales azucarados. Tenía 14 años, y me deslumbró la cantidad de personas extasiadas por los ritmos modernos de ese entonces, de la música House, Electro House, Techno y lo que se conoce actualmente como el Eurodance. Para mi sorpresa, al finalizar “nuestra noche” de rumba juvenil, alrededor de las 7:15 de la noche, salió un grupo de muchachos a bailar de manera grupal realizando una coreografía de una sincronía y perfección deslumbrante, alternando con intervenciones de solistas que mostraban sus habilidades singulares en la ejecución rítmica del movimiento.

Imagen que para mí fue muy impactante, pues, por primera vez, veía la danza en una forma que no era la que usualmente conocía, que era fundamentalmente el de mis familiares al

ritmode salsa, merengue y cumbia bailando en parejas en el contexto de las fiestas  
decembrinas,

siendo la intervención de la tía con un pedazo de buñuelo en la mano y en la otra una cervezalo único que yo tenía como referencia de un solo. No obstante, lo impactante de este primer encuentro, a diferencia de lo que pueda pensar el lector, no sembró en mi inicialmente el deseo de hacer o bailar en coreografías sino la posibilidad de encontrar en este nuevo mundola herramienta perfecta para conquistar chicas. Debo mencionar que era extremadamente tímido en el umbral de mi adolescencia y como es natural en muchos adolescentes, mi principal tormento era no haber podido decirle a Paula, mi compañera de salón, que era la razón de mis desvelos. En fin, me di cuenta que estas personas que estaban bailando allí, tenían una relación y una conexión con todos los espectadores y asistentes de la discoteca ya que eran visibles y generaban un halo de seguridad y confianza que los hacía ver como seres de otro mundo por bailar como lo hacían. Y así, desde mi carácter obstinado empiezo a frecuentar estos lugares para empaparme de la música y del movimiento, que fue entrando casi de manera inconsciente y catártica, para que paulatinamente mi primer objetivo de perfeccionar tácticas de seducción adolescente se desvaneciera por un hecho más fundamental: mi pasión por el movimiento. Muy a pesar de Paula, el objeto de mi amor se convirtió en la danza.

Empiezo a asistir los viernes y los domingos de manera continua casi obsesionado porque la música me gustaba mucho, como también verlos bailar. En mi caso, pasaron cuatro o cinco meses donde me movía solo en una esquina de la discoteca, explorando nuevos movimientos con mi cuerpo, haciendo de la timidez un rasgo de mi personalidad que quedaba cada vez más en el pasado. Esta nueva sensación y obsesión, si se puede llamar así, me empuja a presentarme a ese grupo de bailarines cuyos integrantes eran de seis a ocho años mayores que yo, y es cuando empecé a entablar alrededor de la danza una amistad que ha perdurado hoy en día. Me aceptaron y me fueron enseñando todo lo que conocían, allí mismo

en la discoteca y en otros espacios de ensayo que eran los garajes, un parque y la sala de Alexander<sup>15</sup> que tenía el VHS, de aquel que les hablaba más arriba. No podría continuar este relato sin mencionar a Andrés Ramos Jiménez, amigo que me ha acompañado en todos estos años de vida y quien fue mi primer maestro. Su escuela: la calle y las discotecas. Con un talento inconmensurable, él es quien dirige este grupo de bailarines, buscando información encada rincón de la ciudad de Bogotá y compartiendo de manera generosa su conocimiento. Por circunstancias de la vida él no continuó el camino de la danza, pero me sigue acompañando en mi vida creativa desde la producción de mis obras. Seguimos frecuentando las discotecas donde se celebra las famosas fiestas de clásicos para recordar los 80s y 90s y allí todos los bailarines de la vieja guardia nos reunimos para bailar.



Figura 4. Mini TK Discovery. (20 de mayo de 1997). Grupo d bailarines precursores de la Tandra realizando una coreografía.

---

<sup>15</sup> Alexander Duque Blanco. Uno de los pioneros de la Tandra, estilo de danza urbana que nace en el contexto de las Discotecas como adaptación y variación bogotana del House.

La Tandra es un estilo de danza urbana que nace en las discotecas a partir de un ejercicio de improvisación con la música House y Techno. Y Replay, así se llamaba el grupo de bailarines a los que me uní, construían coreografías cuya base de estudio y ejecución era el trabajo de piernas y pies. Se creaban pasos y sus nombres, construyendo casi un sistema de entrenamiento y una terminología desde un movimiento que surge localmente en Bogotá.

Fue una experiencia muy bella y de un componente creativo muy alto, ya que fueron los inicios de la construcción de un movimiento de danza urbana autóctono de la ciudad.

Evidentemente este estilo de danza tenía influencias de la música norteamericana y europea, pero en aquel entonces no existían los canales de información masiva como YouTube; así que, ante la poca información que llegaba, los bailarines la tomaban para hacer adaptaciones y nuevos pasos poniendo en aplicación sus habilidades, condiciones de contexto y todos esos aspectos culturales que atraviesan nuestro cuerpo y le dan claramente una nueva interpretación.

Esta primera experiencia, se encuentra vitalmente con una serie de aspectos familiares y vitales que me hacen tomar decisiones un poco incorrectas, tal vez por el entorno que esas discotecas también abrigaban. Decidí, en un acto de rebeldía ante mis familiares, abandonar mis estudios escolares y sumergirme completamente en la danza, que ante los ojos de ellos representaba una pérdida de tiempo, pues me alejaba de la posibilidad de tener un futuro estable con una profesión convencional y de prestigio. Pasábamos horas y horas viendo los cassettes de Michael Jackson y Britney Spears, tomando la poca información que nos llegaba en ese momento y de esta manera totalmente empírica, sin la intervención de ningún maestro de danza, es como transcurre mi primera etapa formativa.



Figura 5. Barrio Inglés- Bogotá D.C. (29 de noviembre de 1998). Replay realizando una coreografía de Michael Jackson en el contexto de la inauguración de una panadería.

A partir de nuestra búsqueda desesperada, y me refiero a todos quienes nos encontrábamos conformando la agrupación Replay, de hacer conocer nuestro trabajo coreográfico en otros espacios que no fueran las discotecas, encontramos, o mejor, nos encuentra también el Instituto Distrital de Cultura y Turismo en el año 1998 que lideraba el festival de danza *Tirando Paso*, una iniciativa que se implementó desde el año 1996 hasta el 2000, de quien fuera el coordinador del área de danza, el maestro César Monroy, que impulsaba un espacio para visibilizar y circular diferentes géneros de danza para ponerlos a todos juntos en el escenario, entre ellos, la danza folclórica, el Tango, la Salsa, la Danza Urbana, la Danza Contemporánea y el Ballet Clásico, en un ejercicio de gestión, en el que identificó no solo escuelas y academias de danza reconocidas sino también procesos comunitarios e independientes que se desarrollaban en salones comunales, casas de cultura,

discotecas y en las calles. Acción visionaria del maestro que catapultó la danza como objeto

de política pública en el reconocimiento de la diversidad de sus expresiones y prácticas artísticas. En el año 2001 y 2002, el IDCT decide dividir por géneros su proceso de convocatoria y lanza el primer festival Pop Dance, donde Replay decide participar en la modalidad de Show Case, con un cuadro coreográfico de 5 minutos de Tandra, y en la versión 2001 un cuadro con coreografías de Michael Jackson.



Figura 6. (19 de octubre de 2000). Festival Pop Dance del Instituto Distrital de Cultura y Turismo

Es importante mencionar que el lugar de proyección de nuestras coreografías, como también la forma en la que podíamos ganar recursos para nuestro sostenimiento personal y de la agrupación, consistía en bailar en las calles, ser parte de inauguraciones de panaderías u otros emprendimientos pequeños, también en whiskerías o clubes nocturnos. Fueron seis años en que estos espacios constituyeron mi escenario. Puedo decir que aquí se construyen mis primeras herramientas empíricas para la interpretación, aspecto fundamental de la danza, que

observo en relación con la práctica creativa del bailarín, y que luego se fortalecerá en el intercambio de conocimientos más estructurados desde mi contacto con la academia.

Y así fue como en el contexto de los festivales de Pop Dance, conocí personalmente al maestro César Monroy, quien motiva a todos los jóvenes en quienes veía un alto compromiso e interés por la danza, fortalecer sus procesos desde la educación formal presentándome el programa de Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea en la Academia Superior de Artes de Bogotá que se ofertaba como programa de pregrado en ese entonces.



Figura 7. (12 de octubre de 2001) Festival Pop Dance del Instituto de Cultura y Turismo.

## **Segunda Parte: En el contacto de la academia**

Después de estos seis años de danza empírica, en un contexto de entrenamiento informal y la relación escénica en espacios no convencionales como la calle y las discotecas decido entrar en el año 2004 a la Academia Superior de Artes de Bogotá - ASAB, para

vincularme al programa de Artes Escénicas con Énfasis en Danza Contemporánea, donde por primera vez tomo una clase de danza contemporánea con la maestra Sandrine, una clase de Ballet con la maestra Doris Orjuela Espinoza y de Folclor Tradicional con la maestra Marta Ospina. Un mundo totalmente distinto y nuevo para mí, que entre otras cosas se movía en un espacio de seriedad, formalismo y conocimiento al que estaba totalmente ajeno y opuesto al contexto de barrio y ciudadano al que estaba acostumbrado. Salones amplios, con espejos adecuados para el cuidado de la práctica danzaría me acompañaron durante dos años. Un encuentro con estudiantes que provenían de diversas experiencias con la danza. Es allí donde empiezo a conocer un universo musical distinto, como la música clásica, folclórica, experimental, y otras formas de construir en la escena que van más allá de una exposición virtuosa del movimiento para adentrarse a nuevas narrativas y relaciones con el universo sonoro, la escenografía y la interrelación entre los bailarines.

Y así, como lo mencioné al inicio de este relato, tuve mi primera experiencia con la danza contemporánea en el escenario con la maestra Sandrine quién me invita a su compañía y es cuando descubro otras formas de concebir la danza en su construcción dentro de una puesta en escena. En aquel entonces percibo el uso de imágenes, tensiones, cambios de ritmo y otras acciones que no son precisamente danzadas pero que construyen el universo narrativo; no tenía dentro de mi léxico aún el concepto de dramaturgia, pero, intento integrar esta nueva perspectiva del sentido escénico con un trabajo escénico que se llamó *Transeunte X*<sup>16</sup>. En este trabajo abordé temáticamente la condición humana del olvido de sí que implica la inmersión del ciudadano en el caos de la ciudad, y por primera vez incursiono en las posibilidades de movimiento que puede dar la interacción con grandes estructuras que pueden ser usadas de

---

16 *Transeunte X*. Puesta en escena en danza urbana creada en el año 2008. Ganadora de la Beca de Creación, de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, en la modalidad de corta trayectoria o coreógrafos emergentes.

distinta manera en la misma puesta en escena, pues en ese tiempo nos llega información de una nueva tendencia de la acrobacia, el *Parcour*, explorada a partir de las estructuras y espacios arquitectónicos de la ciudad, que pretendo replicar en el escenario. Paralelamente, a partir de este momento emerge la innegable necesidad de ahondar en los aspectos emocionales y problemáticas sociales actuales que enfrenta el ser humano en la sociedad y este será el *leit motiv* de todas mis puestas en escena, como preocupación, reflexión y cuestionamiento personal.

En el año 2009 participo en la audición del coreógrafo Julio César Galeano quien gana una beca de creación para larga trayectoria con la obra *Amor Líquido*, como adaptación e interpretación del libro que lleva el mismo nombre, escrito por Zygmunt Bauman<sup>17</sup>, en el que se cuestionan las relaciones interpersonales en la posmodernidad. Hasta este momento, es la segunda obra de danza contemporánea que interpreto y donde descubro la posibilidad de basar una creación en danza a partir de una fuente escrita, como también la posibilidad de usar texto en la misma puesta en escena. Por otro lado, y de manera muy importante, conozco a la bailarina Ángela Suarez<sup>18</sup> con quien inicio una relación afectiva pero también de trabajo. Ella se convierte en el centro de mi universo emocional y artístico; empiezo a tejer a partir y alrededor de ella toda una estela de admiración y encanto porque, además de haber sido una de las mejores bailarinas intérpretes de Colombia, también era una persona influyente en el mundo de la docencia de la danza, la gestión cultural y artística. Ella recién llegada de Argentina, donde realizó estudios de especialización sobre las nuevas tendencias

---

17 Zygmunt Bauman (1925 –2017) fue un sociólogo, filósofo y ensayista polaco-británico de origen judío. Su obra, que comenzó en la década de 1950, se ocupa, entre otras cosas, de cuestiones como las clases sociales, el socialismo, el Holocausto, la hermenéutica, la modernidad y la posmodernidad, el consumismo, la globalización y la nueva pobreza.

18 Ángela Suarez Gómez (1981 -2016). Bailarina, coreógrafa y docente de danza. Maestra en artes escénicas con énfasis en danza contemporánea de la Universidad Francisco José de Caldas con

especialización en tendencias de la Danza Contemporánea. Bailarina principal de las compañías Psoas  
Coreolab y Object Facts.

de la danza contemporánea, me ilustró sobre aspectos históricos relevantes de la danza y me conectó con sus exponentes actuales; hecho que me permitió profundizar e interesarme en este lenguaje de danza. A partir de esta etapa de mi vida artística me concentro en la danza contemporánea en todas sus dimensiones, desde la docencia, la formación, la interpretación y la creación; tanto así, que en el año 2010 creo mi primera obra con un lenguaje de movimiento exclusivamente contemporáneo, llamada *Estados*<sup>19</sup>, a partir de un trabajo de investigación y composición que inicié en la Academia Superior de Artes de Bogotá en mi tercer año de estudios universitarios, en la que tuve un gran apoyo de Ángela que también hizo parte del equipo artístico de bailarines. La temática principal de la obra son los estados alternos experimentados al estar bajo los efectos de psicoactivos y todo el universo emocional y solitario que vive una persona al caer en la adicción a las drogas. Una obra enmarcada desde la estética de lo ciudadano, lo actual y lo cotidiano, siempre con resonancias y puntos de giro que revelan mi experiencia dancística nacida desde las discotecas y el uso de estructuras versátiles que movilizan una exploración más amplia del cuerpo y de diferentes usos; en este caso, una mesa que transita entre diversas situaciones cotidianas y metafóricas: una tarima de rumba, lugar donde ocurre el festín de drogadicción, violencia hacia el otro por los estados alterados y finalmente el paredón psicológico que representa la muerte.

---

19 *Estados*. Puesta en escena de la Compañía Zigma Danza, Ganadora de primer lugar, categoría profesional, Festival Distrital de Danza Contemporánea, Teatro Jorge Eliecer Gaitán, Teatro Libre de Chapinero. Beca de Circulación Internacional del Instituto Distrital de las Artes y de la Secretaría de Cultura Recreación y Deportes para circular en festivales de danza contemporánea y escenarios artísticos en México (2013) y en Sevilla España(2014)



Figura 8. Obra *Estados*. (15 de noviembre de 2023)

Nota: *Estados* ha sido una obra que ha tenido una gran circulación y por ella han transitado varios bailarinas y bailarines de la ciudad de Bogotá. Esta versión fue realizada en el Teatro al Parque en el marco de la Programación Culturas en Común, interpretada por Edwin Guerrero, Fredy Orlando Bernal, Ana María Vitola y Marx Michele Cárdenas Casallas.

Mi impulso de crear sigue nutriéndose de la experiencia paralela como intérprete de danza contemporánea en otras compañías de danza como Psoas Coreolab y Provisional Danza, ambas enfocadas a las puestas en escena desde el lenguaje de movimiento de la danza contemporánea y también como bailarín de mis propias creaciones. La integración de estas dos prácticas, la creación de puestas en escena y la interpretación, fue generando en mí, nuevas pautas de creación que forjaron mi visión de una puesta en escena y la necesidad de

que el intérprete articule sus habilidades de expresión corporal a un universo emocional y psicológico capaz de traducir, desde su singularidad, un mensaje claro a partir de la gestualidad y el movimiento. La conciencia de este trabajo personal donde el intérprete

reconfigura y traduce ese mensaje inicial desde el movimiento y su experiencia para darle otro cuerpo y sentido, es lo que comprendo en procesos creativos como bailarín con los maestros Charles Vodoz y Carmen Werner directores de las compañías Psoas Coreolab y Provisional Danza respectivamente.

A finales del año 2010 y gracias a la influencia y tenacidad de Ángela participo en la beca Jóvenes Talentos a través del ICETEX para realizar una residencia de un año en el Conversatorio María de Ávila en Madrid – España en alianza con la compañía de danza contemporánea Provisional Danza fundada y dirigida por la maestra Carmen Werner con quien viví una transformación en mi concepción de la danza. Si bien antes de esta época concebía el sentido y la unidad en la construcción narrativa de una puesta en escena en relación con el universo sonoro, las situaciones y la relación con la escenografía u objetos escenográficos; comprendo desde este aprendizaje y numerosas conversaciones con la maestra Werner y los bailarines de su compañía de danza, la relación intrínseca entre el movimiento danzado y la poética que se puede construir desde allí. Este aspecto y nueva relación que aparece ante mí con las clases de la maestra quien, desde una clase estructurada de manera convencional, con herramientas técnicas de la danza contemporánea, va imprimiendo el sentido, los estados y la vinculación emocional que trae el mismo movimiento. Para mí constituyó un hito revelador en la comprensión del universo poético de una puesta en escena, cuyo lenguaje esencial es la danza, ya no solo desde la yuxtaposición de elementos que podríamos juzgar como externos al movimiento mismo, tales como la imagen, el uso de objetos escenográficos y un contexto narrativo, donde sucede y se desarrolla el proceso creativo de la danza, sino del estado que el intérprete construye o al que llega desde la naturaleza misma del movimiento. Ya no pienso en la dramaturgia en sí o la imperiosa necesidad de contar algo de manera casi literal a partir de situaciones, sino en la

posibilidad de construir o pensar en la dramaturgia de la danza cuyo sentido y objeto de estudio radique en las posibilidades narrativas que se construyen a partir del movimiento en su infinita variedad, en relación con el tiempo, el espacio y el contacto con otros cuerpos, y desde un contexto de la experiencia de un proceso creativo como de la escena.

En el contexto de esta experiencia recibí formación en danza contemporánea con la maestra Werner cuyas clases se estructuraban a partir de principios técnicos del Reléase, la Técnica Limón y el ballet Clásico con la particularidad de integrar en cada ejercicio y fraseo de movimiento la gestualidad característica de su lenguaje estético, que incluso puedo nombrar también como poético cuyo enfoque es un trabajo gestual y lírico del tren superior, específicamente los brazos y las manos. Un sistema de entrenamiento que hace uso de herramientas técnicas de la danza contemporánea adaptada a la gestualidad poética y singular de su construcción desde el lenguaje del movimiento como primera comprensión y acercamiento de la relación entre interpretación y una dramaturgia de la danza, que observa en el gesto y el movimiento la construcción de un sentido primario pero articulado al mismo tiempo a un entrenamiento del bailarín que no se enfoca exclusivamente al fortalecimiento de unas habilidades rítmicas, corporales y senso-perceptivas, sino a una preparación desde la sensibilidad y el sentido que el mismo movimiento contiene; en últimas una preparación para la interpretación.

***Mis Preguntas*** es el solo que construí en compañía y dirección de la maestra como trabajo final de muestra y condonación de la Residencia en Madrid, donde incursiono de manera más consciente sobre las posibilidades que ofrece la danza urbana, pero desde un estudio más profundo del espacio y del tiempo. Mi búsqueda personal, aunque impresionada por la belleza poética de la maestra Carmen Werner, se traslada progresivamente y en la misma narrativa de esta puesta en escena a otras preocupaciones temáticas y otras estéticas;

muy bien podría pensar en la poética de lo feo, lo que incomoda, lo que cuestiona. Encuentro entonces en esta experiencia una transición importante: como es natural en un primer momento de apropiación, imito muchos elementos de la maestra, en especial su poético movimiento de brazos y el dramatismo que emana del uso ambiental de músicas de repertorio clásico, para luego en el desarrollo sumergirme en las profundidades de las intrincadas condiciones psicológicas del ser humano y es en este momento donde las dinámicas de movimiento de la danza urbana empiezan a cobrar vida y protagonismo. La obra *Mis preguntas* surge de mi constante cuestionamiento como artista a encontrar rutas seguras y planeadas de creación a lo que la maestra en su infinita sabiduría señalaba mi ansiedad e innecesario cuestionamiento para establecer una escucha más intuitiva de mi impulso creativo. Paralelamente, el cuestionamiento vital y constante sobre mi desarrollo profesional como artista y el distanciamiento que eso suponía de mis hijas que se encontraban en Colombia. Mi hija Isabella de 3 años y Julietha que nacería muy pronto, fruto de mi unión con Ángela, que de manera milagrosa concibe una criatura a pesar de su estado avanzado de cáncer y por supuesto el estar alejado de ella en todo este tránsito de circunstancias.



Figura 9. Obra Mis Preguntas (20 de abril del 2011)

Nota: Solo creado e interpretado por Marx Michele Cárdenas bajo la tutoría de la maestra Carmen Werner, directora de la compañía Provisional Danza, en el contexto de la Residencia Jóvenes Talentos, realizada en Madrid – España.

A finales del año 2011, terminando mi residencia en España, un compañero de estudios mexicano me invita a participar en una convocatoria para realizar una Residencia en Amanalco, México. Esta consistía en un encuentro de cinco creadores de diferentes países que presentaran una pregunta concreta de creación desde la danza contemporánea pero ligada a otros recursos escénicos o incluso lenguajes de movimiento que articularan un proceso creativo con la relación del contexto natural que proveía la Granja, (Lugar donde realicé la residencia) cuyo principio era la creación con enfoque ecosostenible. En el marco de esta residencia creo la obra *Paisajes Cotidianos*, indago desde mi perspectiva una nueva

experiencia muy extraña a mi temperamento, y es la contemplación natural y la relación con la naturaleza. Por un lado, fueron dos meses de aislamiento y silencio, que debo confesar

representó casi un tedio psicológico que se observa en la estructura narrativa de este solo, muy permeado aún por las impresiones estéticas vividas con la maestra Carmen.



Figura 10. Obra Paisajes Cotidianos (2011). Amanalco – México

Nota: solo creado e interpretado por Marx Michele Cárdenas Casallas en el contexto de la Residencia del espacio de creación La Granja, Amanalco -México

A mi regreso a Colombia, empapado del universo poético de la danza contemporánea, tal como la había experimentado desde mi experiencia con Carmen Werner, pero también la coyuntura de construir solos que me permitieran un acercamiento a indagaciones más personales con un talante nostálgico y melancólico, transformaron considerablemente mi manera de construir puestas en escena. Tal vez esta nueva ruta no constituía el enfoque de mis creaciones, pero sí un recurso muy importante en la construcción de puntos de giro de mis propias creaciones.

Continuando con mis creaciones decido retomar un proyecto que venía escribiendo mucho antes, incluso antes de realizar la residencia en España y en México, llamada

*Redicciones* donde retomo mis cuestionamientos sobre problemáticas sociales. En esta ocasión, abordo las adicciones a las nuevas tecnologías de la comunicación, a las redes sociales y a las nuevas formas de relacionamiento íntimo y humano, o mejor deshumanizado que supone la virtualidad. Retomo en esta obra el lenguaje de la danza urbana, con un uso más consiente de la imagen y de la contraposición de las situaciones corales que connotan la crudeza, la falsedad y el caos de lo humano, y de momentos subjetivos, profundamente psicológicos e internos a partir de la aparición de solos, fruto de mi experiencia reciente en España y México, y que se articulan como puntos de giro dramático en la construcción de mis obras. En esta etapa creativa también profundizo en un aspecto creativo que se convertirá en uno de los sellos creativos de mi compañía de danza y es la construcción de máquinas, nombre que le doy a la exploración de dinámicas de movimiento de la danza urbana aplicadas a un ejercicio de contacto que es realizado por más de tres bailarines.



Figura 11. Obra *Redicciones* (2012). Estrenada en el marco del XVII Festival Danza en la Ciudad

Todo sucede de forma intensa y generosa: creación continua, nuevas rutas de exploración creativa y universos poéticos y sonoros, viajes y más preguntas creativas. Pero todo eso suponía otra serie de eventos alternos que oprimían mi espíritu: la enfermedad de mi madre y de Ángela, la incertidumbre sobre la salud y cómo nacería mi hija Julietha, y el abandono por necesidad de mis estudios universitarios en la ASAB. No obstante, en la vivencia de mis emociones fragmentadas continuó mi camino artístico.

En el año 2014 ingreso a la Compañía Residente del Teatro Jorge Eliécer Gaitán cuyo coreógrafo y director artístico era el maestro Charles Vodoz<sup>20</sup>. Fueron 6 meses de trabajo continuo en un espacio de creación remunerado, un acontecimiento nunca antes visto como iniciativa del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES en alianza con los equipamientos culturales de la ciudad. Un grupo de 12 bailarines seleccionados bajo una numerosa audición trabajaron en el salón de los espejos durante 8 horas diarias recibiendo entrenamiento en diversos lenguajes y concentrados en un proceso creativo del que emergió la obra *Abrazos, Trampas y otras Fábulas*, una obra llena de imágenes cargadas de sarcasmo y poesía.

---

<sup>20</sup>Charles Vodoz. Bailarín y coreógrafo nacido en Suiza en La Tour de Peilz en 1954. Con una trayectoria como coreógrafo de 45 años. Ha estudiado en la escuela de danza Simona Suter, en la Academia Philippe Dahlmann en Lausanne y en la escuela de Ballet Marianne Fuchs de San Gailen. Ha sido intérprete en diversas compañías en Suiza y Alemania desde 1983 a 1991.



Figura 12. Obra *Abrazos, Trampas y otras Fábulas* (2014). Compañía Residente Teatro Jorge Eliecer Gaitán – IDARTES. Coreógrafo Charles Vodoz. Fotografía Mario Carlos Lema

La experiencia con el maestro abre mi mirada con respecto al uso de la imagen, la deconstrucción de la misma y su uso necesario como recurso dramático para la danza. Su capacidad de transitar desde la construcción del movimiento coreográfico a una situación cotidiana y luego a una imagen. Un ejercicio donde cada uno de los recursos escénicos se enlazan de manera necesaria sin que nada parezca gratuito lo que a mi modo de ver representa el ejercicio de un coreógrafo quien hace el esfuerzo de darle una coherencia dramática a las puestas en escena. Posteriormente, en el año 2015, fuera del contexto de la Compañía Residente del Teatro Jorge Eliécer Gaitán, el maestro me invita a ser parte del proceso creativo de la puesta en escena *Una Casa en Mi voz*, un homenaje a las víctimas del desastre

natural de Armero donde participó un equipo de 13 artistas en escena entre bailarines y

músicos. De esta experiencia escénica resalto la genialidad de poder articular la cotidianidad con lo onírico y al mismo tiempo aterrizar elementos como una crítica política sobre la negligencia del Estado colombiano ante la emergencia de orden público.

Este mundo de experiencias escénicas continuas alimentó con muchos elementos, visiones, rutas metodológicas, impresiones estéticas que aún sigo tomando, de forma traducida, adaptada o incluso distorsionada a mis inquietudes de pensamiento y necesidades estéticas, tanto de orden plástico, musical como de movimiento en el disfrute mismo de la creación coreográfica. *Agresivos Inocentes* constituye el hito artístico que destaco de mi trayectoria artística como coreógrafo e intérprete porque en él intento integrar todas estas impresiones artísticas y vitales, tal vez de manera ingenua e incipiente en muchos aspectos, con aquello que empiezo a dilucidar será desde ese entonces lo que constituirá mi campo de investigación y los atisbos de un lenguaje personal: Personalmente, mi preocupación por abordar el destino de la humanidad sumido en la inhumana tecnología de las comunicaciones, la infinita soledad que conlleva y otras problemáticas sociales y políticas que oprimen la libertad e integridad del ser humano: Una visión apocalíptica de lo humano encarnado en la imagen y el movimiento.

### **La consolidación de un lenguaje escénico**

Más adelante vendrán una serie de experiencias creativas que confirmarán esta búsqueda y evidentemente se observará una evolución de la construcción dramaturgica que deviene de los diferentes usos y elementos de una puesta en escena. Después de *Agresivos Inocentes* hago la creación de la obra *La Falsa Consagración* cuya temática será la crítica política y la devastadora situación que causaron los falsos positivos haciendo la alusión

específica de las madres de Soacha. La estética oscura y la construcción desafiante y

sarcástica de las imágenes para entablar una crítica socio política es el recurso fundamental de esta puesta en escena. Una primera versión la realicé en el año 2018 con los bailarines de la compañía Joven Crea en el marco del programa de formación artística Crea de la Subdirección Artística de las Artes – IDARTES, siendo el director artístico y artista formador de la misma compañía. Una segunda versión la realicé el año 2021 con bailarines profesionales de danza urbana en el marco de la Beca de Creación y Producción para la Reactivación de las Artes Escénicas de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.



Figura 13. Obra *La Falsa Consagración* (2021). Coreógrafo Marx Michele Cárdenas. Teatrova

Luego, soy ganador de la beca Bogotá Ciudad Creadora en Lenguajes Urbanos del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES en el año 2020 con la obra *Programación H* que explora escénicamente el espacio de un carro valla con pantallas led gigantes, con la que se busca abordar desde el movimiento, y las cuatro estaciones de Vivaldi como universo sonoro, el vacío y el apocalipsis humano que implica la inmersión constante en las redes sociales.

Esta vez exploro el espacio no convencional como ya lo había realizado en otras obras de mi autoría anteriores.



Figura 14. Obra *Programación H*, (2021). Coreógrafo Marx Michele Cárdenas. Fotografía @idartes.

Presentación realizada en el exterior del Teatro al Parque

En el año 2021 creo la obra *Virus M.C* como resonancia y metáfora del virus Covid

19. En este contexto y en contraste, existe una mutación global a partir de un virus que no

implica aniquilación sino una potenciación de las capacidades del hombre; lo metahumano. Esta obra fue ganadora de Beca de circulación Distrital de Danza Urbana del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES.



Figura 15. Obra Virus M.C. (2021). Coreógrafo Marx Michele Cárdenas. Teatro Julio Mario Santo Domingo

En el año 2022 inicio mis estudios en la Universidad Antonio Nariño para realizar el proceso de convalidación de saberes para maestros con gran trayectoria escénica y artística con el fin de obtener una titulación en Licenciatura en Artes Escénicas y esto ha constituido un nuevo camino en cómo abordo mi creación escénica. Tuve en años anteriores que

abandonar mis estudios de pregrado por mis situaciones personales de vida y ahora esta experiencia la he disfrutado enormemente por encontrar desde la investigación académica

muchos elementos para fortalecer mi investigación creativa y así mismo las herramientas para documentar y compartir mis hallazgos en convergencia con otros artistas.

\*\*\*

Muchas cosas se me escapan e inevitablemente en la construcción de hitos se revelan en mi memoria sucesos sin importancia y quedan en el olvido aquellas que sí pudieron constituir un acontecimiento importante; no obstante, queda dibujado un relato de vida que el lector se preguntará por qué comienza con *Agresivos inocentes* para desplazarse al pasado y volver a situaciones y acontecimientos artísticos que sucedieron después. Es, sin lugar a dudas, una línea de tiempo que se presenta en una lucha constante entre cómo se espera la continuidad cronológica de los hechos a cómo la memoria afectiva se desplaza, omite y enlaza hechos sin referencia a ese orden temporal. *Agresivos Inocentes* que se presenta cronológicamente justo en la mitad de mi experiencia artística se revela como el inicio consciente de mi investigación en la creación escénica, dato que interesará en primera instancia al lector de esta investigación en su pretensión de ser académica, pero también como hecho fundamental personal, que en este mismo año, el 2016, fallecen dos de las cuatro mujeres más importantes de mi vida: Mi madre Adriana Casallas y Ángela Suarez, la madre de mi segunda hija Julietha.



Figura 16. Adriana María Casallas Pulido (1967 - 2016). Mi Hermosa Madre

## **Capítulo III. Convergencias de Pensamiento para la Creación Escénica en**

### **Danza**

A continuación, se realizará un ejercicio de triangulación y reflexión entre la revisión y fundamentación de las categorías de investigación de la interpretación en el marco de la acción comunicativa de la danza y la dramaturgia como ejercicio en la construcción del sentido y la significación de las puestas en escena, el relato de vida de Marx Michele Cárdenas Casallas enfocadas a estas categorías y las entrevistas realizadas a los coreógrafos Charles Vodoz y Ana María Vitola Cogollo.

#### **Generando Pensamiento Colectivo desde la Experiencia: La Interpretación, la Dramaturgia de la Danza en el Contexto de la Creación Escénica**

Esta reflexión surge del ejercicio de triangulación que parte del segundo objetivo: Desarrollar conceptualmente las categorías de análisis para la comprensión del fenómeno de interrelación entre la interpretación, la dramaturgia de la danza en fragmentos de la historia de vida de Marx Michele Cárdenas.

Es enriquecedor observar que la pregunta por la interpretación como el trabajo fundamental que realiza el intérprete bailarín desde un proceso creativo para la construcción de una experiencia escénica, debe mencionar los diferentes contextos históricos en que ese rol se ha transformado a lo largo del tiempo y cómo, incluso, funciona de manera distinta en contextos artísticos. El maestro Charles Vodoz (Comunicación personal, 20 de noviembre de 2023), menciona que, desde su experiencia artística, alrededor de los años 70 en los teatros italianos y alemanes, la modalidad era la contratación de bailarines donde básicamente debían seguir directrices específicas y contenidos coreográficos, donde sus aportes como artista al

universo de la puesta en escena, eran casi que totalmente limitadas.

Señala que el contexto de la creación se ha transformado considerablemente en el transcurso de los últimos años y existe un fuerte énfasis en la co-creación donde el bailarín aporta desde varios elementos, entre ellos, sus experiencias y vivencias personales, que se estructuran en una gestualidad y composición del movimiento, donde el coreógrafo tiene como función armar arquitectónicamente. Como bien lo menciona Charles (2023), cementar y construir las vivencias de sus intérpretes que serían los ladrillos y el cemento, como metáfora del discurso dramático cuya responsabilidad puede ser asumida por el coreógrafo, dramaturgista o incluso, los mismos intérpretes bailarines cuando se trata de una creación absolutamente colectiva. Esta tarea se revela como un hilar dramáticamente las subjetividades de quienes participan en un proceso creativo, tal como la describe el maestro Charles: “Una experiencia baushiana” (Comunicación Personal, 2023), refiriéndose a las metodologías creativas plasmadas en una construcción de una puesta en escena instaurada por Pina Bausch como precursora de la danza teatro.

Ana María Vitola, en línea con el maestro Charles, en su experiencia como bailarina intérprete y creadora emergente, señala la característica creativa de los procesos artísticos en danza, afirmando que el bailarín imprime y asume desde su subjetividad y experticia un papel co-creador con el coreógrafo.

El intérprete además de su quehacer debe asumir un carácter siempre en transformación como condición principal en su participación en los procesos creativos: “El intérprete debe ser el terreno de una mutación constante, materializada por el coreógrafo o el coautor. Cualidad del intérprete debe ser la plasticidad y una habilidad de plasmar. Las pautas de creación son infinitos dependiendo de la subjetividad” (Vodoz, 2023, comunicación personal)

Ahora bien, otro aspecto aparte de la plasticidad del intérprete en la modulación que le permite integrar unas ideas, temáticas y consignas compartidas por el director, es la forma en cómo integra sus sentidos y experiencias personales, para interpretar de manera singular, en la aplicación a partir de sus conocimientos disciplinares desde la danza y su papel co-creador en los procesos creativos.

En este punto existe una alta convergencia entre las experiencias de Charles Vodoz, Ana María Vitola y la propia, particularmente, en la pericia y virtuosismo del movimiento danzado vinculado a la subjetividad y singularidad del intérprete; aspecto que permitirá la catarsis como elemento comunicativo entre el espectador y el universo que instala una puesta en escena cuyo elemento principal es el trabajo interpretativo del bailarín.

El maestro Charles, menciona este aspecto ya estableciendo una relación con el ejercicio de la creación:

Diría que esa también es otra forma de crear o buscar lo que finalmente, tanto comopara el creador como para el espectador, es el placer de hacer, el placer de mirar, el placer de sentir, el placer de enfrentar retos y trampas. Eso es también lo que hace parte del trabajo del intérprete y del coreógrafo. (Vodoz, 2023, Comunicación Personal)

Y en esta línea de pensamiento Ana María Vitola señala:

Pero el placer y la liberación catártica del movimiento es mi principal pasión, casi el movimiento por el movimiento mismo y creo que eso se observa mucho en mis creaciones. Si esa inquietud no genera en el intérprete y el espectador una catarsis, no mueve a la imaginación o no conecta desde el cuerpo danzado entonces no tiene sentido, o por lo menos esa es mi lucha cuando creo danza desde la dirección

coreográfica o cuando la creo desde mi rol de intérprete bailarina. (Vitola, 2023, Comunicación personal)

Existe entonces, como punto de convergencia en la experiencia creativa de Marx Michele Cárdenas, la importancia de vincular subjetivamente en el intérprete las emociones y estados psicológicos, desde la construcción del movimiento mismo como elemento fundamental de un trabajo del intérprete bailarín y elemento co-creador en la construcción de una puesta en escena. Por otro lado, los niveles de esta constante comunión y construcción del *leit motiv*, sea esta temático o abstracto se modula entre las habilidades atléticas y físicas de un bailarín y su capacidad plástica de modular esto con su trasfondo psíquico y mental; de hecho, Ana María Vitola expresa que hay una condición consciente e inconsciente en el trabajo de interpretación de un bailarín:

En todo caso, pienso que la co-creación a mi parecer funciona en dos niveles, si se me permite la expresión, de manera consciente e inconsciente. Intentaré explicarme. El intérprete, a partir de sus destrezas y habilidades escénicas de manera consciente se apropia de un personaje, estado, emoción o motivación e interpreta un mensaje que construye por sí mismo o en conjunto con la visión, consigna o instrucción de otros, puede ser un director o un par en un proceso de creación colectiva. Pero considero que de manera inconsciente se van generando unas energías y pulsiones que construyen ese ejercicio interpretativo y que constituyen casi que el alma del movimiento danzado. Existe desde mi experiencia como intérprete, pero también como espectadora, un ángel, un *deimon*, (discúlpame la expresión tan subjetiva), que es lo que permite la existencia de una catarsis generada desde el cuerpo mismo en movimiento, y ese elemento desatará una conexión kinestésica y emocional con el espectador. (Vitola, 2023, Comunicación Personal)

La interpretación tal como se ha abordado teóricamente desde esta investigación, coincide con la perspectiva de los entrevistados, así como desde la experiencia de Marx Michele Cárdenas, donde son relevantes aspectos de la creación escénica como la comunicación con el espectador, y cómo los procesos creativos y su construcción en una puesta en escena se preguntan por el sentido y universo semántico que encarna. Ambos aspectos remitirán de manera relacional el lugar de una dramaturgia de la danza y cómo esta se construye a partir de unas rutas metodológicas para la creación.

### ***La interpretación en su relación con la dramaturgia de la danza.***

Siguiendo la reflexión y el ejercicio de triangulación, en un intento por delimitar los fundamentos de una dramaturgia vista desde la danza. Los entrevistados hacen énfasis en la construcción de la dramaturgia de una puesta en escena vinculándolo casi que directamente con aspectos metodológicos personales que han asumido en el ejercicio de la creación en danza. Marx Michele Cárdenas en la línea de las creaciones y pensamiento del Maestro Charles Vodoz, hace énfasis en la necesidad de hilar narrativamente desde la danza, así esta construcción se base en una historia, temática o idea concreta, o cuando se base simplemente en una coreografía abstracta; esto quiere decir que la exigencia dramática en la construcción de la danza, puede darse a partir de una construcción de movimiento abstracta o no, que para el caso de Marx Michele Cárdenas, estas experiencias creativas se enfocan en temáticas sociales concretas. Es interesante observar cómo desde la perspectiva del maestro Charles, quien ha abordado diferentes formas de creación, puntualiza sobre el objetivo de fascinación e hipnosis que causa en el espectador las creaciones coreográficas que se hacen en función del movimiento mismo: “el simple juego de formas y ritmos a través del

virtuosismo de los intérpretes y de su capacidad de asimilar la propuesta de un coreógrafo

externo o la propia” (Vodoz, 2023, Comunicación Personal). En este sentido, la capacidad atlética y de pericia física permite una línea de creación coreográfica que en esta convergencia se denomina como abstracta, tal vez porque no parte de una temática o idea preconcebida sino del ejercicio mismo de creación de movimiento en su infinita posibilidad de construcción y relación rítmica con el tiempo y el espacio.

Aun en este tipo de construcción escénica hay una intención comunicativa que la circunscribe en el placer de experimentar lo hipnótico desde el movimiento que implica una construcción dramaturgica desde el movimiento mismo, si se recuerda la reflexión realizada por Leyson Orlando Ponce en su investigación *Hacia una Dramaturgia del movimiento*.

Por otro lado, desde una perspectiva de la construcción del ritmo de una puesta en escena o creación coreográfica, el maestro Charles cita un aforismo del coreógrafo Arturo Garrido “Por una Danza de continuos contrastes”, para destacar la necesidad de encontrar puntos de giro en el significado, que permita apreciar los componentes de una coreografía. Desde la experiencia del maestro Charles, el continuo contraste o puntos de giro constituyen el elemento clave en la construcción de una dramaturgia de la danza con el fin de generar una ruptura a nivel semántico, que sugiera y se convierta en un enigma o sugestión para el espectador. Estas rupturas pueden lograrse a través de la imagen plástica y su relación con el movimiento. Además, un factor esencial en esta forma de construcción es la percepción del tiempo en el espectador, que en palabras del maestro Charles “el espectador debe parecerle que el tiempo pasa rápido, debe parecer corto...buscar mecanismos para que el espectador quede hambriento” (Vodoz, 2023, Comunicación personal). Se observa de nuevo cómo una pregunta metodológica acerca de la construcción dramaturgica de la danza se traslada al problema de la comunicación con el espectador.

Recapitulando las dos grandes formas de construcción escénica, es decir, la abstracta y la temática o que surge desde una idea; cuando coreográficamente se narra desde la abstracción pura del movimiento es complejo abordar los puntos de giro o contrastes. En este caso, el maestro Charles refiriéndose al tipo de narrativas abstractas “coreografías monocromáticas” deben abordarse desde una perfección técnica de ejecución del intérprete como alternativa dramática que no se centra en la tensión, conflicto o punto de giro, sino en un rito llevado desde la pericia de la ejecución del movimiento. Es importante enfatizar de nuevo en estas dos formas de creación dramática y cómo desde la perspectiva del maestro Charles aquella que se construye a partir de una temática o idea es susceptible de utilizar recursos escénicos y del gesto como puntos de giro y contraste.

Por otro lado, y llevando la reflexión al contexto de los procesos creativos en danza realizados en Colombia, el maestro Charles señala la necesidad histórica que se muestra en los procesos creativos de teatro y danza, de abordar temáticas asociadas a la violencia sociopolítica y otras manifestaciones sociales como ejercicio de denuncia y crítica. Esta sigue siendo una tendencia muy marcada en la creación escénica colombiana y que modela las formas de construcción dramática. Por lo tanto, una pregunta por las rutas metodológicas de una creación en danza que se contemple desde una intención dramática, debe observar aspectos técnicos que se modelan a partir de las temáticas en que dichas creaciones se basan. Para Ana María Vitola, se observa que las rutas metodológicas que ha seguido y construido para su investigación en la creación, involucran esta dupla entre los contenidos temáticos y las pautas o formas de creación, ya que su trabajo con enfoque de género se inclina a una crítica desde las problemáticas del universo femenino, usando la fórmula en la construcción dramática del conflicto. Ubica la tensión y dialéctica que existe entre la cotidianidad y la relación psicológica y emocional con esa realidad. No obstante,

señala otros elementos sobre la construcción de la dramaturgia de una puesta en escena, cuyo ejercicio fundamental consiste en dar sentido, no solo desde el movimiento mismo, sino en su relación con el universo sonoro, recurso plástico, escenográfico y espacial que involucra la escena:

La construcción de ese relato, desde mi perspectiva personal, consiste en cómo hilar y tejer ese universo psicológico y de emociones humanas que se pone en escena y cómo entra a jugar en conjunto; una idea o *leitmotiv* con la imagen, con elementos escenográficos, con la música, la iluminación y la relación entre los cuerpos en movimiento. Puedo afirmar que cada micro universo constituye una dramaturgia y existe la macro tarea dramática de integrar coherentemente todo para la puesta en escena” (Vitola, 2023, Comunicación personal)

Desde la perspectiva de la creación en Marx Michele Cárdenas y en particular desde *Agresivos Inocentes*, una construcción dramática surge de la necesidad de hilar un universo emocional y psicológico a una temática o idea. En contraste con el pensamiento del maestro Charles, en el que las creaciones de carácter abstracto también tienen una estructura dramática narrativa. En el caso concreto de la exploración que ha hecho Marx Michele Cárdenas de la danza urbana para la construcción de puestas en escena que observan una dramaturgia a partir de una idea o temática, supone el uso de las dinámicas de movimiento que proponen cada uno de los estilos de la danza urbana como recurso estético y dramático en conjunción con estrategias de construcción escénica como el uso de la imagen, del espacio, de diferentes universos sonoros, de la voz, entre otros.

## ***Hacia una Ruta Metodológica como Enfoque Pedagógico de la Creación***

### ***Escénica con Énfasis en la Construcción de una Dramaturgia de la Danza.***

Este último apartado de la triangulación se refiere al tercer objetivo que consiste en realizar una descripción metodológica del proceso creativo de la puesta en escena de la obra *Agresivos Inocentes* a la luz de la interpretación y la dramaturgia de la danza como componentes esenciales para una creación escénica. Los entrevistados darán luces de sus rutas específicas de construcción dramaturgica desde la danza para una puesta en escena.

Las categorías iniciales de la interpretación en relación con el acto comunicativo de la danza y la dramaturgia como campo de conocimiento que se dedica a construir el sentido, coherencia y mundo de significación de la experiencia creativa en danza, desembocan necesariamente en la observación de rutas metodológicas para la creación, es decir en una pedagogía de la creación escénica. En las entrevistas realizadas al maestro Charles Vodoz y Ana María Vitola las respuestas en relación con las preguntas sobre el trabajo del intérprete y la construcción dramaturgica de la danza desde sus experiencias creativas particulares, trae de manera necesaria la perspectiva pedagógica por el proceso de creación y la creación enfocada a la escena. Desde la experiencia particular que Charles Vodoz ha tenido del ejercicio creativo en Colombia y con bailarines colombianos, afirma que una estrategia fundamental que identificó en el contexto de la formación académica de bailarines se genera una necesidad de llevar al escenario los recursos técnicos que progresivamente los intérpretes vayan adquiriendo en su formación, esto delimita unas formas de creación y por supuesto una dramaturgia articulada a los elementos que pueden ofrecer los estudiantes en un proceso creativo. Es peculiar la observación que realiza el maestro acerca del contexto pedagógico, pero también en comparación con los niveles de calidad formativa de los bailarines con los

que él pudo trabajar en Europa y en su llegada en los años 80s a Colombia, donde la danza académica aún era incipiente:

Yo tengo la sensación que una buena parte del desarrollo dramático de las coreografías que he hecho acá en Colombia se ha basado también sobre la necesidad de llevar al escenario, de una manera u otra, los elementos técnicos y expresivos que los bailarines, y más bien en este caso, estudiantes o bailarines en proceso que iban adquiriendo o acumulando. Y tal vez en muchos casos mejor, porque realmente, yo he tenido experiencias contraproducentes con bailarines muy buenos y muy formados, como en la compañía de Bejart: una atmósfera de forma, de tensión y vacío donde cualquier movimiento o proeza coreográfica era tan posible que todo quedaba en el “stand by” y en el inmovilismo; una tal espera por parte de los bailarines y evidentemente un terreno para no experimentar; incluido, cometer errores. (Vodoz, 2023, Comunicación personal)

Cita su experiencia con William Forsythe donde el famoso coreógrafo insiste en la emergencia de errores y situaciones no planeadas dentro del proceso creativo como elemento esencial a tener en cuenta en una construcción coreográfica, sobre todo para la configuración de los puntos de giro que constituyen el ritmo de una puesta en escena. Por otro lado, desde la visión de Ana María Vitola, la creación escénica particular que ha llevado desde su Compañía de Danza Proyecto 2, intenta articular las problemáticas sociales de género y el recurso de objetos simbólicos que serán elementos escenográficos asociados a ese universo femenino como el punto de investigación y punto de giro que establece casi una ruta metodológica de creación. En contraste, la perspectiva de Marx Michele Cárdenas Casallas consiste en el uso de la potencia dramática de las diferentes dinámicas del movimiento como estrategia de comprensión de una dramaturgia pensadas desde los componentes mismos de la danza, tal

vez el uso de objetos o escenografías que si bien hacen parte de una construcción escénica no puede ser el objeto central de un estudio dramaturgico que quiera fundamentarse desde la danza. Por lo demás es preciso hacer énfasis en que la creación pensada en articulación con el intérprete como elemento activo y co-creativo, supone un ejercicio de escucha y casi de construcción colectiva, que a los ojos de Charles en una imagen metafórica pone al rol del coreógrafo como el arquitecto o el demiurgo de subjetividades.

Cada proceso creativo contiene las rutas metodológicas que los coreógrafos han podido articular de manera personal desde la experiencia académica, experiencia artística y su relación estética con los elementos, recursos y lenguajes que intervienen en su ejercicio creativo. Ellos mencionan de manera muy general estas rutas articuladas a la construcción de una dramaturgia, pero evidentemente cada proceso creativo presenta retos particulares que modelan esas rutas metodológicas de creación. En este sentido y como construcción de pensamiento se realizará a continuación a la luz de esta triangulación una descripción metodológica de los aportes que surgieron del proceso creativo *Agresivos Inocentes*, los aportes de los entrevistados y aquellos que devienen de la investigación teórica que ha surgido de los referentes teóricos abordados en esta investigación para pensar las categorías de la interpretación en su relación comunicativa con el espectador, la dramaturgia de la danza y su integración en los procesos creativos destinados a la construcción de puestas en escena.

## Capítulo IV Construcción Metodológica del Proceso Creativo *Agresivos Inocentes*

*Agresivos Inocentes* fue el producto de una beca de creación en danza urbana otorgada por el Portafolio Distrital de Estímulos en el año 2016.

Desde mi perspectiva, el fin último de la construcción de una puesta en escena, orientada a tratar problemáticas actuales, es causar en el público, a partir de un ejercicio comunicativo desde la imagen y el movimiento, un impacto estético, kinético y emocional que lo invite al cuestionamiento de sí mismo. Esto ya instala unas formas de narrar desde el cuerpo en movimiento, de la imagen y el gesto. Regreso de nuevo a la categoría de la dramaturgia que influye necesariamente no solo en la forma como el director coreográfico le da una coherencia y unidad a la obra sino también cómo el intérprete bailarín llega a la construcción de esos hilos desde su interpretación, desde la perspectiva de un proceso creativo que, aún bajo la mirada de un director, se da como creación colectiva, en el caso de la Compañía Zigma Danza.

La interpretación, la creación y la dramaturgia son las principales categorías de estudio a partir de las cuales iré analizando los caminos que hicieron posible los elementos metodológicos que fui construyendo a partir de mi formación y experiencia para la creación escénica. Metodológicamente, de manera paralela, navegaré por todas esas particularidades vivenciales y experienciales (Hitos) que influyeron en la creación escénica de *Agresivos Inocentes*, a la luz de la comprensión histórica y los fundamentos teóricos que se tejerán a partir de esas tres macro categorías y que, para su comprensión en esta investigación, se intentarán abordar simultáneamente de manera analítica y relacional; con el objeto final de diseñar una metodología que identifique las principales directrices de los procesos creativos en danza para la construcción de puestas en escena que pueda servir de insumo para posteriores creadores y coreógrafos.

Esta puesta en escena, si bien no constituye el culmen y el desarrollo decantado del lenguaje que Marx Michele Cárdenas ha venido consolidando como creador escénico durante todos estos años es realmente significativa porque ella constituye un hito en la manera de componer e integrar los elementos de la danza contemporánea y el lenguaje de la danza desde un enfoque dramático. Se realizará entonces una descripción del proceso creativo tal como fue realizada durante el año 2016 según los elementos y categorías encontradas a través de la presente investigación

<b>Ruta Metodológica de creación escénica Puesta Agresivos Inocentes<sup>21</sup></b>	
<b>Temática: Problemática Social Bullying Escolar</b>	
<b>Elementos de la danza dramática para la construcción escénica</b>	<b>Descripción</b>
<b>Acciones Colectivas Pre Dramáticas</b>  ⇒ Identificación de motivación ( <i>Leiv Motiv</i> ). Idea, concepto, temática, etc.  ⇒ Trabajo de mesa. Cadáver exquisito sobre la temática: Experiencias propias o de otros, referentes literarios y audiovisuales.  ⇒ Búsquedas de puntos de giro o	Dirección. Intención: Representar escenas y situaciones cotidianas de bullying escolar desde la perspectiva de la víctima y el victimario.  Intérprete: Se les pide a los intérpretes que escriban una experiencia propia de bullying escolar.

contraste	
<b>Lenguajes de Movimiento</b>	Danza Urbana: Estilos Hip – Hop, Popping, Waacking
<b>Creación coreográfica y de movimiento</b>  ⇒ Creación de fraseos coreográficos	<b>Pautas y acciones</b>  Primera etapa: Fraseos coreográficos que incluyan la gestualidad que los intérpretes y el coreógrafo hayan identificado de la temática. En este caso, representaciones de la

---

<sup>21</sup> Se recomienda al lector hacer una lectura del siguiente cuadro de ruta metodológica del proceso de creación de *Agresivos Inocentes*, a partir de la observación del registro audiovisual de la puesta en escena completa que se encuentra alojado en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=FdUbufU28TE>

<p>según estilos de la danza urbana</p> <p>⇒ Identificación de códigos de movimiento según la temática</p> <p>⇒ Construcción del fraseo de movimiento a partir de los códigos de movimiento para desarrollo coreográfico según acción reacción.</p> <p>⇒ Construcción de duetos y solos</p> <p>⇒ Construcción de danza contacto a partir de ejercicios de improvisación y composición.</p>	<p>agresión verbal, agresión psicológica y agresión física en el contexto escolar. Composición de movimiento según pautas demovimiento y en el uso de los lenguajes o estilos de movimiento</p> <p>Segunda etapa: Construcción del fraseo de movimiento a partirde los códigos de movimiento para desarrollo coreográfico según acción-reacción. Uso de la gestualidad y acciones encontradas a partir de ejercicios de improvisación :(Puños, patadas, cabezazos, cachetadas)</p> <p>Tercera etapa: Intención. Abstracción y efecto visual delmovimiento Pauta: Según la premisa de acción reacción se diseña contacto de movimiento grupal. Se utiliza como referente la metáfora de las acciones de una máquina (halar, empujar, mecanismos comopoleas, piñones, engranajes)</p> <p>Identificación de acción-reacción según códigos de movimientotemáticos para construcción de solos.</p> <p>Deconstrucción de las coreografías desde la emoción y del movimiento, a partir de la gestualidad de la violencia que se identifica con los roles de víctima y victimario.</p>
--	--

<p style="text-align: center;"><b>Construcción de Imágenes Simbólicas</b></p> <p>⇒ Búsqueda de referentes cotidianos y populares relacionados a la temática</p> <p>⇒ Identificación de elementos plásticos que apoyen la construcción y deconstrucción metafórica de la imagen</p> <p>⇒ La integración de la imagen al movimiento o a una situación cotidiana para traducirla a la situación escénica o extra cotidiana</p>	<p style="text-align: center;">Imágenes desde el movimiento</p> <p style="text-align: center;">La Silla – Escritorio. Se utiliza una silla escolar como primer personaje que entra en la escena. No hay una deconstrucción plástica de este elemento simplemente aparece en escena comoreferente simbólico directo.</p> <p style="text-align: center;">Bullying del tomate: Imagen construida desde una acción agresiva, donde los bailarines representando estudiantes victimarios ofenden al victimario mientras le restriegan un tomate en la cara como trasponiendo una acción popular de rechazo de una obra escénica mala en el que el público lanza tomates al escenario. La estudiante queda en el piso con el tomate en la boca como metáfora de silenciamiento obligado, el color rojo del tomate que connota la sangre como metáfora de violencia.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Recursos de otras disciplinas</b></p> <p>⇒ Recursos teatrales: Monólogos, situaciones teatrales</p>	<p style="text-align: center;">Uso de monólogos con referencia a testimonios reales de personas víctima de bullying escolar.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Transiciones</b></p> <p>⇒ Intuición en la conformación de las estructuras que se van observando en los ritmos de la obra: Debe contemplar elementos como imágenes, contrastes entre los ritmos del movimiento.</p>	<p style="text-align: center;">La imagen del burro como hilo conductor.</p> <p style="text-align: center;">Se realizan transiciones entre las imágenes asociadas con los elementos coreográficos y acciones en relación con esos elementos: Ejemplo; desde una coreografía que se enmarca dentro del ataque con movimientos staccato y acciones de lucha aparece la imagen del burro rompiendo esta situación como punto de giro.</p> <p style="text-align: center;">Transición construida desde una situación escénica a una</p>

	<p>composición coreográfica, específicamente solos como revelación psicológica de una persona que se encuentra en una situación cotidiana.</p>
<p><b>Universo Sonoro y dramaturgia desde la música</b></p> <p>⇒ Construcción de escaleta del universo sonoro:</p> <p>⇒ Se identifica el universo psicológico y emocional de la obra</p> <p>⇒ Búsqueda de otros ritmos que aporten al universo emocional y psicológico de la obra</p>	<p>Intención: Desligar la danza urbana de sus ritmos convencionales y ponerla en otros ritmos en lo que se potencia la dramaturgia del movimiento desde la danza urbana.</p> <p>Pauta: Ej. La soledad de la víctima</p> <p>Lenguaje de movimiento cuya dinámica construye desde el movimiento el universo emocional: Stacatto y Contenido desde el estilo Popping</p> <p>Búsqueda de elementos sonoros y construcción de músicas que aporten a la situación: Aria Barroca de Hendel, Boleros, Música experimental, House.</p>
<p><b>Escenografía y elementos escenográficos</b></p> <p>⇒ Selección de elementos simbólicos con referencias cotidianas y populares que reconozca el espectador. Pueden ser de carácter universal o contextual</p> <p>⇒ Búsqueda de elementos escenográficos de gran escala que puedan ser usados para el movimiento.</p> <p>⇒ Búsqueda de elementos escenográficos que simbólicamente puedan apoyar la construcción de</p>	<p>Burro: Se refiere a una imagen que relaciona un castigo tradicional usado en la cultura occidental para los niños desobedientes en el contexto escolar.</p> <p>Silla- Escritorio: Elemento referente al contexto escolar que será usado como silla de juzgamiento de las diferentes violencias que acoge el bullying escolar.</p> <p>Jaulas: Representación metafórica del encierro emocional y psicológico tanto de las víctimas como de los victimarios</p> <p>Tomate: Alusión a una acción popular donde el público lanza tomates a los artistas cuando su actuación ha sido</p>

<p>imágenes en su construcción o deconstrucción metafórica o directa.</p>	<p>terrible. Aquí usado como símbolo de rechazo y silenciamiento.</p> <p>Tableros de acrílico iluminados en el borde con luces LED: Elemento particular del contexto escolar que en esta ocasión deconstruye para utilizarlo como exposición de los insultos como violencia verbal en la situación de una pasarela de moda.</p>
<p><b>Multimedia</b></p> <p>⇒ Video arte que apoya la construcción temática de la obra desde la estética particular de la obra</p>	<p>Se realiza un video arte con la estética de oscuridad que representa el mundo psicológico y emocional del bullying en un entorno escolar. Mezcla abigarrada de voces, insultos, planos de detalle de los elementos y acciones que se encuentran en escena</p>
<p><b>Vestuario</b></p> <p>⇒ Búsqueda según personajes específicos o roles. Observación de la paleta de colores y las texturas de los materiales.</p>	<p>Materiales plásticos y futuristas para deconstruir el tiempo trayendo elementos del presente y trasponiéndolas a un momento y tiempo distintos. El diseño se basa en uniformes escolares usados en las instituciones de educación pública de Bogotá, con el uso de una chaqueta de plástico que tendrá efectos visuales cuando se usen tableros pequeños de iluminación led y la iluminación convencional.</p>

## Conclusiones

La estructura de estas conclusiones se construye a partir de dos momentos 1. Una reflexión general acerca del objeto de estudio, a partir de las categorías de interpretación, su relación con el acto comunicativo de las puestas en escena enfocadas en la danza y la comprensión de una dramaturgia de la danza como elemento indispensable en la creación escénica. 2. Se realiza un recorrido sobre las conclusiones que aloja el ejercicio de transversalidad de las categorías a partir de cada objetivo de la investigación.

Una pedagogía de la creación escénica en danza incluye muchas acciones que van desde la preparación técnica de los lenguajes de movimiento que hacen parte de la puesta en escena, complementada integralmente por la aplicación de rutas metodológicas que hacen parte de un proceso creativo que, en la construcción coreográfica, incluye etapas como la improvisación y la composición de movimiento vinculadas a un profundo conocimiento del movimiento en el espacio y el tiempo, conocimiento del escenario y de los lenguajes que se integran al desarrollo de una idea temática o *leit motiv*. Una construcción dramática busca la coherencia, unidad y sentido de una creación escénica a partir de la aplicación de rutas metodológicas y elementos, pero además un alto componente de subjetividad de los creadores que intervienen en ella, entre directores e intérpretes bailarines como co-creadores de esa experiencia creativa, y que determinará la singularidad y particularidad de la obra de arte.

Paralelamente, el ejercicio de la creación escénica supone la intención de entablar una experiencia comunicativa con el público espectador donde el intérprete bailarín constituye la unidad básica. Por lo tanto, se ha desarrollado de manera sucinta la importancia del trabajo del bailarín intérprete en la construcción de un discurso dramático que determine las vías

de comunicación con el espectador.

La creación escénica desde la danza es un campo de conocimiento y experiencia vasto cuya complejidad en el contexto de una investigación se espera que se profundice en sus componentes históricos, conceptuales y metodológicos. No obstante, existe en el marco de esta investigación una primera intención de contexto y es ver de qué manera y cuál es el sentido de una convalidación de saberes en licenciatura en Artes Escénicas dentro de la academia en lo que puede aportar a una vida ya casi enrutada en sus búsquedas e investigaciones particulares con relación al quehacer artístico. Por esta razón, esta investigación empieza con el nombre de convergencia, como ejercicio de pensamiento y construcción de conocimiento que nace de la intención de exponer unas búsquedas y tránsitos de investigación muy personales, que puedan ser susceptibles de potenciarse y ser transmitidos a otros quienes incursionen en la creación escénica.

Entrando en el objetivo concreto de esta investigación, se buscó reconstruir el proceso creativo de la puesta en escena de danza *Agresivos Inocentes*, a la luz de los componentes vivenciales, artísticos y formativos de su director coreográfico Marx Michele Cárdenas, quien tienen una trayectoria artística de más de 20 años atravesada por la formación de la vida y de manera empírica en lo que concierne al conocimiento disciplinar de la danza. Se habla precisamente de reconstrucción porque los estudios de la convalidación entran a jugar un papel importante en la resignificación de esas experiencias creativas a la luz del ejercicio académico que implica. La convergencia en ese ejercicio de pensamiento radica en encontrar, desde una indagación teórica e histórica y de la experiencia de otros, las categorías de pensamiento que intervinieron en este ejercicio creativo para potenciar su análisis e ir consolidando rutas metodológicas de creación a través de la sistematización. En este orden de ideas, surge la pregunta por tres componentes esenciales del ejercicio creativo y es la importancia del intérprete bailarín como unidad básica en el ejercicio de creación y

comunicación de la experiencia creativa, la dramaturgia y la dramaturgia específica de la danza como el campo de conocimiento que busca integrar los diferentes elementos y recursos escénicos y disciplinares para dar sentido a la creación, y cómo esto es susceptible de ser compartido en aspectos muy generales a otros quienes se adentren al ejercicio de la creación, no olvidando la singularidad y subjetividad que comporta la creación de una puesta en escena que es lo que caracteriza la esencia de una obra de arte. Entonces este ejercicio de pensamiento se instala desde la búsqueda de convergencias que permitan en retrospectiva reconstruir una experiencia concreta de creación susceptible de ser objeto de conocimiento y desde una perspectiva de la pedagogía de la creación escénica, que constituya a su vez una ruta metodológica.

Con el objeto de ir construyendo un marco de las conclusiones, se irá realizando un ejercicio de relación de las categorías transversales que estructuraron esta investigación, identificado los siguientes elementos claves como resultados:

Un primer objetivo consistió en documentar las experiencias formativas, artísticas y vivenciales que demarcaron e hicieron parte del proceso de creación de la puesta en escena *Agresivos Inocentes*. A partir de las grandes categorías de interpretación y dramaturgia de la danza que se desarrolla en el primer capítulo se logran identificar los siguientes elementos en convergencia que orientaron el ejercicio de relato de la vida artística y creativa de Marx Michele Cárdenas Casallas.

- En primer lugar, la constante referencia de las temáticas que involucran al creador de manera vivencial, constituyen el contenido y la parte esencial de un proceso creativo que, junto con los elementos formales de la construcción escénica de la danza se integran en la creación de una puesta en escena particular y única en su lenguaje y en la manera en como moldea una estética particular y singular desde la visión de sus

creadores (intérpretes, coreógrafos o directores).

- Respecto a la búsqueda de una posible dramaturgia de la danza, existe en cada experiencia personal traída al universo de la construcción de puestas en escena de Marx Michele Cárdenas Casallas, un intento por integrar y tejer acciones escénicas a partir de la comprensión, elaboración y aplicación de los elementos fundamentales de la composición a partir de aquello que puede ofrecer la danza contemporánea y la danza urbana desde la naturaleza misma de sus lenguajes de movimiento. Es decir, que la danza urbana desde la diversidad de sus estilos de movimiento ofrece recursos en la construcción de una dramaturgia de una puesta en escena.
- La importancia de la imagen simbólica, construida desde una plástica y visión singular en el tratamiento de los colores, su grado de sarcasmo, crueldad, o belleza, en el caso particular de la estética de las obras de Marx Michele Cárdenas, y su transición con el movimiento como metáfora poética que puede traducir esa pulsión orgánica e instalarla en un universo semántico. Es decir, la imagen como punto semántico en una dramaturgia de la danza; elemento que puede rastrearse en los usos particulares de la obra *Agresivos inocentes*.

Un segundo objetivo consistió en desarrollar conceptualmente las categorías de análisis que permitieran comprender el fenómeno de la interrelación entre la interpretación y la dramaturgia de la danza como momentos esenciales en el proceso creativo de *Agresivos Inocentes*. La comprensión histórica de estas categorías y los tres estudios de referencia usados en esta investigación para tejer la relación específica de la dramaturgia de la danza permitió ubicar tres elementos:

- La unidad básica del ejercicio de la creación escénica como acto comunicativo es el

intérprete bailarín, porque en su rol existe el acto co-creador del sentido de la puesta en escena. La construcción de este sentido, estableciendo su importancia comunicativa, se expresa en tres niveles: en el proceso creativo donde el intérprete construye a partir de una visión de un director, coreógrafo o de él mismo; la interrelación entre bailarines para la construcción de esa idea o la interpelación que sucede en el bailarín consigo mismo en la construcción de un solo o un monólogo, y la relación con el público espectador. El trabajo de interpretación del bailarín se articula desde un ejercicio que contempla no solo sus conocimientos disciplinares de la danza, sino la integración de métodos de creación que devienen de la exploración, improvisación y composición coreográfica para la construcción de una idea susceptible de ser comunicada.

- La creación escénica en danza en la búsqueda de sentido y significado de su quehacer como manifestación comunicativa debe contemplar el conocimiento de las rutas metodológicas y elementos que dan forma y estructura a la creación de puestas en escena a partir de la comprensión de los elementos que hacen parte de una dramaturgia de la danza. Esto es, la dramaturgia de la danza como campo de conocimiento que, bajo unas reglas de construcción, permiten darle sentido a la creación de una puesta en escena.

Un último objetivo consistió en realizar una descripción metodológica del proceso creativo de la puesta en escena de la obra *Agresivos Inocentes* a la luz de la interpretación y la dramaturgia de la danza como componentes esenciales para una creación escénica. Una reflexión puede delimitarse como momento final en el desarrollo de esta investigación: en primer lugar, un resultado que constituye más una aclaración a cómo debe leerse un intento de construir una ruta metodológica, que en este caso surge de la descripción y sistematización

del proceso creativo particular de *Agresivos Inocentes*. El ánimo metodológico consiste en comprender la naturaleza del objeto de estudio, para identificar unas rutas de creación desde una perspectiva de la dramaturgia de la danza, a partir de la sistematización de una experiencia particular creativa; es decir, existe un esfuerzo por comprender un fenómeno que no constituye, evidentemente, la sistematización de un método infalible ni único de creación. En toda actividad creativa desde la danza hay una integración del conocimiento, de metodologías adaptadas a las necesidades de la creación y el componente subjetivo que particulariza la forma en cómo se presenta una obra, creación o puesta en escena. Por otro lado, a pesar del ejercicio singular y subjetivo que comporta la creación artística en la variedad de preguntas y formas de abordarla estéticamente, es posible una pedagogía de la creación escénica en danza para coreógrafos, estudiantes, bailarines intérpretes, que orienten su ejercicio de creación a partir de la comprensión de elementos globales de la dramaturgia de la danza para construir sus rutas propias de creación.

Se desarrolla esta investigación bajo la intención de comprender el fenómeno de la creación escénica en danza con un enfoque desde la dramaturgia y del trabajo del intérprete bailarín, desde la relación dialéctica que sugiere la identificación de categorías, que permiten su sistematización y análisis y las particularidades en las que ese fenómeno se manifiesta.

## Recomendaciones

Todo ejercicio de investigación en el campo de las artes escénicas, que parte metodológicamente de la comprensión e interpretación de los fenómenos o manifestaciones artísticas en sus diferentes dimensiones, despliega posteriormente un abanico de múltiples miradas y posibles focos de profundización temática.

En primer lugar, es necesario profundizar en consideraciones metodológicas en cuanto al ejercicio de sistematización, análisis y comprensión del campo de estudio de la creación escénica, pues al ser un fenómeno que se expresa de maneras múltiples, diversas y singulares deja abierta la pregunta sobre la posibilidad real de construir acciones pedagógicas que transiten entre la comprensión y construcción de rutas metodológicas para la creación escénica, pero que integren de manera importante la visión única, particular y singular de los creadores. Que es en últimas, la razón de ser de la obra de arte.

Con respecto a las conclusiones que se ubican como resultados del ejercicio de comprensión transversal de las categorías a partir de los objetivos, se identifican puntos temáticos que se mencionan como premisas, susceptibles de ser profundizadas en posteriores investigaciones: en el contexto de esta investigación se asume la intención comunicativa del arte desde la perspectiva del ejercicio creativo que realiza Marx Michele Cárdenas. Pueden existir actualmente teorías y reflexiones desde las artes y la filosofía que pongan en discusión el acto comunicativo de las artes; sin embargo, en la presente investigación no se profundiza en este punto por no ser la ruta que pueda llevar a la comprensión de un ejercicio creativo orientado desde una perspectiva de la dramaturgia. Por esta razón se realiza la búsqueda de una teoría de la comunicación con elementos propios de la danza que permitan comprender esta intención dentro del trabajo del intérprete bailarín.

Desde el punto de vista de una investigación realizada en el marco de un programa de Licenciatura en Artes escénicas supone un hecho relevante el que otros investigadores y estudiantes de la Universidad Antonio Nariño continúen en el ejercicio de comprensión de otras experiencias escénicas dentro de un enfoque pedagógico, no solo aplicado a la proyección escénica y desde una dramaturgia de la danza que contemple otras disciplinas artísticas y lenguajes de movimiento. Por ejemplo, este estudio puede constituir la base de investigaciones futuras que aborden preguntas como la existencia de una dramaturgia de la danza folklórica o los aportes que pueden realizar otros recursos escénicos como el circo en la construcción de una puesta en escena desde un enfoque pedagógico en contextos educativos, comunitarios o terapéuticos.

En un ejercicio de retroalimentación y construcción del conocimiento, el presente trabajo de grado fue socializado y sustentado ante los jurados Fabio Leonardo Pedraza Pachón y Edwin A. Guzmán Urrego, el día 31 de mayo de 2023, quienes realizaron una serie de observaciones y preguntas que se relacionarán a continuación:

La comprensión del fenómeno de la comunicación de la creación escénica a la luz del trabajo interpretativo del bailarín, es necesario ser profundizado bajo otros referentes y estudios que han surgido no solo desde las teorías de la comunicación sino aquellas que se encuentran enfocadas directamente al ejercicio de la creación escénica y el lenguaje poético del movimiento desde una comprensión de la semiología, ya que existe en el trabajo artístico de Marx Michele Cárdenas la pregunta constante por el lugar de la imagen en la construcción dramaturgía de una puesta en escena. Es pertinente el desarrollo conceptual acerca de la dramaturgia como categoría que permite la comprensión de la creación escénica para la danza, pero se abandona el ejercicio de profundización de una teoría de la comunicación que potencialmente puede aportar más al universo del significado de la imagen como elemento

central de una dramaturgia y que sea posible reconstruir, desde la palabra como el presente ejercicio de investigación, la praxis que envuelve las acciones y preguntas instaladas en el trabajo artístico de Marx Michele Cárdenas.

## Referencias

- Algarra, M. (2009). *La comunicación como objeto de estudio de la comunicación*. [Archivo PDF]. <https://n9.cl/kuext>
- Aristóteles (1974). *Poética de Aristóteles* (Trad. V García Yebra). Gredos.
- Barba, E. (2005) *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral*. Catálogos.

Cardona, P. (2000). *La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas*.

Conaculta.Encyclopaedia Herder (s.f). *Póiesis*. <https://n9.cl/axuwkf>

Fuentes, A. (2012). *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*. Icono

Fons, M. (2019, 19 de mayo). Investigar la Dramaturgia del Actor: la antropología teatral y sus aplicaciones científicas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*.

<https://www.scielo.br/j/rbep/a/rRchGMMKwbWvRBrJpxSgSDP/?lang=es>

Happening. (26 de marzo de 2023). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Happening>.

Hormigón, J. A. (1994). *El trabajo dramático y la puesta en escena*. Colcultura

Markessinis, A. (2010). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Librerías deportivas Esteban Sanz, S.L.

Moser-Kindler, F. (2021). *¿Qué es el Street Dance?* <https://n9.cl/veuq0>

Ollora, N. (2017). *Fundamentos históricos, teóricos y pragmáticos en la construcción del significado en la Danza contemporánea: aplicación a la pedagogía de la creación escénica* [Tesis de doctorado]. Universidad de Burgos. Departamento de Ciencias de la Educación. <https://n9.cl/h327z>

Ponce, L. (2000). *Hacia una dramaturgia del movimiento. Análisis y reflexión sobre la dramaturgia en el discurso coreográfico en la danza contemporánea venezolana*.

Colección Canícula.

Real Academia Española. (s.f). Intérprete. En *Diccionario de la lengua española*.

<https://www.rae.es/>

Reyes, J. (2010). *Concierto Polifónico sobre la dramaturgia de la danza*. Imprenta Distrital.

Zigma Danza. (25 de abril de 2017). *Agresivos Inocentes-Zigma Danza*. [Archivo de Video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FdUbufU28TE>

## **Anexos**

## Entrevista Charles Vodoz<sup>22</sup>

Michele Cárdenas: ¿Desde dónde vienen sus ideas para la creación?

Charles Vodoz: De dónde vienen mis ideas para la creación. La realidad es que en una cierta época y de ahora, yo diría que tengo una forma de cobardía que me hace casi augurarme, que unos teatros, unas personas o bailarines me propongan un proyecto y una idea de coreografía. Pongo un ejemplo: *Una Casa en Mi Voz*, cuya temática era la tragedia de Armero, en ese momento consistía en incluir la música del maestro Rendón. Hay una forma de tranquilidad, si se puede decir, en cuanto a ese aspecto de crear el marco conceptual o narrativo del cual vamos a partir o necesitar. Ese es uno de los aspectos, donde los coreógrafos independientes se les pide realizar su trabajo sobre una música específica y eventualmente sobre una temática. Uno tiene que ser orgánico y elástico para poder asumir esos retos e ideas que a la base no son necesariamente propias.

En el nivel del desarrollo surge la originalidad y la subjetividad del creador. Se podría decir que, hay una forma de descanso cuando le proponen una idea a uno en su calidad de coreógrafo. Cuando no es el caso, entonces, hay que asumir dos puntos de vista o dos puntos de partida: lo primero, que me parece muy importante, es que no necesariamente hay que tener una idea, preparada, programada o estudiada antes de entrar al salón de danza de

---

<sup>22</sup> Charles Vodoz. Bailarín y coreógrafo nacido en Suiza en La Tour de Peilz en 1954. Con una trayectoria comocoreógrafo de 45 años. Ha estudiado en la escuela de danza Simona Suter, en la Academia Philippe Dahlmann en Lausanne y en la escuela de Ballet Marianne Fuchs de San Gailen. Ha sido intérprete en diversas compañías en Suiza y Alemania desde 1983 a 1991. Hizo parte del cuerpo de baile del Maggio Musicale Fiorentino. En compañía de Giampiero Galeotti funda el grupo “Azimut” para el cual compone numerosos ballets, muchos de los cuales han sido premiados en diversos concursos coreográficos en Italia y al extranjero. En 1980, con la obra *Nachtgedanken*, encargado del Béjart Ballet Lausanne, obtiene el premio

Philipp Morris del concurso de NuevosCoreógrafos. Otras distinciones que acompañan sus creaciones son el Premio Beato Angélico en Roma por la Obra Oltre, Premio Vignale de Danza por la obra Orme, Premio del Consejo Italiano de la Danza y premio Migros“Mejor Coreografía Suiza” por la obra Au Petit Bonheur. En 1991 crea la compañía Psoas en Suiza con un repertorio que incluye las obras Jeux, Trop Grand...Trop Petite, Labyrinthe, Bach en pieces, las cuales viajan con gran éxito a Bucarest, Kiev, Roma, Torino y Lausanne. En 1995 se radica en Colombia trabajando con la compañía Psoas Coreolab – Colombia con la que ha creado un gran repertorio de puestas en escena ganadoras de diferentes premios, becas y reconocimientos desde el sector público de la danza.

ensayo. Yo diría que incluso, si en algún momento hay que crear un hilo, que para mí siempre será narrativo, aun cuando sea de una coreografía abstracta cuya narración se crea desde una noción de ritmo, debe desarrollar una forma de fascinación o de hipnosis por el simple juego de formas y ritmos, a través del virtuosismo de los intérpretes y de su capacidad de asimilar la propuesta de un coreógrafo externo o la propia; es decir, ser exigente frente a sus mismas propuestas sobre su propio cuerpo; diría que también eso es importante. Entonces, por otro lado, no se puede negar también que hay unos retos que uno, eventualmente, se impone a sí mismo o digamos una forma de curiosidad, en cuanto, al potencial y a la capacidad de uno.

Por ejemplo, para mí, debo confesar que abordar el *Bolero de Ravel*, a la vez me asustaba y me motivaba; era casi una necesidad de confrontarme a mí mismo. Al saber que me confrontaba el hecho de saber qué podría sacar como coreógrafo de una partitura musical tan famosa por ser utilizada por numerosos coreógrafos prestigiosos.

Por otro lado, hay también una seducción desde la música y desde esta misma complicidad que uno siente con diferentes ritmos que inducen al movimiento. Diría que esa también es otra forma de crear o buscar lo que finalmente, tanto como para el creador como para el espectador, es el placer de hacer, el placer de mirar, el placer de sentir, el placer de enfrentar retos y trampas. Eso es también lo que hace parte del trabajo del intérprete y del coreógrafo. Yo diría que hay un panel de las fuentes de inspiración o de motivación para abordar la creación. Adicionalmente, uno diría también y especialmente cómo en un país como Colombia, que aborda todavía y enfrenta retos para conseguir los medios básicos de existencia, un gran número de la población todavía está enfrentada a esas necesidades básicas que no siempre se logran obtener. Hay también una forma de militancia, de postura política o social - pero bueno, lo social siempre será político de alguna manera-, una forma de reivindicación de orden sociopolítico para denunciar injusticias, corrupciones; y por qué no, a

través de la ironía, de cuadros cómicos o desde lo trágico. Aquí en Colombia son innumerables las obras de teatro y danza que se han inspirado en el conflicto de la violencia con buena parte de sus aventuras e historias no dichas o subterráneas.

Para finalizar, ya sea el ballet, la danza contemporánea o cualquier otro estilo, la búsqueda de una forma de perfección formal o de perfección en la fluidez y en la organicidad de los fraseos; en un marco de excelencia, y es así que esta fórmula se reconcilia con un aspecto atlético, en una forma de superación técnica e interpretativa. Eso también puede ser una motivación para abordar el proceso creativo. Digo que no necesariamente debe ser creativo o ilustrativo, porque también puede desarrollarse en un marco abstracto.

M.C: ¿Para sus procesos creativos como director coreográfico o como intérprete bailarín en que consiste el trabajo de un intérprete escénico para la danza?

C.V: Vengo de una época y de un contexto de teatros estatales. Al menos en este periodo cuando comencé a bailar en los años 70s donde uno como bailarín realmente esperaba que el coreógrafo le diera todas las pautas de construcción de un personaje o de la partitura coreográfica. Uno se pensaba a sí mismo y tal vez de manera errónea como una máquina a la cual se le introducía un chip según las directrices del coreógrafo y que uno estuviera condicionado u obligado a ejecutarlo como tal. Obviamente, de un momento hacia acá que es muy difícil de definir históricamente, pues eso depende de las corrientes y los países, el ejercicio de la improvisación y la parte del intérprete como co-autor, se ha convertido en un común denominador en este momento. Obviamente, también desde la gran aventura bauschiana que se alimenta de las vivencias de los bailarines, fueron sistemáticamente recicladas y materializadas como parte de una obra, y a veces partes muy significativas. Entonces, en este momento, los coreógrafos; por ejemplo, Pina Bausch, sentada en su mesa donde las imágenes y las secuencias tanto teatrales o coreográficas eran

pensadas como ladrillos que se iban construyendo como una torre de Babel, donde el coreógrafo se consideraba un arquitecto que básicamente tenía la posibilidad y el derecho de jugar con esos ladrillos e intercambiarlos: El arquitecto coreógrafo es el responsable de cementar toda esta estructura, siendo a este punto el cemento una metáfora que sería un discurso dramático. Así como lo había dicho anteriormente, dependiendo de la época en la que uno bailó o comenzó a bailar existía el condicionamiento del contexto a partir de corrientes, ideas e imágenes que han ido surgiendo en el curso de los años. Me parece que esta parte es absolutamente fundamental para visualizar en el momento en que vivimos, cuál puede ser el real trabajo de construcción de un intérprete, entonces yo diría que debe ser el terreno de una mutación constante hasta que eventualmente estas mutaciones sean cristalizadas y materializadas en algún momento decidido por el coreógrafo o por el co-autor, entonces en este aspecto una de las cualidades del intérprete debe ser la plasticidad y una cualidad que le permite ser plasmado y re plasmado según las directivas que se le imponen o él se impongan a sí mismo.

Las pautas de dirección que un coreógrafo le pueda dar a un intérprete son realmente infinitas dependiendo de la subjetividad de la persona externa o del arquitecto interno y del co- autor que le va dictando el camino. Entonces, sin entrar a describir exactamente cómo se define esta alquimia que desemboca en la puesta en escena y la partitura dramática, yo diría que el intérprete debe ser eso; un ser, una entidad en continua mutación en el curso de lo que sería la definición de la puesta en escena final, a través del proceso creativo. Pero esta mutabilidad no implica obviamente que no hay memoria, es un trabajo de reformulación, mutación y de reciclaje, hasta de errores, para que, al final la partitura se defina sobre todos esos conceptos o elementos. Por ejemplo, William Forsythe también ha sido claro en esta visión del trabajo coreográfico que puede ser leído y formulado de “A a C” de “C a A”, muy

atento a los errores que un bailarín pueda cometer y que pueden, eventualmente, ser más interesantes que la partitura o el propio diseño original. Eso me parece un recurso importante en el proceso creativo, lo cual no quiere decir que el trabajo escénico no deba en algún momento definirse como un canal de comunicación claro, apuntando a un objetivo final definido, desde mi concepto. Por otro lado, vemos por ejemplo que Cunningham ha tenido coreografías que ellas mismas han sido siempre un campo de posibilidades y mutaciones, es decir, frases aprendidas sí, pero el orden de aparición de esas frases dependía de la decisión casual del público, sobre la práctica de un juego de azar, un juego de naipes. Entonces, el bailarín intérprete, se encuentra en un trabajo de continua receptividad y capacidad de adaptarse a nuevas pautas, nuevos tiempos y condiciones.

M.C.: ¿Cómo construye la dramaturgia de esas ideas, experiencias o motivaciones en una creación escénica?

C.V.: Yo tengo la sensación que una buena parte del desarrollo dramático de las coreografías que he hecho acá en Colombia se ha basado también sobre la necesidad de llevar al escenario, de una manera u otra, los elementos técnicos y expresivos que los bailarines, y más bien en este caso, estudiantes o bailarines en proceso que iban adquiriendo o acumulando. Y tal vez en muchos casos mejor, porque realmente, yo he tenido experiencias contraproducentes con bailarines muy buenos y muy formados, como en la compañía de

Bejart: una atmósfera de forma, de tensión y vacío donde cualquier movimiento o proeza coreográfica era tan posible que todo quedaba en el *stand by* y en el inmovilismo; una espera por parte de los bailarines y evidentemente un terreno para no experimentar; incluido, cometer errores. Entonces tengo un recuerdo en este sentido. Por otro lado, yo debo también confesar que comparto este aforismo de Arturo Garrido, que creo es el título de una obra escrita por él mismo que se llama “Por una danza de continuos contrastes”; creo que es así,

Por ejemplo, una lección que yo he aprendido al preparar obras para concursos que tienen muchas restricciones sobre el tiempo, del estilo 12 a 15 minutos. Entonces, allí aprendí realmente que la vida de las ideas en el escenario realmente es muy corta y que los concursos que me funcionaron, no hablo de los concursos, becas y convocatorias tal como es el mecanismo público de fomento de la danza en Bogotá. Porque, con todo respeto, aquellos en los que he tenido la posibilidad de hacer en Europa, específicamente en Italia, Suiza y Alemania, los jurados de esos concursos son necesariamente personas con currículos superiores a los de los participantes. Ser evaluado por los pares me parece que es un poco una bolsa donde todo entra. Realmente yo, desde mi experiencia, el hecho de tener personas con un criterio superior en danza, coreografía o música, es lo que hace que el curriculum de uno y la historia de vida tenga un significado como valor adquirido superior. Ahora bien, sin desprestigiar la evaluación de los pares, realmente los concursos coreográficos como los interpretativos son basados sobre la pericia de alto perfil. Todo eso para decir, ¿qué? .... ah! sí,

estaba hablando de la vida de las ideas; esos jurados pares han sido sensibles a mi aprendizaje, es decir, que yo llegue a la conclusión que una buena vida y vía de una idea para un concurso no va más allá de los tres minutos y medio, pues hay que decir todo lo que uno podía y después pasar a una ruptura, contraste a una vuelta del significado que cambia completamente los elementos para apreciar en una coreografía. En este sentido, estoy de acuerdo con Arturo Garrido cuando él habla de esos contrastes continuos, pues pienso que si una coreografía que se instala en un tono monocromático, por decir algo, entonces debe necesariamente basarse en una perfección de la ejecución técnica, me parece que una de las alternativas que queda cuando uno no entra en esa dimensión de buscar esos contrastes de los cuales hablamos con Arturo Garrido, uno queda como en esta visión de una tal perfección de la forma y del contenido y en un marco de producción perfecta que hace que la obra tenga

una unidad, debido también como componente esencial o importante, al tiempo que se ha dado a su creación. Es decir, esas condiciones ideales que permite a una obra nacer, existir y corregirse. Entonces, efectivamente de las obras que mejor han funcionado han sido aquellas cuyas composiciones tenían una ruptura a nivel semántico que hacía que el tiempo pasara rápido y eso me parece que es muy importante en una coreografía. Para el espectador el tiempo de una obra debe absolutamente parecer corto, el espectador debe pedir más. Es muy importante buscar los mecanismos para que un espectador quede hambriento. Eso sería también en una crítica que yo había tenido en relación con una coreografía mía que había circulado en Italia y en Suiza, pues el crítico quien apreció mi trabajo decía: Todo lo que es divino tiene el pie ligero o camina con un pie ligero, es decir, esta sensación del pie alado del Dios Mercurio, digamos como se traduciría esa metáfora, una manera de abordar las temáticas que siempre posiblemente dejen una parte a la sugestión, a la adivinanza y al enigma.

### **Entrevista Ana María Vitola Cogollo<sup>23</sup>**

Michele Cárdenas: ¿Desde dónde vienen sus ideas para la creación?

Ana María Vitola: Vienen principalmente de mis emociones relacionadas a vivencias personales o temáticas que me preocupen considerablemente. Sin embargo, esas motivaciones no han sido las mismas a través de las pocas creaciones que he realizado, pues aún me considero emergente o amateur en la creación. Por ejemplo, en *Claroscuro y Corporeus*, mis

---

<sup>23</sup> Ana María Vitola Cogollo. Coreógrafa y bailarina colombiana. Realiza estudios de formación profesional en Artes escénicas con énfasis en danza contemporánea en la Academia Superior de Artes de Bogotá y Licenciatura en Filosofía en la Pontificia Universidad Javeriana, como también en la Martha Graham Contemporary Dance School, en el Alvin Ailey American Dance Center en Nueva York y en el Instituto superior de las Artes de la Habana – Cuba. Hace 18 años inició su carrera artística en diferentes compañías de

danza como bailarina intérprete participando en procesos de creación y festivales en escenarios locales, nacionales e internacionales (Suiza, Brasil, Francia y México). Actualmente es directora de la compañía de danza Proyecto donde ha creado diferentes puestas en escena ganadoras de diferentes premios, becas y reconocimientos del Ministerio de Cultura, Instituto distrital de las Artes, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, entre otros.

primeras creaciones donde hay una clara influencia de mis gustos musicales (la música barroca, sobre todo las Arias interpretadas por Sopranos o Mezzosopranos) y mi pasión por lapintura de Caravaggio, una trasposición escénica de los efectos de luz y la dramaticidad pictórica donde no parto de ninguna temática ni construyo ninguna estructura narrativa. Sin embargo, de manera inconsciente se perfila casi que el rol o personaje de una mujer y su conciencia como un *alter ego* o *doppelganger*, como un atisbo de lo que será mi proceso de investigación en la creación. Posteriormente con la obra **Job 7:8** a causa de un primer desamor y una tusa tremenda tengo la necesidad de ponerlo en escena junto con el recurso de una cantante lírica en vivo quien a su vez representaba mi conciencia. Y así, en otras creaciones con temáticas diversas, existía el punto de giro donde aparecía una mujer siempre dividida como en *Ayer y Desadaptados*. Finalmente comprendí que las temáticas de mis obras surgían de una necesidad de exponer el universo femenino en todas sus dimensiones, un trabajo de investigación que he decido nombrar creación escénica con enfoque de género, porque si bien aborda temáticas sociales con relación a la equidad e inclusión de género, intento ir más allá de eso para exponer la riqueza personal, emocional, psicológica e incluso ancestral de la mujer. Hay muchos motivos que puedo identificar de manera consciente que me lanzó inexorablemente a esta línea de creación: Yo trabajé durante muchos años en una fundación cuyo objeto social principal era el acompañamiento psicosocial a mujeres víctimas del conflicto armado, estaba a cargo de la línea cultural y mi labor consistía en apoyar esos acompañamientos desde la socialización de herramientas desde el cuerpo para el cuidado de sí, concretamente, desde tecnologías corporales integrales como el Yoga y, de manera creativa, desde la sensibilización y expresión corporal como recurso terapéutico. Mi admiración por esas mujeres que después de vivir las atrocidades de la guerra, aun en su cuerpo del dolor, se alzaban desde la potencia de ser y la voluntad de vida; su ejercicio de

perdón y mancomunidad como la expresión espiritual más elevada del ser humano fue mi inspiración para crear la obra *Empoderadas*; pero también me adentro en la vida de mujeres que han sufrido diferentes violencias o las cargas y roles sociales que han asumido de manera histórica como en las *Monólogas: Historias de Mujeres Invisibles*. Pero bueno, no todo es drama, mi última producción, *Las Cuarentonas*, continúa abordando las cargas sociales sobre la mujer en relación con los estereotipos femeninos, específicamente desde el relato de vida de 6 bailarinas de más de cuarenta años (Incluyéndome), pero desde la investigación o mejor, intento de integrar la danza contemporánea con el Stand Up Comedy. No quería aceptarlo, pero creo que hay una feminista oculta en mí.

M. C.: ¿Qué hitos artísticos y experiencias de vida han influido en su trabajo para la creación de puestas en escena?

A.V.: Considero que todo puede constituir una influencia para el trabajo creativo y sobre todo en una puesta en escena donde entran a jugar preguntas surgidas de experiencias y motivaciones personales, de pensamiento, las formas en que uno fue educado por su familia, el carácter, pero al mismo tiempo gustos musicales, la impresión que puede causar una película en su fotografía o cualquier evento que pudiera mal juzgarse como insignificante, los colores, una pintura, en fin, son una infinidad de elementos que uno pone de sí mismo en un proceso creativo. De manera consciente y muy general artísticamente me veo muy influenciada por la danza teatro en cómo articula desde el cuerpo en movimiento y la imagen el universo psicológico y emocional del ser humano; en primer lugar, debí mencionar al coreógrafo Charles Vodoz que fue y sigue siendo mi principal referente; fue mi maestro y bailé durante muchos años en su compañía de danza Psoas Coreolab. Sus puestas en escena devienen de un profundo conocimiento de la historia del arte y la literatura, pero sobre todo de un ejercicio de la imaginación que sinceramente no he podido encontrar en otro artista;

tiene una sensibilidad plástica maravillosa y en sus obras se destacan las imágenes y las acciones con un fuerte componente de crítica elaborada desde el sarcasmo, la ironía, pero a la vez bellamente poético. Debo mencionar también que desde pequeña mi madre escuchaba música clásica y encuentro en mi vida artística como bailarina a Ricardo Roza un coreógrafo colombiano con el que bailé varias obras de danza, que en sus piezas coreográficas hacía uso de cantantes líricos; me impresionó la manera en cómo las Arias contienen en sí mismas un dramatismo que potencia tremendamente una imagen, un cuerpo en movimiento, un estado psicológico y emocional escénico. Es un recurso que aún se encuentran en la mayoría de mis creaciones.

Por otro lado, a manera de confesión. El ejercicio creativo surge genuinamente de todas las experiencias de vida, artísticas y de pensamiento que he mencionado, como también mis formas de crear devienen de la influencia de la formación académica y la observación de muchas obras de danza. Pero el placer y la liberación catártica del movimiento es mi principal pasión, casi el movimiento por el movimiento mismo y creo que eso se observa mucho en mis creaciones, mucha danza. Personalmente, no veo en la danza un medio para expresar que tenga que valerse de discursos, imágenes, referentes y otros elementos externos para justificarse. Tengo inquietudes personales y todos esos elementos deben existir en un ejercicio dramático que intento integrar en mis procesos creativos, pero la danza no será nunca un medio para, o un elemento accesorio: Si esa inquietud no genera en el intérprete y el espectador una catarsis, no mueve a la imaginación o no conecta desde el cuerpo danzado entonces no tiene sentido, o por lo menos esa es mi lucha cuando creo danza desde la dirección coreográfica o cuando la creo desde mi rol de intérprete bailarina.

M.C. ¿Para sus procesos creativos como director coreográfico o como intérprete bailarín en qué consiste el trabajo de un intérprete escénico para la danza?

A.V. El trabajo de un bailarín intérprete siempre debe leerse como un acto co-creativo con otros, en este caso con el director, coreógrafo y de los otros bailarines si se trata de una creación con varios intérpretes o a sí mismo si se trata de un solo. También hay grados de intervención de esta acción co-creativa ya que existen las modalidades de creación colectiva que aún con la existencia de un director o en la ausencia de este hay un papel más activo del bailarín intérprete. En todo caso, pienso que la co-creación a mi parecer funciona en dos niveles, si se me permite la expresión, de manera consciente e inconsciente. Intentaré explicarme. El intérprete, a partir de sus destrezas y habilidades escénicas de manera consciente se apropia de un personaje, estado, emoción o motivación e interpreta un mensaje que construye por sí mismo o en conjunto con la visión, consigna o instrucción de otros, puede ser un director o un par en un proceso de creación colectiva. Pero considero que de manera inconsciente se van generando unas energías y pulsiones que construyen ese ejercicio interpretativo y que constituyen casi que el alma del movimiento danzado. Existe desde mi experiencia como intérprete, pero también como espectadora, un ángel, un *deimon*, (discúlpame la expresión tan subjetiva), que es lo que permite la existencia de una catarsis generada desde el cuerpo mismo en movimiento, y ese elemento desatará una conexión cinestésica y emocional con el espectador. Como intérprete, he tenido la oportunidad de bailar con diferentes coreógrafos y la mayoría de ellos, como es natural, para conectar al bailarín con la construcción escénica de su rol, personaje o del universo psicológico particular que se buscaba dentro de la construcción dramaturgica, siempre intentaron explicar verbalmente, a partir de imágenes, experiencias, o temáticas, elementos que indudablemente apoyan en el ejercicio de interpretación. Con el maestro Charles Vodoz había una excepción, él nunca se extendía en largos discursos ni en muchas explicaciones, todo lo tejía desde el cuerpo y de manera muy hábil permitía que desde el gesto y el movimiento el bailarín pudiera

entrar y construir el universo emocional, subjetivo y expresivo relacionado a sus obras quepodían estar construidas desde una temática o no.

M.C. ¿Cómo construye la dramaturgia de esas ideas experiencias o motivaciones en una creación escénica?

A.V. Como bailarina y en el contexto académico inicialmente observé que la dramaturgia hacía parte de una especialización muy específica de artistas escénicos formados en teatro y que su experticia radicaba en aplicar técnicas teatrales para construir las tensiones, ritmos y la estructura general de una puesta en escena. Siempre tuve un respeto, e incluso temor, decir que aquello que construía tenía una dramaturgia, por ser una especialidad sobre la cual no había tenido formación, a excepción de las asignaturas teatrales que vi durante dos años en la Academia Superior de Artes de Bogotá, que debo confesar nunca comprendí cómo relacionarlas a la danza y al movimiento mismo. Pero en mi recorrido como creadora fui comprendiendo que existe una pulsión natural de construir relatos y la experiencia tanto artística como de la vida misma provee una cantidad innumerable de elementos para construir ese relato desde una perspectiva escénica o extra cotidiana. La construcción de ese relato, desde mi perspectiva personal, consiste en cómo hilar y tejer ese universo psicológico y de emociones humanas que se pone en escena y cómo entra a jugar en conjunto; una idea o *leitmotiv* con la imagen, con elementos escenográficos, con la música, la iluminación, la relación entre los cuerpos en movimiento. Personalmente trabajo desde la perspectiva de la condición psicológica y del tránsito emocional del ser humano a partir de temáticas y situaciones cotidianas; por ejemplo, una temática que ha constituido una pregunta fundamental en mis últimas creaciones es el universo femenino en un discurso que toca necesariamente las problemáticas sociales de género, siempre superponiendo, a manera de tensión, situaciones cotidianas y el trasfondo psicológico y emocional que pareciera trasladarse a lo onírico e

inconsciente; una oposición dialéctica que dramáticamente da cabida a ritmos y puntos de giro que escénicamente funcionan.

M.C. ¿Cuáles son los elementos que constituyen desde su trabajo creativo una dramaturgia de la danza?

A.V. Es clave entender el ritmo en una construcción escénica que puede ser narrativa o no. El tratamiento de la temática o del *leit motiv* desde la integración necesaria de todos los elementos escénicos: cuerpos en movimiento, la iluminación, los elementos escenográficos, la comprensión del escenario o del espacio sea este convencional o no, el vestuario, la paleta de colores de la obra, el universo sonoro; casi puedo afirmar que cada micro universo constituye una dramaturgia y existe la macro tarea dramática de integrar coherentemente todo para la puesta en escena. Y por supuesto, lo primordial, la necesidad de una dramaturgia que se justifique en la gestualidad del movimiento danzado y la imagen, me parece que es el reto más complejo ya que el texto en escena puede integrar de mejor manera una dramaturgia, hacerla más comprensible para el espectador, pero a sí mismo el cuerpo y la imagen poseen elementos propios de comprensión y de relato. Una investigación particular que he abordado son la multiplicidad de objetos que históricamente han representado o se han vinculado a la experiencia y roles de la mujer en la sociedad; he llevado la multiplicidad de estos objetos en la interacción con el movimiento y en la construcción de instalaciones plásticas e imágenes que me han permitido construir, si se me permite la expresión, una dramaturgia femenina.

