

**DRAMATURGIA DE LA DANZA: ANÁLISIS CRÍTICO DE LA COMPAÑÍA**

***ENTRAMADO DANZA TRADICIONAL CONTEMPORÁNEA***

**LAURA CRISTINA MONDRAGÓN GAITÁN**

**CÓDIGO: 20152191054**

**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**

**FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN**

**MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN-EDUCACIÓN**

**JULIO 2017**

**DRAMATURGIA DE LA DANZA: ANÁLISIS CRÍTICO DE LA COMPAÑÍA**

***ENTRAMADO DANZA TRADICIONAL CONTEMPORÁNEA***

**AUTORA**

**LAURA CRISTINA MONDRAGÓN GAITÁN**

**CÓDIGO: 20152191054**

**DIRECTOR**

**YURY DE JESÚS FERRER FRANCO**

**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**

**FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN**

**MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN-EDUCACIÓN**

**JULIO 2017**



## DEDICATORIA

Dedicado a aquellos que danzamos al ritmo que nos toca la vida, y sin ser bailarines, bailamos.

A mis padres que han sido el mejor ejemplo de vida, amor y respeto.

A mis hermanas, por ser mis cómplices y amigas incondicionales.

A quienes prometieron estar, y ya no están.

A quienes no prometieron nada, y aquí siguen.



## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi Familia que ha sido el motor que ha impulsado mi existencia.

A la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, mi tan querida Alma Máter.

A mis docentes formadores, especialmente al Profesor Yury de Jesús Ferrer Franco por su  
acompañamiento en esta búsqueda.

A mi Maestro Hanz Plata Martínez que me ha dado el honor de seguir tras sus huellas este  
trabajo creativo tan maravilloso y que ha tocado las fibras más sensibles de mi memoria. Por  
creer en mí, brindarme su apoyo, su calidez humana, y obtener su amistad.

A los miembros del Grupo de Danza Tradicional Contemporánea *Entramado* por abrirme las  
puertas y dejarme conocer su labor, por haber depositado en mí su confianza para responder mis  
interrogantes sobre la danza.

A Juan Camilo Sánchez Loaiza y Angie Ximena Rincón Cifuentes, por sus aportes y palabras de  
aliento, por tener el orgullo de llamarlos Amigos.

A todos aquellos que aportaron a la realización de esta indagación.

## TABLA DE CONTENIDO

|                                                                                                      |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| RESUMEN.....                                                                                         | 8         |
| INTRODUCCIÓN.....                                                                                    | 10        |
| <b>1. DRAMATURGIA DE LA DANZA EN EL CAMPO COMUNICATIVO Y EDUCATIVO .....</b>                         | <b>13</b> |
| 1.1. ¿Qué es dramaturgia para la danza? .....                                                        | 13        |
| 1.2. La creación coreográfica desde su dimensión comunicativa.....                                   | 19        |
| 1.2.1. La escritura desde su dimensión comunicativa en la creación coreográfica.....                 | 20        |
| 1.2.2. Acto creativo como un proceso pedagógico y una práctica que requiere reflexión.....           | 23        |
| 1.3. Lenguaje y movimiento: Materialidad del cuerpo y la posibilidad de creación de un lenguaje..... | 24        |
| 1.3.1. El gesto como unidad mínima de composición y expresión.....                                   | 26        |
| 1.4. Pensamiento y acción escénica: Reflexiones acerca del cuerpo y el movimiento.....               | 29        |
| 1.4.1. Educación del cuerpo.....                                                                     | 31        |



|                                                                                    |           |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>2. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN: DISEÑO</b>                                     |           |
| <b>METODOLÓGICO.....</b>                                                           | <b>33</b> |
| 2.1. Enfoque cualitativo.....                                                      | 34        |
| 2.2. Tipo de investigación: Documental y de campo.....                             | 35        |
| 2.3. Modelo de investigación procedente de los estudios culturales.....            | 39        |
| 2.4. Método: Estudio de caso.....                                                  | 41        |
| <b>3. CARACTERIZACIÓN DEL ESTUDIO DE CASO “ENTRAMADO: DANZA</b>                    |           |
| <b>TRADICIONAL CONTEMPORÁNEA” .....</b>                                            | <b>45</b> |
| 3.1. Breve recorrido profesional .....                                             | 45        |
| 3.2. Descripción general.....                                                      | 47        |
| 3.3. Percepciones y definiciones de la Compañía <i>Entramado</i> .....             | 48        |
| <b>4. ANÁLISIS DE LA DRAMATURGIA DE LA DANZA DENTRO DEL GRUPO</b>                  |           |
| <b><i>ENTRAMADO</i>.....</b>                                                       | <b>52</b> |
| 4.1. Descripción de los montajes.....                                              | 52        |
| 4.2. Dramaturgia dentro del proceso de creación.....                               | 54        |
| 4.3. Lenguaje codificado y símbolos representativos.....                           | 61        |
| 4.4. Lugar de <i>la dramaturgia</i> en el proceso de <i>puesta en escena</i> ..... | 64        |
| 4.4.1. La concepción y la creación de la obra.....                                 | 64        |
| 4.4.2. El proceso de montaje sobre la puesta en<br>escena.....                     | 65        |



|                                                                                                                                  |           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 4.4.3. La proyección de la obra en el contexto del repertorio de “ <i>Entramado</i> ” y como parte del patrimonio del grupo..... | 66        |
| <b>5. VALORACIÓN GENERAL DE LA PROPUESTA DE <i>ENTRAMADO</i>.....</b>                                                            | <b>69</b> |
| <b>6. CONCLUSIONES.....</b>                                                                                                      | <b>72</b> |
| <b>7. BIBLIOGRAFÍA.....</b>                                                                                                      | <b>76</b> |
| <b>8. ANEXOS.....</b>                                                                                                            | <b>79</b> |
| 8.1. Anexo de entrevistas.....                                                                                                   | 79        |
| 8.2. Enlace Video anexo.....                                                                                                     | 81        |



## RESUMEN

La dramaturgia de la danza es el ejercicio investigativo que permite consolidar el sentido general de un montaje coreográfico. Es la estructura que permite organizar el proceso creativo, y se concibe como una práctica totalizadora que ayuda a clarificar los elementos significantes que trascienden desde la creación hasta la puesta en escena, permitiendo fortalecer el sentido general dentro de la interpretación. Desde esta perspectiva, se busca identificar, a partir de un estudio de caso colectivo en el Grupo de Danza Tradicional Contemporánea *Entramado*, si la dramaturgia dentro de la práctica artística es un ejercicio vital para la creación escénica y si se aprovechan las potencialidades pedagógicas que residen en una trabajo creador y artístico que se proyecta para la reflexión de manera constante.

Palabras clave: Dramaturgia, danza, montaje, coreografía, creación, interpretación.



## ABSTRACT

The dramaturgy of dance is the investigative development that allows to consolidate the general sense of a choreographic montage. It is the structure that allows to organize the creative process, and is conceived as a totalizing practice that helps to clarify the significant elements that transcend from the creation to the staging, allowing to strengthen the general sense within the interpretation. From this point, it is sought to identify, from a collective case study in the Group of Traditional Contemporary Dance *Entramado*, if the dramaturgy within the artistic practice, is a vital exercise for the scenic creation and if they take advantage of the pedagogical potentialities that reside in a creative and artistic work that is projected for reflection on a constant way.

Key words: Dramaturgy, dance, montage, choreography, creation, interpretation



## INTRODUCCIÓN

Esta búsqueda nace a partir de la inquietud en la investigación de los procesos comunicativos, educativos y escriturales en la danza y de manera específica sobre la dramaturgia de la danza, comprendida como el proceso de investigación que complementa la labor creativa y consolida el montaje coreográfico.

Desde nuestros antepasados, la danza ha cumplido una función social esencial que configura nuestra historia cultural según las manifestaciones estéticas y tradicionales de la descendencia como nación. Es fundamental certificar el legado de las tradiciones artísticas evidenciando nuestra identidad a través de representaciones que, dotadas de un sentido cultural, social, histórico y político, ambienten una obra comprensible construida con niveles de significación apropiados al contexto y la realidad del país.

Desde esta perspectiva, se requiere un análisis crítico en el campo investigativo colombiano de la danza a través del medio del ejercicio escritural que configura, de alguna manera, la dramaturgia de la danza, y que reivindica su función estética, social, y cultural.

La dramaturgia de la danza contemporánea en Colombia debe existir con la intención de buscar una consolidación del lenguaje aportando una mirada crítica desde los elementos y conceptos de la construcción de la danza en su función comunicadora.

Actualmente la danza en el campo artístico local requiere un estudio del lenguaje escénico desde los espacios de formación académica, que le permita rescatar y reconstruir la memoria y las raíces de la tradición artística del país.



Para el análisis de este proceso dramático de la danza se ha establecido un estudio de caso sobre la agrupación bogotana *Entramado danza tradicional contemporánea*, bajo la dirección del Maestro Hanz Plata Martínez, quien se ha interesado por la investigación de la danza y las representaciones canónicas tradicionales del folclor colombiano, generando nuevas perspectivas y propuestas creativas a partir de la ruptura de paradigmas sobre la danza tradicional.

Esta indagación se divide en cinco momentos. El primero de ellos se refiere al marco teórico, donde me permito realizar un recorrido sobre *¿Qué es dramaturgia para la danza?* y como afecta al desarrollo de *la creación coreográfica desde su dimensión comunicativa*. Encuentro pertinente abordar *la escritura desde su dimensión comunicativa* dentro de los procesos de creación y montaje en danza, y analizar el *acto creativo como un proceso pedagógico y una práctica que requiere reflexión*. Dentro del lenguaje y movimiento, ahondo sobre *la materialidad del cuerpo y la posibilidad de creación de un lenguaje* a partir de la conciencia de las distintas corporeidades concebidas desde el bios del cuerpo, y planteo un análisis sobre *el gesto como unidad mínima de composición y expresión*. Para finalizar la primera parte, se reflexiona sobre *el cuerpo y la educación*.

El segundo momento de esta indagación permite identificar el marco metodológico, donde explico con detalle las decisiones teóricas que me llevaron sobre un camino que mezcló los tipos de investigación *documental y de campo*, y al tratar de enmarcarme en un paradigma investigativo sobre los saberes *procedentes de los estudios culturales*, me alejo sobre algunos aspectos políticos, antropológicos y filosóficos; y me afirmo sobre otros más hermenéuticos debido a la naturaleza práctica de mi objeto de estudio. Sobre la parte final de esta parte me



dedico a explicar el método de *estudio de caso colectivo* seleccionado para la construcción sobre la observación de campo.

La tercera parte de esta búsqueda **caracteriza de forma detallada el caso de la *Compañía Entramado*** y realiza un breve recorrido profesional, precisando las principales percepciones y conceptos que los definen como agrupación, características que me permiten justificar la importancia del estudio de caso de forma particular.

El cuarto momento de esta exploración se dedica a realizar el *análisis de la dramaturgia de la danza*, para lo cual se han seleccionado previamente dos montajes de la agrupación, y se han analizado los *procesos de creación, símbolos representativos, y el proceso de puesta en escena* desde la fase del génesis de la *creación, concepción de la obra*, hasta el *montaje* y de qué manera se estructuran como parte del repertorio del grupo.

La quinta sección trata de realizar una valoración crítica general de la propuesta global de la compañía, teniendo en cuenta procesos de análisis teóricos a la luz de una objetividad de procedimiento marcada por el equilibrio de la investigación sobre las artes.

Para finalizar, quisiera atraer a mi lector a que continúe sobre las siguientes líneas, y siga los pasos que he recorrido sobre esta búsqueda, que persiga mis huellas y se proponga realizar sus análisis personales a partir de los planteamientos que aquí expongo. Lo invito a tener los sentidos dispuestos a identificarse con las descripciones que trataré de realizar a lo largo de este camino.



## 1. DRAMATURGIA DE LA DANZA EN EL CAMPO COMUNICATIVO Y EDUCATIVO

La danza como lenguaje artístico hace posible establecer una relación con el campo de la educación y la comunicación que se reconoce a partir de su función discursiva. Puede afirmarse que las artes escénicas y, en particular la danza, tienen como finalidad específica la producción y expresión sensible de un mensaje capaz de ser comprendido por el espectador, construido desde de unos elementos sónicos que configuran la realidad de la obra artística. A partir del estudio de estos sistemas de signos y símbolos que se vuelven inherentes al producto artístico, se habla de la dramaturgia como un proceso de investigación y creación que hace posible dar claridad y edificar el sentido general del mensaje que se desea comunicar en escena. De esta manera se define al dramaturgo en la danza como un pedagogo capaz de percibir la naturaleza de la obra artística.

Durante este recorrido teórico, se establecerá la definición de dramaturgia de la danza, así como la función del dramaturgo dentro del montaje. Se tratarán conceptos como la **creación coreográfica**, **montaje escénico** y el **lugar de la dramaturgia** en el contexto de estos procesos vitales para la consolidación de la obra escénica. Para finalizar se reflexiona sobre **el cuerpo y el movimiento** en los procesos de creación del lenguaje de la danza.

### 1.1.¿Qué es dramaturgia para la danza?

La danza es un lenguaje artístico que pretende comunicar sentimientos humanos a través del movimiento coordinado de los cuerpos que participan en el escenario. Desde nuestros antepasados se ha concebido como un arte con una función social esencial y desde la antigüedad



se reconoce su carácter ritual para preservar la memoria ancestral, acompañando celebraciones litúrgicas antiguas, que hacen parte de las manifestaciones estéticas y tradicionales de la descendencia humana y que configura nuestra historia como sociedad. Desde esta perspectiva, la danza nace con una noción ceremonial ligada a la necesidad primaria de comunicar nuestros sentimientos, con un sentido social y artístico que permite ponernos en contacto con un lenguaje configurado desde el movimiento, reconociendo que está construida para ser observada por un espectador capaz de percibir, asimilar, reflexionar y significar la obra artística. De esta manera se comprende que la participación por parte del espectador constituye, de alguna manera, el significado social y estético de la propuesta escénica desde su papel de *lector-espectador*, decodificando el mensaje fundado a través de representaciones, significaciones sociales y culturales que fabrican la percepción general de la obra.

De tal modo, la danza, como todo el arte, está construida por representaciones sociales o *signos*, que sugieren un contexto perceptivo que representa la realidad de la pieza artística.

*...el signo es una realidad sensible que remite a otra realidad, la cual debe evocar. Entonces, ¿cuál es esa otra realidad representada por la obra artística?*

*Ciertamente podríamos contentarnos con afirmar que la obra de arte es un signo autónomo, caracterizado sólo por el hecho de servir de intermediario entre los miembros de una colectividad. (Mukarovsky, 2000. p. 90)*

En consecuencia, podemos vislumbrar el doble carácter del signo en la danza, en su función de signo autónomo cargado de significado dentro de su universo de representación, y también como signo comunicativo capaz de ser aprehendido y comprendido por el espectador.



La danza se concibe como conjunto de sistemas de significación y se organiza de una forma específica para brindar un sentido al mensaje expresado a través del movimiento. La *acción escénica*<sup>1</sup> se consolida con la función de evocar emociones, sensaciones y reflexiones al espectador, que ellos a su vez significan a partir de sus experiencias, su “enciclopedia” como lo llamaría Eco, o “repertorio” como lo señala la estética de la recepción. El valor artístico de la obra está mediado por las condiciones de la estética que permiten identificar los signos y símbolos que se convierte en metáforas capaces de construir un lenguaje legítimo para el arte escénico, que impacte al observador y se involucre en el sentido global que desea expresar la obra.

De esta manera se comprende que la danza se crea e interpreta a partir de sus propios signos autónomos y elementos compositivos, nutriéndose de las representaciones sociales del contexto en el que se encuentra inmerso y desde el cual establece un diálogo con el observador, ya que el estilo propio de una época y un grupo social constituyen el complemento de la obra artística y, junto a los niveles de significación y percepción del espectador, fundan su experiencia estética. (Bourdieu, 2002)

En el campo de la danza, el término *dramaturgia* surge a partir de las últimas décadas del siglo XX. La palabra *dramaturgia* tiene un origen filosófico que data en Alemania en 1767. No obstante, se podría creer que la dramaturgia ha acompañado la danza y el teatro desde la antigüedad hasta nuestros días. (Fuentes, 2012. p.19) Para comprender los inicios de la dramaturgia de la danza, es fundamental comprender la relación con la dramaturgia del teatro,

---

<sup>1</sup> La acción escénica: Es la construcción de la historia a partir de los hechos o de las acciones que ejecuta el bailarín-actor y que permiten hilar el sentido de una historia. La acción escénica según Patricia Cardona, debe ir acompañada de la peripecia mental, del sentimiento del intérprete para que la acción se concrete con veracidad.



puesto que la danza se nutre de conceptos trabajados desde la teoría teatral y, teniendo en cuenta el contexto histórico, se construye desde los preceptos básicos de la dramática y de esta manera el campo de la dramaturgia de la danza se concibe con el fin de organizar, sistematizar, y permitir edificar un significado integral dando precisión a la intención artística.

La dramaturgia en la danza da solidez y claridad a la obra. Es una guía y el andamiaje de la construcción del proceso escénico. La palabra está inmersa en la acción del bailarín, y es su labor interiorizarla y la expresarla en cada movimiento. Se establece la dramaturgia como la herramienta que permite estructurar de manera clara y organizada un montaje escénico. Es la habilidad de articular la orientación global de la escena y del texto relacionándolo desde la forma a la interpretación. Se considera una práctica totalizadora, y ayuda a la construcción global del sentido desde los elementos significantes dentro del montaje. Aspectos como las luces, cualidades y calidades del movimiento, escenografía, musicalidad y demás elementos permiten significar y construir un valor desde el universo del producto artístico.

*¿Se puede utilizar el término dramaturgia en la danza? Entendido como acción escénica, desde luego. Los coreógrafos de todos los tiempos estructuran una totalidad escénica que podría llamarse dramaturgia dinámica, es decir, una serie de sucesos temáticos o abstractos entrelazados, alrededor de los cuales se definen y condiciona el manejo de espacio, el tiempo, el desplazamiento de los cuerpos, las cualidades de la energía, la luz, el vestuario, la música. Sin embargo, a esto se le ha llamado coreografía... (Cardona, 2000. p. 50)*

De tal manera, la coreografía se comprende como el diseño espacial de los cuerpos en movimiento (también es reconocida como partitura de movimiento) que consolida la estructura



dinámica y, en contraste, la dramaturgia compone la narración, realista o metafórica de la intención integrada a la *acción escénica*.

La dramaturgia para la danza también comprende el proceso de preparación que realiza el bailarín-actor para su obra. En ella, la intención de la acción, el movimiento y la ejecución de los pasos se convierten en una unidad encadenada que brindan el sentido total. La memoria emocional, la identidad y los recuerdos son los insumos por los cuales el bailarín nutre su ejecución. El bailarín debe poner en conexión su mente y su cuerpo para construir el sentido y manifestar su cuerpo escénico con el lenguaje del movimiento.

La dramaturgia, en algunos casos, también refiere al entrenamiento físico y especialmente emocional, al cual un danzante debe someterse para consolidar su papel como bailarín-actor dentro de la obra.

*Trasladar a la danza el concepto de dramaturgia, así como el de bailarín actor nos obliga a pensar en un tipo de peripecia mental que difícilmente se cultiva en el bailarín. Conocemos la peripecia dinámica que solemos llamar coreografía...La necesidad de entrenar al bailarín no sólo en la peripecia dinámica (lo visible), sino también en la peripecia mental (lo invisible) ...*  
*(Cardona, 2000. p.50)*

Se comprende la dramaturgia de la danza como el ejercicio de la acción escénica. La peripecia dinámica todo aquello que se relaciona con el movimiento, y en contraste, la peripecia mental todo aquello que se relaciona con la emoción y la intención del movimiento. De esta manera, se sugiere preparar al bailarín actor en su peripecia mental y dinámica, y así alcanzar su



espacio interno del *sentimiento* como una parte fundamental en la ejecución de la danza y la interpretación coreográfica.

A partir de lo planteado se busca integrar la emoción con el movimiento, la idea con la acción física, la comunicación con la metáfora poética, dando una naturaleza orgánica a la ejecución y brindando una autenticidad al lenguaje artístico de la danza. De esta manera, se sitúa la dramaturgia de la danza con una trascendencia estética que permite organizar internamente todos los elementos de la obra, incluido esencialmente el mensaje, con el fin de establecer acciones participativas y vinculantes hacia los lectores-espectadores que acceden a ella.

El valor comunicativo de la dramaturgia de la danza admite, entonces, establecer una discusión con el contenido, acepta que otros coreógrafos, bailarines, directores, investigadores (que también ingresan al rango de los lectores-espectadores que tienen acceso a ella) e incluso, personas fuera del campo, puedan alcanzar las reflexiones e ideas planteadas, brindando la posibilidad de difusión, representación, y re-significación que es posible construir desde otros ámbitos sociales y culturales, lo que permite pensar también en las potencialidades pedagógicas y educativas que residen en una acción creadora que se proyecta a la socialización y la reflexión de manera constante.

La figura del dramaturgo en la danza es un personaje dinámico, un pedagogo capaz de percibir la naturaleza de la creación escénica partiendo del laboratorio corporal y ejerciendo labores que consolidan la propuesta y el reconocimiento del contexto social y cultural. Es un sujeto creador y también educador, comprende la naturaleza del movimiento y brinda la posibilidad de encontrar elementos que enriquecen y hacen parte del montaje, que son de conocimiento, no sólo del coreógrafo o del director (ya que en algunas circunstancias vinculan también a los bailarines), e incentiva de manera constante la reflexión. De alguna manera, es el



producto escénico el que exige la presencia de un dramaturgo dispuesto a consolidar y razonar sobre la visión global y particular de la obra.

*No es función del dramaturgo convertirse en lacayo del coreógrafo, pero tampoco en su intérprete. Dialogo entre dos lenguajes que se asedian con curiosidad, la labor del dramaturgo no es la de ser fontanero del significado. No le toca reparar nada... (Fratini, 2009. p. 11)*

A partir de la figura del dramaturgo como sujeto que aporta a la construcción del sentido global de la obra escénica, surgen varios problemas con respecto a la relación del dramaturgo con el coreógrafo, pues si bien el dramaturgo debe involucrarse por completo en el montaje, no debe estar al servicio del coreógrafo ni menos del bailarín, pero sí justificar el lenguaje y el movimiento a través de la comunicación en un sentido universal. Es importante aclarar que la configuración del sentido global debe buscar siempre su comunicabilidad, y que dicha configuración se realiza a partir de diferentes elementos comunes compartidos por una comunidad, como el aspecto corporal, contextual, sonoro y estético, lo que permite, no sólo que la obra sea legible, sino que pueda ser objeto de interpretaciones y re-interpretaciones en el transcurso del tiempo.

## **1.2. La creación coreográfica desde su dimensión comunicativa**

La creación coreográfica se entiende como el proceso mediante el cual se gesta un proyecto de danza y se comienza a codificar a través de signos, símbolos y representaciones, ya sea desde el cuerpo (gesto, cualidades y/o calidades del movimiento), o fuera de él (espacio, tiempo, ritmo, música, vestuario, elementos dispuestos en el escenario y que intervienen en el espectáculo) y la intención desde donde se concibe la pieza de danza. Hay diversas formas de



llegar a la creación coreográfica, existen tantas, como directores y coreógrafos de danza existen; sin embargo, a todos los une la intención de crear a través del movimiento un mensaje capaz de ser comprendido por el espectador. Por tanto, creer que existe una sola ruta para llegar a la creación coreográfica, es un imposible, sin embargo, muchos directores, coreógrafos, dramaturgos y bailarines han sistematizado su experiencia y describen desde su estilo como alcanzan la creación partiendo de una idea, una intención, un objeto, un texto, etc.

El coreógrafo Gerardo Litvak (2007) señala que la danza constituye una práctica con una materialidad netamente abstracta, lo que ha dificultado su consolidación como disciplina y, por esa misma razón, su materialidad ha permitido un nivel de autenticidad único y obtener sentidos propios desde su construcción, lo que ha llevado que la composición coreográfica se convierta en una herramienta para la investigación y la organización del movimiento en torno a una idea con una intención clara.

Comprendiendo la materialidad abstracta de la danza, la *intención primaria* es esa primera imagen sensible a través de la cual se gesta una pieza de danza. Ésta siempre estará condicionada al conocimiento, a la percepción y la motivación de quien concibe la idea (Fuentes, 2012). Dicha intención, es el punto de partida para el inicio de la creación. La intención puede partir de un texto, una necesidad, un objeto, desde el cual se trabaja para consolidar el mensaje y el tema que se va a desarrollar a lo largo de la obra.

### **1.2.1. La escritura desde su dimensión comunicativa en la creación coreográfica**

Parte del proceso de creación es la sistematización, organización y consolidación de la intención primaria de la obra. Al respecto el dramaturgo de la danza Álvaro Fuentes señala la importancia de leer, investigar, construir, y escribir los elementos que se van hilando dentro del



universo particular de la obra y clarificando el sentido global. *“Es la práctica como reflexión, la que asume la investigación de esa intención primaria para comenzar a re-interpretarla y de-construirla en las acciones escénicas”* (Fuentes, 2012, p. 129).

El texto para la danza debe contener un carácter preciso, capaz de articular ideas y generar representaciones de figuras capaces de consolidar la estructura interna de la obra, dejando abierta la posibilidad de representarla en perspectiva del coreógrafo que se encarga del montaje. Esta labor, reconocida a su vez como *“trabajo de mesa”*, permite afianzar el lenguaje de la obra, (Cardona, 2000 p. 52). Robustece de alguna manera los símbolos y signos empleados, no sólo en el trabajo corporal, sino en la construcción y configuración del universo de la pieza de danza. De esta forma la escritura toma un lugar fundamental en el fortalecimiento de la dimensión comunicativa de la danza, permitiendo elaborar un tejido más claro entre las acciones escénicas, y orienta a los agentes participantes de la creación (dramaturgo, director, coreógrafo, bailarín) sobre la dimensión comunicativa de su labor en escena.

*Una idea tan ornamental de la escritura es el síntoma más evidente de la crisis general de cohesión que padeció la danza como lenguaje entre los años setenta y ochenta en Europa y Estados Unidos, cuya primera consecuencia fue el colapso del papel que desempeñaba cierta noción de escritura en el propio concepto de coreografía* (Fratini, 2009, p. 11)

Es claro que ahora la escritura toma un lugar privilegiado en el proceso creativo de la danza. Aunque la escritura dentro de las prácticas de la danza, según algunos investigadores, pareciera no tener una función ni definición clara, muchos otros han puesto en discusión el valor del texto sobre el montaje y el sentido de la dramaturgia para la danza y el vínculo de la escritura dentro de ella. El texto no será un elemento decorativo, de adorno, sino por el contrario debe



legitimar, engranar y terminar de vincular el sentido, desde su naturaleza y no desde una elaboración artificial o superficial. En la actualidad muchos bailarines y coreógrafos ponen en silencio el texto de su obra, lo pasan por alto y de hecho nunca contemplan la figura del dramaturgo ni de la dramaturgia dentro del desarrollo de la creación de sus representaciones artísticas. Sin embargo, muchos otros coreógrafos, directores y dramaturgos asumen y comprenden la importancia de la escritura dentro de la creación coreográfica para consolidar con eficiencia el mensaje de la obra.

Existen muchas posibilidades para integrar el texto en el montaje coreográfico; sin embargo, destacaré dos perspectivas inicialmente. Para escoger entre una u otra se debe tener en cuenta la intención creativa de la obra, y tomar una decisión respecto a la experiencia que desea obtenerse acercándose al texto escrito. La forma de elegir depende también del estilo personal del coreógrafo, director y dramaturgo. No hay forma de desvirtuar alguno de las dos vías; cualquiera es igualmente válida, y en muchas ocasiones es la misma obra, por su carácter objetual, la que dispone y escoge alguno de los dos caminos antes que el otro.

La primera de ellas es aquella que le brinda prioridad a la acción y el movimiento, tienen como herramienta fundamental el laboratorio corporal, y asume el ejercicio de la improvisación como una parte esencial de la creación. Comprende que existe un énfasis primordial en la relación de cuerpo-espacio para la construcción del lenguaje. De esta manera se entiende que el texto viene a integrarse posteriormente, consolidando la idea del movimiento con la intención que se desea comunicar, buscando la armonía y el equilibrio.

La segunda perspectiva establece la importancia de consolidar un texto base, partiendo de una trama, una obra, una investigación previa, generando una claridad desde el inicio sobre el argumento y tema a desarrollar en el montaje. Permite llegar con claridad a la acción escénica



establecida, y buscar posibles soluciones desde la intención primaria fundada con anterioridad. De alguna manera, pareciera ser un enfoque mucho más literario sobre la creación dramática.

### **1.2.2. Acto creativo como un proceso pedagógico y una práctica que requiere reflexión**

A partir de los conceptos desarrollados por Lessing en el siglo XVIII (citado en Fuentes, 2012) la *práctica como reflexión* sugiere realizar un razonamiento previo o paralelo a la planeación de lo que se quiere construir. Aplicado a la práctica de la danza en las investigaciones de Álvaro Fuentes, dentro del proceso creativo deben nacer interrogantes como: “¿qué es lo que quiero decir? ¿Cómo lo quiero decir? ¿Cuáles son los elementos que quiero trabajar? que, convertidas en acciones, permiten guiar un proceso pedagógico coherente, orientadas a la creación artística de un espectáculo estético.” (Fuentes, 2012. p.65)

La dramaturgia dentro de la danza, además de brindar claridad y coherencia al sentido global de la representación, permite un ejercicio constante de reflexión, de retroalimentación que construye nuevos y distintos significados dentro de su análisis material desde un sentido formal, y permite comprender la danza con un poder capaz de dominar los instrumentos y códigos que abarca dentro y fuera del escenario.

La danza en el campo artístico colombiano debe acompañarse de un estudio del lenguaje escénico desde los espacios de formación académica, que le permita rescatar y reconstruir la memoria y las raíces de la práctica artística del país. Reflexionar sobre la práctica escénica permite fortalecer la dimensión comunicativa y artística de la danza. Por su parte, Patricia Cardona señala que: “Las escuelas difícilmente abordan el concepto de dramaturgia del bailarín y se le reduce equivocadamente a la literatura dramática. Es común que se estudie la materia



*teatral como creación de personaje, pero de manera aislada, como un agregado superficial al quehacer dancístico...*” (Cardona, 2000. p. 67). La dramaturgia no debe limitarse al texto dramático, debe abrirse a la posibilidad de reflexionar sobre su acción dramática e invitar de forma constante a la reflexión sobre la práctica artística.

Una peripecia mental y dinámica del bailarín requiere de una preparación académica para acceder al lenguaje expresivo reflexionando del “por y para qué” de las acciones que se materializan en el cuerpo del danzante. Se plantea una búsqueda de construir un lenguaje genuino que comunique a partir de la calidad del gesto y del lenguaje, una serie de estímulos mentales que justifiquen cada movimiento en escena cargándose de significado. Es decir, que el bailarín debe estar consciente que su actividad requiere de una constante formación, de una preparación que debe realizarse a diario y reflexionar a partir de ella.

Desde este punto de vista, es fundamental comprender la improvisación como un elemento que dinamiza el proceso de exploración y creación coreográfica. Es la herramienta de la que se vale tanto el intérprete como el director, para emprender su trabajo investigativo y corporal. La improvisación brinda soluciones escénicas a un conflicto determinado, desarrolla habilidades de escucha grupal, y genera un ambiente propicio para la creación. Muchos coreógrafos, directores y dramaturgistas en danza, consideran la improvisación y el juego corporal el pilar desde donde se instaura y fortalece todo el proceso investigativo, artístico, estético y creativo.

### **1.3. Lenguaje y movimiento: Materialidad del cuerpo y la posibilidad de creación de un lenguaje**



Para construir un lenguaje a partir del cuerpo, es necesario tener una conciencia de las posibilidades que brinda el cuerpo, como un medio de comunicación entre la idea o intención que se desea expresar y el método material para hacerlo. Teniendo en cuenta algunos panoramas investigativos con respecto al cuerpo, es de destacar la perspectiva del estudio realizado por Elina Matoso (1996), quien pretende establecer la relación cuerpo-sujeto desde la metáfora de *un territorio* capaz de ser recorrido. Existen paradigmas sociales que establecen la manera como los cuerpos deben ser socialmente comprendidos y aceptados. Pero *¿qué ocurre realmente con mi cuerpo?* El trabajo corporal permite crear y fortalecer vínculos con nosotros mismos. Conocer de qué modos opera la memoria en mi cuerpo; cómo comprendo una cicatriz; cómo me relaciono con el dolor; como asumo mi conciencia corporal, son asuntos que se tratan a partir del recorrido de mi cuerpo como espacio, como medio material para comprender la existencia desde la estética y la poética que se exploran desde la educación corporal.

A través de la danza, el cuerpo es contextualizado como un vehículo de comunicación, de expresión, capaz de consolidar su propio lenguaje de forma autónoma. Desde diversos lenguajes artísticos como la fotografía, el cine, las artes plásticas, la danza se representa de tal forma que los elementos que la conforman adquieren un valor cultural que convierten el sentido global de la obra en una construcción simbólica con un valor social y un capital cultural.

Desde la evolución de concepción del cuerpo, como elemento de construcción para la comunicación, desde la ontología, la estética y la filosofía la danza clásica debió responder a unas necesidades de su época y que con la modernidad debió ser reconstruido y reconfigurado. Por tanto, se comprende la danza como una de las prácticas artísticas que se han visto reconfiguradas en el ámbito de la posmodernidad. Una obra de danza que propone un tema está desarrollada a partir de soluciones escénicas. Al respecto el maestro Fuentes señala que: “Las



*soluciones escénicas también permiten plantear tareas de movimiento funcionales para la construcción de las primeras acciones que van a desenvolver la estructura física del bailarín-actor, las cuales apuntan al desarrollo del lenguaje corporal que sustenta el contenido integral narrado en la situación” (Fuentes, 2012. p. 138)*

A través de la danza, el cuerpo queda al descubierto en su esencia kinestésica propia del sujeto que entabla una relación con el lenguaje corporal. Pensar el cuerpo, desde la fenomenología, implica comprenderlo como un anclaje a la realidad, parte de la existencia y un valor de posesión vivo en movimiento capaz de expresarse y comprenderse como real en el mundo.

Teniendo en cuenta el objeto de estudio de cada materia, en el caso de la literatura las letras, y de la danza el cuerpo, desde su lenguaje, se conciben como un acto de transferencia, de materializar desde la imaginación un mensaje construido para edificar una idea capaz de transferirse y comprenderse por otra mente. A través de la historia muchas representaciones de poesía y prosa han tenido algún tipo de representación escénica, en el que se ha materializado la idea poética del yo como creador y constructor.

### **1.3.1. El gesto como unidad mínima de composición y expresión**

Desde la creación coreográfica, es fundamental tomar a modo de punto de partida el gesto como la unidad mínima de expresión y composición. Para abordar el gesto como parte esencial de la reflexión enfocada hacia la expresión escénica, se sugiere comprender esta noción desde su definición conceptual según las teorías básicas de la comunicación aplicadas a disciplinas como el teatro, que parten del gesto desde su valor elemental en la representación.



*...sobre el gesto, tendremos que ubicarlo dentro de un marco conceptual cuyo trazado lo definirá como todo signo psico-físico de pretensiones comunicativas que establecen líneas expresivas de información tanto figurativas como abstracta, directas, o indirectas, con intenciones francamente abiertas u ocultas a su significación. (Guerra, 2013.p. 33)*

El gesto no se compromete a tener una única función comunicativa, tiene por naturaleza un carácter *pre-expresivo*<sup>2</sup>, pero en función de una acción escénica definida, adquiere un valor dentro de la universalidad de la obra y desde su materialidad posee un carácter versátil que permite dejar abierta su interpretación, y lo que admite configurar su representación, está dado por la manera que se acompaña de los demás elementos dispuestos en el escenario que completan su significado.

El gesto y la intención serán entonces base de la construcción del lenguaje. Sobre aquellos lenguajes que contienen su valor en lo expresivo, y que dicho lenguaje principalmente describe y posee un carácter connotativo, se le denomina como *pre-lingüístico*. El gesto se ubica desde los rangos pre-lingüísticos y adquiere una verdadera dimensión en el lenguaje escénico desde su fuerza comunicativa y base fundamental para el desarrollo de significados. En su calidad de “cifrado”, el gesto requiere que el espectador “interprete” responsabilizándose de los riesgos de entender la traducción de la representación que el signo lleve consigo. Con respecto al gesto, el bailarín, investigador y coreógrafo Ramiro Guerra señala que: *“No debemos olvidar que antes del surgimiento de los códigos lingüísticos, fueron los gestos los primeros*

---

<sup>2</sup> Eugenio Barba señala que: “El concepto de pre-expresividad puede parecer absurdo y paradójico, dado que no toma en consideración las intenciones del actor, sus sentimientos, su identificación, o no, con el personaje, sus emociones, es decir, su psicotecnia...La psicotecnia dirige al actor hacia un *querer expresar*: pero ese querer expresar no decide *qué se debe hacer*. Es el hacer y el *cómo se ha hecho* lo que decide qué se expresa” (Barba, 2009, p. 259)



*intentos de la comunicación expresiva del hombre, o sea, el gesto es un lenguaje pre-verbal”.*

*(Guerra, 2013.p. 36)*

Transfiriendo la noción del signo en su estado primitivo y primario, así será comprendido el gesto en la danza, como la unidad básica para la construcción del lenguaje corporal escénico. Proponiendo una solución escénica para cada conflicto, el gesto es el insumo básico para tener como un punto de partida, un progreso de la acción escénica. Los puntos de tensión existentes dentro de la obra son comprendidos a través del gesto corporal.

Si se interpreta el gesto como unidad mínima de expresión, debe asumirse que la unión de gestos con una intención, cargados de un valor cultural dentro de la escena, permiten la construcción de la acción escénica que, para efectos prácticos, sería denominada como la unidad máxima de expresión y que, a su vez, la unión de varias acciones escénicas configura el discurso en el cual la obra escénica se apoya para expresar el mensaje global que desea comunicar. Para resumir, tal como se indica en la Figura 1, se muestra el sistema de relaciones que se establecen entre gesto-intención-acción escénica-discurso, eslabones de la cadena que se engranan entre sí para edificar el sentido general de la pieza escénica.



Figura 1.



#### 1.4. Pensamiento y acción escénica: Reflexiones acerca del cuerpo y el movimiento

La danza como práctica se construye y transforma constantemente a partir de la reflexión. Razonar sobre la relación entre cuerpo y mente se convierte en una actividad necesaria para el desarrollo del ejercicio pedagógico de danzar. Reconocer el cuerpo como un lugar de confluencia de historias, memorias, sensaciones, emociones, y que cumple un papel social dentro de las dinámicas culturales estereotipadas, revela que existe un entrenamiento mental que complementa la actividad física propia del bailarín. Esto sitúa esta acción creadora en particular en el plano comunicativo, esto es, de la relación entre ideas e intenciones y forma(s) de expresión.

Este trabajo reflexivo permite, además de comprender con mayor profundidad las funciones del cuerpo en escena, fundamenta el pensamiento de la danza como una actividad que problematiza la materialidad del cuerpo y medita sobre la existencia humana desde las dinámicas sociales que cumple desde su corporeidad. De este modo, la filosofía de la danza<sup>3</sup> se encargará de buscar la armonía con un sentido estético a la relación discursiva y reflexiva entre la emoción y razón que conmueve al bailarín para interpretar una pieza. La mente del bailarín deberá ser ejercitada para lograr un equilibrio entre lo que se piensa, se expresa y se mueve en escena.

Para comprender y ejecutar la danza es necesario, en primera medida conocer las dimensiones del cuerpo, y así mismo reconocer las dimensiones de la mente y del sentimiento humano buscando una relación equilibrada entre la mente y el cuerpo. El sentimiento, el

---

<sup>3</sup> En este punto es pertinente definir la filosofía de la danza como el conjunto de nociones que permite establecer de manera formal los principios más generales que organizan y orientan el conocimiento de la realidad a través de la danza, y que pretende abordar problemas sobre la existencia humana a razón de su bios.



movimiento y la reacción, son conceptos que nacen desde el interior del cuerpo y se desarrollan fuera de él de manera orgánica; comprender los límites y capacidades del cuerpo, es algo con lo que cada sujeto debe atribuirse a sí mismo y descubrir a través de su experiencia sensible el pensamiento que lo conmueve.

*Par les dieux, les claires danseuses !... Quelle vive et gracieuse introduction des plus parfaites pensées !... Leurs mains parlent, et leurs pieds semblent écrire. Quelle précision dans ces êtres qui s'étudient à user si heureusement de leurs forces moelleuses !... Toutes mes difficultés me désertent, et il n'est point à présent de problème qui m'exerce, tant j'obéis avec bonheur à la mobilité de ces figures ! Ici, la certitude est un jeu ; on dirait que la connaissance a trouvé son acte, et que l'intelligence tout à coup consent aux grâces spontanées... Regardez celle-ci !... La plus mince et la plus absorbée dans la justesse pure... Qui donc est-elle ?... Elle est délicieusement dure, et inexprimablement souple... Elle cède, elle emprunte, elle restitue si exactement la cadence, que si je ferme les yeux, je la vois exactement par l'ouïe. Je la suis, et je la retrouve, et je ne puis jamais la perdre ; et si, les oreilles bouchées, je la regarde, tant elle est rythme et musique, qu'il m'est impossible de ne pas entendre les cithares. (Valery. 1921 p. 4)*

El filósofo Valery desde su postura ideológica, construye un diálogo y se atreve a proponer una visión filosófica para la danza, señalando que existe un lenguaje para el arte y la danza, del cual se nutre de la energía y sensibilidad del ser humano para enriquecerlo y cargarlo de significado durante la representación. Define la danza con un sentido sublime que permite tener un carácter general, artístico y estético que despierta los sentidos del ser humano por sus



variaciones, tensiones, cualidades y calidades de movimiento que atribuyen a la construcción universal de su experiencia estética. El placer estético de la danza nace en la capacidad de contemplar, asimilar, y reconstruir el mensaje descrito por los bailarines en el escenario.

A partir de las dimensiones de cuerpo e impulso, se contextualiza la dimensión filosófica de la corporeidad del sujeto, teniendo presente la misma condición humana de fragilidad, de muerte y a la vez de vida y energía. Se estable unas pulsiones de vida y muerte que acompañan la dimensión del cuerpo en su estado primitivo lo que le atribuye una visión estética al arte. Desde esta perspectiva, la danza se percibe como un hecho estético y artístico capaz de comunicar la condición corporal concreta.

La filosofía de la danza, desde mi perspectiva, buscará desdeñar la función de los cuerpos desde su materialidad y a partir de la reflexión encontrar un camino expresivo que indague y busque soluciones escénicas a los problemas planteados desde la relación mente y cuerpo dentro del intérprete. El bios del cuerpo es un motivo, un pretexto para la exploración sobre la danza y su razón de ser.

#### **1.4.1. Educación del cuerpo**

*“Historically, this knot has been constituted by one of three schemas: didactic (Plato), classical (Aristotle), and romantic (Heidegger). The problem with the contemporary moment is that all three schemata have been exhausted and that the twentieth century has failed to produce a new schema for reinvigorating the linkages binding together art, philosophy, and education. This exhaustion hinges on the question of aesthetic singularity and immanence.” (Lewis, 2007.p. 58)*



En los modelos educativos, la falta de educación en el *biopoder*<sup>4</sup> del cuerpo, ha dificultado la comprensión del sujeto en sus dimensiones sociales, políticas y artísticas. A través de la investigación, es necesario reflexionar sobre una renovación que contribuya en las teorías educativas que se encargan de construir sujetos, para que adquieran un compromiso consiente de sus capacidades humanas desde la dimensión ontológica, la relación mente-cuerpo, para generar nuevas perspectivas acordes al contexto.

La construcción del concepto de cuerpo es un proceso que germina desde la educación. La adquisición de una conciencia corporal se obtiene desde la experiencia como eje que atraviesa los constructos sociales establecidos culturalmente. El cuerpo es una entidad construida social y culturalmente que ha conformado paradigmas establecidos y ha adjudicado roles concretos para ello. En muchos contextos, el cuerpo ha sido negado, se limita a coexistir desde el prejuicio, y se alimenta a partir de la imagen de lo que un cuerpo “*debe ser*”, desvirtuando la condición natural de un sujeto que *se manifiesta y es* en la diversidad<sup>5</sup>.

La danza es el medio a través del cual el cuerpo se empodera de sí mismo y a través de su lenguaje expresa un conjunto de ideas. De esta manera, descubrimos que la práctica de la danza tiene de manera intrínseca una acción pedagógica que permite descubrir y desarrollar habilidades comunicativas que se encuentran inmersas en el sujeto desde la comprensión de su dimensión social, cultural, política, filosófica y artística.

---

<sup>4</sup> Biopoder es un término conceptualizado por el filósofo Michael Foucault, que se refiere a la práctica de controlar y “subyugar” un cuerpo. En el contexto de esta investigación se refiere a la capacidad de dominio de las dimensiones propias del cuerpo.

<sup>5</sup> Para comprender mejor la afirmación se puede tomar como ejemplo una mujer-madre que niega su cuerpo debido a las evidencias físicas que ha dejado el parto de sus hijos, en contraste con la mujer-modelo delgada, esbelta que promueve una silueta con medidas estándar. Son dos roles culturales definidos a partir del cuerpo desde su apariencia y se han ubicado allí desde un paradigma social.



## 2. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN: DISEÑO METODOLÓGICO

Este trabajo de investigación se orienta desde un enfoque cualitativo. Para su desarrollo, se realiza un diseño metodológico que combina los tipos de investigación *documental* y *de campo* tratándose de manera particular sobre un *estudio de caso colectivo*. Dentro de la indagación se comprende un modelo de análisis *descriptivo-explicativo* a partir de la práctica artística como reflexión. Esta segunda parte trata de justificar y clarificar las razones por las que se decidieron optar por estos tipos, enfoques, diseños y métodos de investigación.

Para el desarrollo del proceso investigativo se emplearon herramientas como el diario de campo, acompañadas de entrevistas, pesquisas bibliográficas, análisis textuales y de espectáculos integraron gran parte del proceso de investigación. Desde estos instrumentos se propone un análisis del fenómeno cultural de la danza contemporánea aproximándose a tres instancias: dramaturgo, bailarín y espectadores, que interactúan en la práctica artística; todo ello desde el caso específico de la *Compañía de Danza “Entramado”*.

Partiendo de una revisión desde los planteamientos básicos de la exploración cualitativa y paradigmas de los estudios sociales-culturales, se tomaron decisiones teóricas, que abordaré de manera particular más adelante, y que permitieron comprender la naturaleza del problema y el objeto de investigación desde una perspectiva práctica y artística, revindicando la importancia de la dimensión corporal en esta indagación como eje fundamental y, bajo estas premisas, el diseño metodológico permite evaluar las características cualitativas dentro de campo de investigación como un fenómeno cultural y social en el terreno artístico, apoyado en la experiencia como un hecho investigativo capaz de ser documentado.



## 2.1. Enfoque cualitativo

Las artes y humanidades han proporcionado una extensa tradición de formas para describir, interpretar y valorar el mundo: historia, arte, literatura, danza, teatro, poesía, música son algunas de las formas más importantes a través de las cuales los humanos han representado y configurado sus experiencias (Eisner, 1998). Algunas de estas expresiones han prefigurado el conocimiento humano, a lo que hemos denominado *saber(es)*. La indagación del saber desde las ciencias humanas ha sido demarcada por la trayectoria de la investigación cualitativa que ha acogido la misión del analizar y la comprender de patrones que toman los procesos culturales en una sociedad determinada. El enfoque cualitativo permite, como su nombre lo indica, una apreciación desde las cualidades que componen el objeto de estudio.

En el marco de esta búsqueda sobre la dramaturgia de la danza, y gracias a los aportes de Elliot Eisner (1998) sobre la *indagación cualitativa* que me iluminó sobre el recorrido metodológico a seguir, me delimité sobre este enfoque de investigación por tres razones principalmente. En primer lugar, el término *cualitativo* es lo suficientemente general para abarcar la enseñanza de la actividad humana desde múltiples formas, incluidas las prácticas artísticas, y se empatiza por los asuntos de la condición del ser en una sociedad determinada.

En segundo lugar, el *pensamiento cualitativo* se ratifica dentro de la comunidad de investigadores en el discurso de la práctica y la educación, y yo, desde el contexto inmediato de esta indagación, señalo la importancia del aporte de la dramaturgia de la danza a la pedagogía y la educación corporal como parte fundamental en la construcción de sujetos.

La tercera razón para emplear la expresión *cualitativa* está relacionada con las artes y la manera en que las consideraciones cualitativas contenidas en la obra de arte permiten potenciar



su valor comunicativo y representativo sobre el universo significativo en el que se encuentra configurado.

He reconocido este trabajo investigativo con el término *indagación* porque me parece más adecuado para referirme a esa experiencia que se ubica entre la investigación y la práctica, y, fundamentalmente, a la reflexión y evaluación partiendo de las preguntas que surgen durante la exploración, asumiendo la responsabilidad que el concepto implica; escudriñando, siguiendo los indicios, rastreando y preguntando, lo que me ha permitido obtener un diseño metodológico flexible, y en cierta medida, más versátil y adaptable a las necesidades investigativas del campo práctico. La flexibilidad, el ajuste y la interacción son los tres sellos del método cualitativo que son fácilmente identificables. (Eisner, 1998, p. 198)

## **2.2. Tipo de investigación: Documental y de campo**

Desde el diseño metodológico, se decide combinar dos tipos de investigación, debido a la naturaleza del objeto y su relación con la práctica en el área de la danza. De esta manera he optado por establecer dos roles que, de alguna manera, fluctuaron en un proceso de sistematización de la práctica. El primero de ellos ha sido *documental*, y ha permitido que la indagación tome fuerza desde la teoría, abordando textos, tesis, investigaciones que a su vez he cotejado con los registros de mi indagación, como diarios de campo, lo que me ha llevado a tener una bibliografía que ha sufrido interpretaciones, re-interpretaciones y, especialmente, muchas más interrogantes. Mi pretensión, no es obtener una verdad absoluta, pues creo fielmente en que,



a través de la práctica y la experiencia sensible, la epistemología adquiere su valor científico, descriptivo e interpretativo<sup>6</sup>.

El segundo de los tipos de investigación seleccionado y combinado ha sido el trabajo de *campo*. Desde la observación del contexto, y el acercamiento a la práctica de la danza, he consolidado la experiencia como parte de la investigación.

*El saber estaría más en las condiciones de la práctica y pertenecería a un campo mucho menos riguroso que el planteado en la esfera del conocimiento. Por ello, abordar una búsqueda de cuáles son las epistemologías de la práctica que permita dar cuenta de esa otra forma de conocer que se da en la sistematización, significa construir una reflexión que desde otro lugar nos permita un diálogo crítico entre los procesos que se generan en el saber y los que se dan en el conocimiento. (Mejía, 2007, p.4)*

Muchos investigadores plantean *enfoques prefigurados* como lo señala Eisner (1998, p. 206) introduciéndose al campo de investigación con un objetivo observacional específico, pero en ocasiones, también puede permitirse que la situación hablase por sí misma, es decir, abrirse paso a un enfoque emergente, brindándole un lugar a otros posibles actores o situaciones que enriquecen la observación y la práctica, estar al servicio de las circunstancias y adaptarse a ellas, sin dejar de servir al objetivo principal de la atención o como parte de una orden anticipada del día.

*“La mayor parte de investigadores cualitativos de hoy piensan que el conocimiento es algo que se construye, más que algo que se descubre. El mundo que conocemos es una*

---

<sup>6</sup> Es de aclarar que es una perspectiva muy personal con respecto a la epistemología de la investigación cualitativa en las artes, y particularmente en la indagación llevada a cabo sobre la dramaturgia de la danza, desde la cual me atrevo a brindar tal declaración.



*construcción particularmente humana y el conocimiento parece iniciarse con la experiencia sensorial de los estímulos externos.” (Stake, 1999 p. 89)*

En este punto de mi indagación ha sido fundamental brindar un espacio privilegiado a la práctica y la experiencia. Como se observa a continuación en la Figura 2, basada en el texto de *El ojo ilustrado* de Elliot Eisner sobre la teoría de Dewey (1998, p.70) encontramos esa relación entre lo subjetivo y lo objetivo mediado por la experiencia humana, donde lo transactivo se concibe como el lugar donde ambas convergen. De esta forma *“Se postula un mundo objetivo con una entidad tanto general como particular. Puesto que, lo que sabemos del mundo es un producto de una transacción de nuestra vida subjetiva y un mundo objetivo postulado, esos dos mundos no se pueden separar.”*

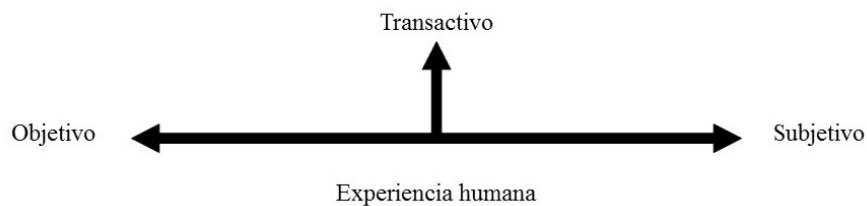


Figura 2.

En la danza, el componente del laboratorio corporal se constituye como un ejercicio pedagógico experiencial que fundamenta las posibilidades de la construcción del cuerpo desde su corporeidad. Se asume como una práctica interpretativa que debe construir sentido a partir de los propios descubrimientos, y comprender la experiencia como parte fundamental en la investigación del campo. La mezcla de las dos entidades (objetivo y subjetivo) nos permiten



distinguir la experiencia como un lugar de convergencia *transactiva* cumpliendo tres criterios fundamentales.

El primero de ellos es la *coherencia*, que determina la credibilidad de la narrativa cualitativa y el argumento representado. Los rasgos estéticos se reflejan sobre la coherencia de la práctica artística. Interrogantes como ¿Tiene sentido la historia contada? o ¿Existen otras interpretaciones creíbles de esta historia? permiten vislumbrar el juego de tensiones sobre lo anteriormente expuesto de objetividad y subjetividad.

En segundo lugar, se encuentra el *consenso* como esa condición en que los investigadores<sup>7</sup> y lectores de la obra están de acuerdo con los hallazgos y la interpretación de ellos, exponiendo su experiencia como la evidencia del laboratorio corporal. Se resume entonces, como el acuerdo realizado entre dos partes, que admite entender la evidencia relevante para la descripción, interpretación y evaluación, y hace posible al mensaje de la obra ser coherente y, por tanto, transactivo.

Para finalizar, el tercer criterio que promueve el ejercicio de investigación en el campo práctico es la *utilidad instrumental* que traza la meta de promover el entendimiento de la situación enigmática o problemática. En el caso de la dramaturgia de la danza, es entender el lugar de ésta dentro de la creación y, acompañada del laboratorio corporal, se consolida como actividad preliminar o paralela que afianza el sentido global, estético estilístico y armónico de la obra artística.

---

<sup>7</sup> Por investigadores, me refiero a aquellos sujetos que hacen parte del montaje de la obra desde cualquier rol ya sea como bailarín, director, coreógrafo, director; asumiendo que tiene de manera inherente un papel investigativo dentro del producto artístico.



### 2.3. Modelo de investigación procedente de estudios culturales

Durante la búsqueda metodológica, realicé un primer acercamiento al paradigma investigativo procedente de los estudios culturales. Un paradigma en investigación, según la definición teórica, abarca cuatro términos: ética, epistemología, ontología y metodología.

*“En su forma genérica, los estudios culturales incluyen un análisis de cómo la historia vivida por las personas es el resultado de estructuras que han sido heredadas del pasado. Su tarea es analizar este hecho. Cada versión de los estudios culturales enfrenta una preocupación de tres frentes: los textos culturales, la experiencia vivida y la relación articulada entre los textos y la experiencia diaria.”* (Saukko, 2012, p. 34)

Para el investigador Saukko, los *estudios culturales* se asocian alrededor de las prácticas culturales, textos sociales, subjetividades, crítica social y teoría cultural como una forma de investigación crítica. La característica distintiva de los estudios culturales es la manera en que combina un foco hermenéutico en las realidades vividas, un análisis crítico, pos-estructuralista que median nuestras experiencias y realidades, y una investigación contextualista/realista de las estructuras históricas, sociales, y políticas de poder. (2012, p. 317)

La afinidad de mi propuesta con el paradigma procedente de los estudios culturales radica en el interés subjetivo sobre la práctica cultural artística. Desde esta perspectiva, la indagación realizada se sustenta en esta perspectiva; sin embargo, como lo he señalado anteriormente, he decidido alejarme de algunos criterios tales como aspectos “paradigmáticos” inamovibles, entre ellos la crítica social y los aspectos políticos, que, si bien son asuntos inherentes al ser humano comprendido como sujeto social perteneciente a una sociedad organizada políticamente, para efectos de mi trabajo, optar por guardar silencio sobre una distinción política y de poder sobre el



ser, ha sido de manera intencional y la razón se debe a las políticas de dominio, que visto desde los intereses conceptuales de la dramaturgia de la danza, ya se encuentran inmersos y pre-establecidos desde la manera en que nos comprendemos como un cuerpo con un rol establecido de manera previa desde que nacemos<sup>8</sup> y que hace parte de una sociedad marcada por la inequidad. No quisiera extenderme demasiado en el asunto, debido a su peso filosófico y ontológico, pero he de aclarar que estamos hechos de cuerpo (físico), acción (experiencia) y pensamiento (reflexión), lo que nos hace sustancialmente distintos, diversos y diferentes; nuestro contexto político y económico nos ha hecho pensar que somos inferiores o superiores entre otros, y a lo largo de este recorrido teórico y experiencial he descubierto que más allá de una superioridad sobre nuestras cualidades frente a otros, es nuestra capacidad de exploración y reflexión lo que nos permite conocernos mejor y darnos a conocer al mundo, más allá de nuestros limitantes, de nuestros cuerpo mutilados física o mentalmente<sup>9</sup>, asuntos que han sido tratados teóricamente por muchos otros investigadores en otras búsquedas e indagaciones.

Anteriormente me he referido por investigadores, a todas aquellas personas que cumplen una función dentro del montaje de la obra, ya sea desde su actividad corporal, o su aporte intelectual, porque considero que su labor hace parte de la búsqueda dramática que exige la creación en danza, y su indagación, es igualmente valiosa y enriquecedora para efectuar a cabalidad la función discursiva y comunicativa de la pieza escénica.

Las prácticas artísticas son, de hecho, culturales y están marcadas por el contexto social que rodea a la sociedad en la que se desarrollan y por los actores que se involucran en ellas.

---

<sup>8</sup> Desde el nacimiento se nos identifican con un rol masculino o femenino demarcado por el sexo y posteriormente por la sexualidad.

<sup>9</sup> Véase los estudios de Lina Matoso sobre *El Cuerpo como territorio*.



Dicha combinación entre la teoría cultural y la investigación crítica facilita la mediación entre el trabajo de laboratorio corporal, y la búsqueda investigativa.

La historia y la hermenéutica tratan precisamente de reconstruir todas esas piezas aisladas que aparecen en las diversas versiones, desde la experiencia y la realidad, para recapturar un todo con sentido, lo que da la clave y el éxito de la disciplina interpretativa. (Ávila, 2010. p. 37)

#### **2.4. Método: Estudio de caso**

A lo largo de este capítulo he demostrado de alguna manera, como se hallaron respuestas cercanas a mis intereses en estudios más humanistas que científicas y revelé en los modelos de análisis descriptivos-explicativos, un método para sistematizar la información resultante del trabajo de campo práctico realizado.

Metodológicamente la indagación se propone desde su inicio como un estudio de caso. Los estudios de caso se identifican como técnicas que tratan sobre una cuestión social o cultural específica que se seleccionan por su peculiaridad, su elocuencia y capacidad de *representar* una situación colectiva con facultades para ser observada, estudiada y evaluada. Comenzando con estos indicios, es fundamental realizar una contextualización del grupo objeto del estudio de caso y dejar evidentes las dimensiones artísticas, estéticas, comunicativas y educativas que lo rodean y para entender con mayor lucidez la particularidad del grupo, y el investigador se asume como un observador reflexivo e interpretativo sobre el escenario escogido para analizar.

Los estudios de caso pueden ser de tres tipos: Intrínseco, que busca lograr un entendimiento del caso particular; instrumental, que busca trazar una generalidad; y colectivo, que busca tener un menor interés en un caso particular y que admite estudiar un número de casos de forma conjunta a fin de investigar un fenómeno, población y condición general. Éste último se



elige cuando se considera que entender a los agentes participantes conducirá a un mejor entendimiento, y quizá a una mejor formulación de supuestos, de un conjunto de casos aún más grande.

En esta búsqueda académica comprendo que mi intención investigativa no es entender un caso particular, ni mucho menos trazar una generalidad sobre la danza, la pretensión es acercarse a un tema tan atractivo como lo resulta la dramaturgia dentro de la danza, indagando sobre cada uno de los sujetos que se involucran, de alguna u otra manera, en ese proceso de creación coreográfica, artística y comunicativa.

Durante mi recorrido teórico me asaltaron dudas como ¿cuál sería esa cuestión particular que puedo aprender de este caso único? O ¿qué puede aprenderse aquí que a un lector necesite saber? Y con la esperanza que dichos interrogantes sean de alguna manera resueltos a lo largo de los siguientes capítulos, he seguido con ese incesante andar investigativo y reflexivo.

La búsqueda de lo particular más que de lo ordinario ha sido el beneficio que he encontrado tras el recorrido con este método de investigación y me he preocupado por dejar sistematizado a través de tres componentes principalmente. En primer lugar, la naturaleza del caso y, en particular, su actividad y funcionamiento. En segundo lugar, sus antecedentes históricos y causas previas que permitieron su consolidación como compañía de danza. En un tercer momento, su papel en otros contextos como comunicativos, estéticos, educativos y artísticos.

Como lo demuestra la figura 3, desde el rol de investigador, en el estudio de caso, se deben plantear una serie de problemas prefigurados, que trazan de forma general una evolución



de la cuestión tratada sobre el estudio de caso y que permiten establecer una ruta general.

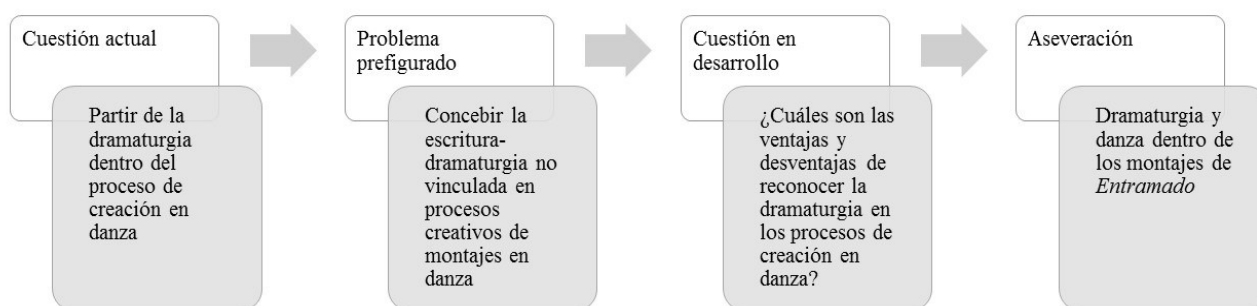


Figura 3.

A partir de la *cuestión actual* se señala la dramaturgia de la danza dentro del proceso de creación y montaje, seguido por el *problema prefigurado* en donde se concibe el paradigma que prejuicia la danza sin ningún vínculo dramático o escritural, con la esperanza que durante el proceso se afirme o refute dicha premisa. Luego sigue la *cuestión en desarrollo* que se formula como pregunta sobre las ventajas y desventajas de reconocer la dramaturgia dentro de la danza vinculado a sus procesos creativos; y por último la *aseveración* que se relaciona directamente con los montajes de la compañía ***Entramado***.

Para el desarrollo de la última parte metodológica que se refiere al proceso de triangulación e interpretación de datos, con frecuencia considerado como ese ejercicio que aprueba emplear percepciones múltiples para aclarar el significado y, junto a *objetividad de procedimiento* por parte del investigador, verificar la respetabilidad de la observación e interpretación. La triangulación ayuda a identificar diferentes realidades desde parámetros como: Acotar el caso conceptualizando en el objeto de estudio; la selección de los fenómenos, temas y cuestiones tratadas; la búsqueda de patrones de datos para elaborar cuestiones y nuevas teorías; la edificación de las observaciones claves y las bases para la exégesis; la disposición del



investigador a elegir interpretaciones alternativas; y por último elaborar afirmaciones y observaciones acerca del caso.

En el caso de la triangulación de esta indagación de la dramaturgia de la danza, se llevó a cabo bajo un procedimiento más interpretativo-descriptivo desde la práctica, evitando ser un análisis cerrado, para brindarle la flexibilidad de ser re-interpretado por otros, sin necesidad de anular los supuestos que se exponen como resultados.

Para finalizar ese apartado metodológico, el proceso de investigación efectuado mediante esta búsqueda académica se resume en los siguientes componentes:

- a) La mirada del investigador como sujeto multicultural
- b) Paradigmas y perspectivas teóricas: halladas desde los modelos procedentes de estudios culturales.
- c) Estrategias de investigación: a partir de un estudio de caso
- d) Métodos de recolección y análisis de datos: entrevista, observación, análisis textual.
- e) Interpretación y evaluación



### 3. CARACTERIZACIÓN DEL ESTUDIO DE CASO “*ENTRAMADO: DANZA TRADICIONAL CONTEMPORÁNEA*”

Durante esta tercera parte, se realiza un acercamiento inicial sobre el trabajo, recorrido y percepciones artísticas que enmarcan el trabajo de *Entramado Danza tradicional contemporánea*, compañía de danza que sirvió como un estudio de caso colectivo a lo largo de esta indagación, y que permitió aterrizar conceptos de la dramaturgia de la danza, aplicados en la práctica artística.

#### 3.1. Breve recorrido profesional

La compañía de danza *tradicional contemporánea “Entramado”* se consolidó bajo la dirección del Maestro Hanz Plata Martínez desde el año 2014, a partir de las investigaciones e inquietudes sobre el cuerpo y las distintas corporeidades abordadas desde la danza tradicional y trabajada en la Fundación *Obelisco Danza Teatro* de Bogotá.

Algunos de los trabajos e investigaciones realizadas dentro de Obelisco dieron pie a la indagación, creación, y la inquietud sobre la representación tradicional, que, de alguna forma, son el preámbulo del trabajo de *Entramado*. Los montajes y creaciones más importantes están situados entre el año 2009 y 2010, entre los más destacados: “*Juega que juega*”, “*Ciudad, tradición y color*” y “*Ña Rita*”.

*Juega que juega* se lanza en el 2009, ganadora de una beca de creación, de la cual surge el proyecto editorial *Anibailando. Danza zoomorfa en la escena escolar*<sup>10</sup> llevada a escena en

---

<sup>10</sup> Plata, M. Hanz (2009) *Anibailando. La danza zoomorfa en la escena escolar*. Colección páginas abiertas de la serie Danza en la escuela. Gente nueva editorial. Grupo de investigación Intertexto, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.



distintos ambientes escolares, bibliotecas públicas y el Teatro Jorge Eliecer Gaitán, donde el juego coreográfico y la búsqueda de la tradición folclórica colombiana desde la representación de animales, permite un acercamiento a las distintas regiones dinamizando el elemento ritual y, a la luz del enfoque didáctico pedagógico, es llevado y pensado para la escuela.

En el año 2010 es lanzado el proyecto denominado *Ciudad, tradición y color*, también acreedor de una beca de creación, en donde el juego de contrastes desde los aspectos como la música, el color, las luces, las coreografías, y distintos ritmos, sirven de pretexto para la creación, mezclando la cultura bogotana con la caribeña y pacífica, estableciendo oposiciones entre los colores fríos y cálidos, vistos de manera concreta en el vestuario, en la dirección escenotécnica y musicalmente desde los ritmos como jazz, pasillo, champeta y porro.

El último de sus montajes denominado *Ña Rita* a finales del 2010 se basa en la exploración de elementos simbólicos. Establece un juego de narración escénica y narración concreta mediado por un elemento dinamizador: la radio. Desde los distintos programas radiales que han configurado nuestra tradición cultural colombiana, se realiza una propuesta basada en un juego coreográfico rico en signos representativos de la historia nacional, estableciendo un vínculo con el espectador desde de la radio como elemento cotidiano que ha acompañado nuestro recorrido y configurado nuestra identidad nacional.

Estos proyectos poco a poco fueron vislumbrando un horizonte investigativo que surge desde la exploración de las formas de representación de la danza tradicional, buscando nuevas posibilidades narrativas, emocionales, sensoriales, que busquen comunicar, desde lo cotidiano, otras formas, otras historias que nos conecten de nuevo a la esencia del movimiento con una emoción, ligada a una intención, y una finalidad comunicativa clara, pensada para ser vista,



leída, y percibida desde los sentidos, por un lector-espectador, alejándose de los parámetros de la danza de proyección concebida para el espectáculo.

La pretensión de la investigación de *Entramado* se proyecta sobre un proyecto pedagógico que desemboque en una educación corporal con conciencia sobre la tradición. Estas nuevas propuestas de creación sobre la danza tradicional han sido llevadas y presentadas en mayas curriculares de formación para formadores, desde la Licenciatura en Educación Artística de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, y espacios de formación como Idartes, donde han tenido muy buena acogida y resultados muy satisfactorios, develando también frutos de la investigación aplicada a la pedagogía y la formación del cuerpo desde la educación. (Tomado de la entrevista al director Hanz Plata Martínez)

### 3.2. Descripción general

*Entramado* se define como danza tradicional contemporánea, abordando el concepto de contemporáneo desde una perspectiva de volver la danza tradicional más contemporánea, que responda a las necesidades culturales del aquí y el ahora, y se proyecta hacia un público inmerso en una cultura audiovisual, capaz de leer texto, movimiento, imagen, sonido de manera simultánea. Su propósito escénico no parte de una reproducción automática de coreografías ya establecidas ni en la homogenización de los cuerpos a partir de una técnica, sino en la recuperación de la esencia del movimiento con la emoción ligado a la tradición colombiana y de la educación musical otorgada por nuestros antepasados, entendiendo la diversidad del cuerpo educado desde las distintas formas de la danza.

A partir del trabajo de danza tradicional folclórica y las inquietudes sobre las formas de representación tradicionales canónicas, se presentan distintas necesidades narrativas a las ya



establecidas, donde se construyen los principios de *deconstrucción de la danza* y la búsqueda de *entramar* diferentes cuestiones dramáticas, que brindan nuevos caminos investigativos en el campo escénico que confluyen, finalmente, en un producto creativo.

La exploración del movimiento se realiza a través de la ruptura de paradigmas sobre las coreografías simétricas, pero conservando esquemas de la formación corporal tradicional, como los puntos de apoyo, pesos, cánones en pasos y figuras, y la búsqueda se nutre al trasladar los movimientos a otras partes del cuerpo, saliendo de la zona confort, entendiendo corporeidades de forma distinta.

La búsqueda de *Entramado* parte del imaginario cultural que señala la existencia de herencias tradicionales y manifestaciones colectivas plasmadas en las coreografías y propuestas escénicas de la danza tradicional que representan las fiestas populares del movimiento raizal y, desde allí, generar nuevas propuestas a partir de la narración, dándole prioridad a la emoción a la historia contada desde el cuerpo y la tradición apegada a él, convirtiéndose así, la intención dramática y la estructura corporal establecida, la armonía de la escena.

### **3.3. Percepciones y definiciones de la Compañía *Entramado***

Dentro de los referentes teóricos más relevantes y que han nutrido sus investigaciones en el campo creativo, el trabajo de *Entramado* hace evidente los conceptos de Eugenio Barba y la *Antropología Teatral*, *Gesto y gestualidad* de Ramiro Guerra, *Improvisación* de Marce Cunningham, y autores que trabajan la danza tradicional como Javier Ocampo y Delia Zapata, lo que ha permitido configurar una base teórica y aventurarse a hacer su propuesta artística desde sus propias interpretaciones y creaciones.



*Entramado* exige un proceso escritural distinto que busca sistematizar la experiencia desde la danza tradicional contemporánea. Este proceso es asimilado como parte de la investigación dentro del grupo y recoge experiencias de cada uno de los ejecutantes, escribiendo no sólo en el cuerpo, sino narrando sus emociones, sensaciones, experiencias, que asociadas a las representaciones de la danza, son el resultado del proceso investigativo y de laboratorio corporal, lo que ha permitido tener una solidez y, al mismo tiempo una fluidez de manifestaciones sensibles, engranadas a una materialidad narrativa, admitiendo un ejercicio constante de reflexión, y que configuran una serie de insumos que sirven de pretexto para la creación coreográfica.

La re-interpretación de estos símbolos y signos, culturalmente cargados, hacen parte de la representación de la danza tradicional en acuerdo con la propuesta creativa contemporánea de la Compañía *Entramado*. La evocación, la herencia tradicional, y la genética cultural establece un lazo con el espectador, con su memoria y repertorio cultural para re-elaborarlo desde la búsqueda de la danza tradicional contemporánea, afirmando que la obra sea legible para el lector-espectador, construyendo un puente comunicativo con el público como sujetos que pertenecen a una cultura y, a través del lenguaje corporal, fortalecer la relación sujeto-cuerpo-contexto.

La *necesidad narrativa* es uno de los *pretextos creativos* abordados desde el cuerpo y que hacen parte de la génesis de la creación artística en *Entramado*. Conceptualizar una idea, y querer expresarla desde la extensión del movimiento corporal permite que el producto artístico tenga una naturaleza comunicativa latente desde el inicio, la cual puede ser abordada desde tres aspectos fundamentalmente. El juego y variaciones o combinaciones de estos tres aspectos delimitan la narración y se escogen dependiendo de la intención del mensaje global de la puesta en escena. (Tomado de la entrevista al director Hanz Plata Martínez)



El primero de ellos es la *forma* y se refiere a la percepción general de la puesta en escena desde su representación coreográfica. Se evidencia en las figuras, pasos, y demás relaciones que se establezcan entre bailarín y espacio escénico a través del movimiento. Por ejemplo: Una figura realizada en pareja de manera sincronizada marcando un paso sobre una base rítmica musical.

El segundo aspecto es el *contenido*, y se describe a través de las acciones escénicas que componen la representación. Se identifica de manera clara en la historia, en los hechos o acciones que ocurren en la escena y que motivan al bailarín a moverse y que el lector-espectador puede identificar. Por ejemplo: Una historia de amor, que surge entre dos personajes que están dispuestos en el escenario.

El tercer criterio es la *emoción* y es el insumo del que se vale el intérprete para relacionar la forma y el contenido. Transmitir o evocar un sentimiento, una reacción, un hecho histórico, es lo que le da la intención a la acción escénica descrita anteriormente. Por ejemplo: Una melodía melancólica acompañada de un gesto de tristeza por parte del bailarín, denota que existe un sentimiento que acongoja al personaje.

Dentro del estilo coreográfico de *Entramado*, como se puede apreciar en la Figura 4, se puede leer el cuidado estético con el que asumen los elementos que se disponen en escena, pues comprenden de antemano la responsabilidad que conlleva poner un objeto o un personaje en el escenario, pues no es necesario llenar el espacio con objetos y, por el contrario, desde la simplicidad encuentran un camino simbólico cargado de significados y representaciones sin recurrir a la saturación visual. Comprenden que cada elemento que se ofrece en la escena cumple una función, evoca una sensación, permite establecer una relación comunicativa con el espectador, y no es entendido como simple parafernalia.



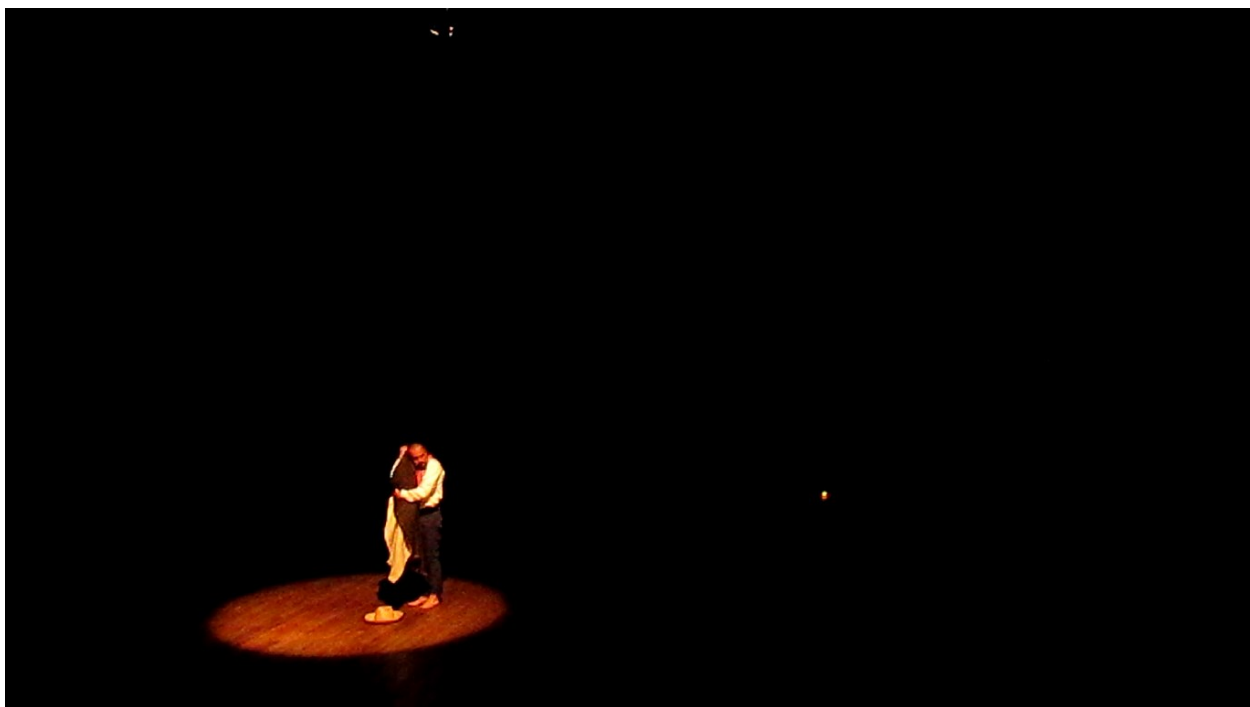


Figura 4

Archivo fotográfico del Grupo *Entramado* (Bogotá, 2016)



#### 4. ANÁLISIS DE LA DRAMATURGIA DE LA DANZA DENTRO DEL GRUPO

##### *ENTRAMADO*

Para la observación, aserción y avance de esta investigación, se tomaron como referencia dos montajes de la Compañía donde se analizaron los aspectos dramáticos más relevantes, y se describe como estos procesos trascienden en el desarrollo de la creación hasta el montaje, permitiendo consolidar el sentido general del producto artístico.

Para la elección de las obras referencia se tomaron en cuenta criterios y parámetros específicos de selección como época en que se realizaron, tema general, importancia dentro del grupo y la disponibilidad de las referencias textuales.

Quisiera dejar en claro, que no he querido realizar este análisis de manera separada, ni discriminar un montaje sobre el otro, pues existen muchos rasgos estilísticos que se complementan, que son visibles con mayor lucidez si se examinan de forma contigua, y que he abordado de manera simultánea de forma intencional.

##### **4.1.Descripción de los montajes**

*Metáforas* es el montaje más antiguo y consolidado de la compañía. Nace en el año 2012 y el tema general busca entablar un juego de metáforas entre las formas y contenidos en escena, donde los símbolos y signos son re-significados para la evocación de la sensación del espectador. Dentro del repertorio del grupo, he identificado desde la observación que *Metáforas* tiene un valor sentimental muy importante para cada intérprete, pues cada uno de



los personajes<sup>11</sup> que salen a escena han sido cargados desde una *peripecia mental*<sup>12</sup> (Cardona, 2000 p.50) lo que, de alguna manera, ha sido la base interpretativa para los ejecutantes, y un punto de referencia entre ellos, para la interpretación de otras obras. La referencia textual disponible, es una serie de diálogos que ha sido compilado y revisado tanto por el director, como por el dramaturgo, y recoge las ideas centrales que terminan una ruta narrativa dentro del montaje y han sido en algún momento, un pretexto creativo para la consolidación de la acción escénica.

Estructuralmente *Metáforas* se compone a partir de módulos y se diferencian el uno del otro a partir de las entradas y salidas de los personajes, de la musicalización, del ritmo de la escena y del texto hablado que marca unas pautas y transiciones dentro de la obra.

*Cuatro, cinco...* es el montaje más reciente de la agrupación. Se concreta como producto artístico en el año 2016 y el tema central es la memoria. Su valor dentro del repertorio del grupo es enorme, puesto que la obra cuenta con el beneficio de ser un tipo de antología de la investigación del recorrido sensible y experimental del trabajo corporal desde la tradición folclórica. En él se recoge toda la exploración corporal, investigativa, y artística que ha determinado el estilo de la compañía. La referencia textual disponible constituye una secuencia de textos en prosa poética que se proyectan en la escena y que evocan la memoria ancestral de la vida rural, de elementos cotidianos como la violencia que azota los campos, y la tradición que hace parte de nuestra identidad cultural.

---

<sup>11</sup> He usado el término personaje por la naturaleza teatral que existe en el montaje, y que se explicará más adelante con mejor detalle.

<sup>12</sup> Término conceptualizado por Patricia Cardona en *Dramaturgia del Bailarín Cazador de Mariposas* (2000) referenciado en la parte inicial de esta indagación que se relaciona a la emoción e intención del bailarín-actor para darle una naturaleza orgánica a la ejecución.



La estructura de *Cuatro, cinco...* se define como un *solo* con una serie de transiciones en el escenario determinadas por cambio de luces, música, ritmo y aparición del texto proyectado en una pantalla en el foro del escenario. *Cuatro, cinco...* obtiene su nombre por la referencia que suelen hacer los bailarines para entrar en el tempo de una pista musical, haciendo el conteo de los tiempos que estructuran una canción y empezar en compás adecuado que, a su vez, conforman las frases musicales.

#### 4.2.Dramaturgia dentro del proceso de creación

*Entramado* busca a partir de elementos simbólicos cargar y enriquecer el proceso, para establecer un lazo comunicativo con el lector-espectador. La dramaturgia es el proceso en el cual se reúnen y consolidan todos esos elementos que hacen parte del montaje. Esta etapa, como lo mencioné en el marco teórico, está mediada por el estilo propio del director y del dramaturgo, y no existe una única ruta de llegada, pues cada proceso creativo se concibe desde diferentes necesidades, y así mismo exige un desarrollo distinto. Es aquí donde encuentro en *Entramado* un trabajo con un estilo particular que he querido resaltar a partir de este estudio de caso, donde la ruta dramática ha tomado una versatilidad que ha permeado el método, afianzando su propuesta investigativa de la danza tradicional desde un enfoque contemporáneo.

El componente pedagógico ha sido transversal, y cruza todas las directrices y en todas las etapas desde la creación hasta el montaje. Su génesis investigativa ha permitido pensarse siempre sobre una propuesta para la educación desde la danza tradicional en la contemporaneidad.

Desde el análisis de la dirección actuarial (creación de personaje), la dirección coreográfica (la relación entre las cualidades y calidades de movimiento y el espacio escénico) la dirección



dramatúrgica (construcción simbólica), y la dirección técnica (vestuario, luces y sonido) como entidades separadas y que, en su conjunto, consolidan la dramaturgia de la danza y clarifican el sentido general del producto artístico, se permite identificar el estilo y la ruta empleada en la creación.

Anteriormente me referí a los intérpretes de la agrupación como *personajes* y se debe al proceso de creación que se desarrollan en el grupo. No se trata de bailar por bailar; la intención narrativa es la característica más fuerte dentro de la puesta en escena, lo que demanda una formación dinámica, donde se toman principios teatrales y actorales para darle vida al personaje de la escena, es decir, que el proceso se acompaña de una *construcción del personaje* que el ejecutante debe asumir para interpretar su papel como bailarín-actor<sup>13</sup>, y tener una claridad de la historia que se quiere contar para asumir la representación a través del cuerpo. Estos personajes pueden ser de naturaleza animada o inanimada. Para hacer clara esta afirmación me gustaría describir una transición de *Cuatro, cinco...* en el que el personaje principal no es el individuo en escena, sino el sombrero quien toma vida y guía al sujeto atribuyéndole características y cualidades en un interesante juego coreográfico. Es el sombrero quien inicial la frase de movimiento y guía a la persona que lo porta a moverse en el escenario al ritmo de pasillo. Construir un personaje con una historia para la escena es fundamental, y desarrolla habilidades dentro de los ejecutantes permitiendo conectarse su emoción, rasgo que ya he reiterado como un valor muy importante dentro del trabajo de *Entramado*. En *Metáforas* los personajes tienen una intención narrativa clara, por ejemplo, el santero, es quien invoca a más personajes para que salgan a escena, y quien construye el hilo de la narración por el diálogo directo con el público, no

---

<sup>13</sup> Referencia teórica de Patricia Cardona y *la dramaturgia del bailarín* (2000)



sólo desde la palabra, sino desde la intención de querer guiar al espectador a realizar el recorrido por las metáforas de la memoria. En otras puestas en escena de *Metáforas*, el personaje ha sido acompañado por una mujer, que ha tenido la misma connotación, conservando su intención, pero desde la figura femenina. Otros personajes están caracterizados desde algún elemento representativo que se le atribuyen cualidades particulares y distintas de otros, a pesar de ser interpretados dentro de la misma escena, y por el mismo ejecutante. Éste es el caso los personajes enamorados de *Cuatro, cinco...* recordando que esta obra está interpretada por una sola persona, pero que en una de sus transiciones nos deja percibir dos personajes que tuvieron una historia juntos, y que, a través de su rompimiento y despedida, tratan de olvidarse uno del otro. Desde el elemento visual de la ruana, usada de dos formas distintas, podemos ver la diferencia de los dos personajes. Sin embargo, lo importante de la caracterización de cada personaje, se encuentra en su movimiento personal, en la construcción dramática que se le ha realizado a cada sujeto, y nos da a entender que son dos personas diferentes, a pesar de venir de un mismo ejecutante.

Desde la dirección coreográfica se puede identificar la búsqueda de la agrupación por romper paradigmas establecidos de las coreografías y secuencias de desplazamiento tradicionales. La indagación del cuerpo nace desde el pretexto narrativo. Para *Metáforas*, los juegos coreográficos de la costa pacífica como *El florón* permiten a partir de la base rítmica de bunde, realizar una exploración de la intención del juego, como elemento principal que dinamiza la acción; permite conectarse con ese juego que todos hicimos alguna vez en nuestra infancia, “ponchados”, “la lleva” o “escondidas” que tienen una representación simbólica desde el cuerpo, que hicimos desde la niñez y que es fácilmente identificable en la escena. Otras búsquedas coreográficas parten de lo extra-cotidiano, es decir, de la búsqueda de la acción en elementos



inusitados por sus cualidades o calidades, por ejemplo, la búsqueda de un paso a ritmo  $\frac{3}{4}$  típico del pasillo a través de las manos, de los “dedos que bailan” sobre la mano, y que se acompañan del gesto con intención.

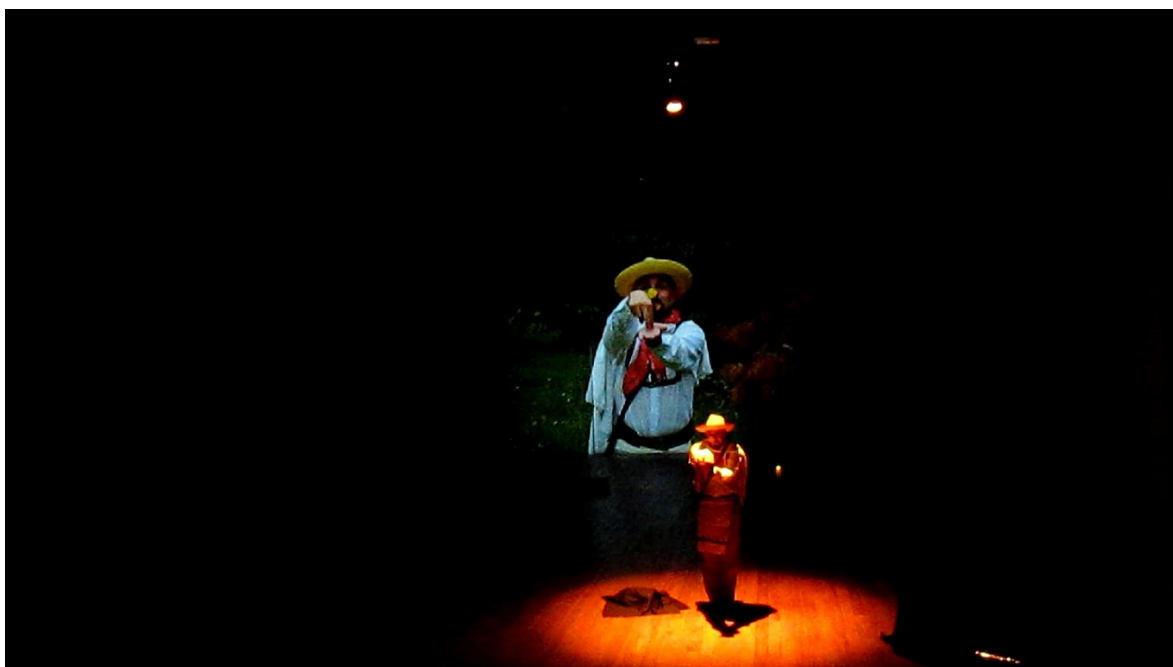


Figura 5 *Cuatro, cinco...*

Archivo fotográfico del Grupo *Entramado* (Bogotá, 2016)

Dentro de la construcción simbólica de las obras de *Entramado*, podemos identificar una gran variedad de elementos que, por su extensión, he abordado en dos partes. La primera la he referido exclusivamente a las metáforas como una forma de construcción simbólica, y en el siguiente numeral de este capítulo trataré los principales símbolos representativos que completan la construcción simbólica dramatúrgica.

Con el término construcción simbólica me refiero a la elaboración de un lenguaje codificado que permite comunicar y que evoluciona desde su carácter subjetivo y abstracto a lo



objetivo, concreto, palpable, y reconocible<sup>14</sup>. Personalmente interpreto este proceso en *Entramado* cimentado desde la figura literaria de la metáfora, como una herramienta que permite asociar sensaciones, emociones y sentimientos con movimientos que evocan acciones visibles, corporeidades puestas al servicio de la comunicabilidad.

Uno de los recursos utilizados ha sido la palabra, que de alguna manera establece una dirección sobre la ruta narrativa que debe seguirse en la lectura del montaje escénico. Al respecto, puede apreciarse en el siguiente fragmento cómo la búsqueda corporal, la búsqueda del movimiento, es también una búsqueda sobre nosotros como sujetos, capaz de consolidar nuestra identidad como cultura, que fortalece nuestra memoria ancestral, como un recorrido que se evidencia desde nuestras familias, nuestros abuelos, padres, y nos acompaña en nuestros genes.

*“- Búsquedas incesantes animan el sentido de nuestras vidas...*

- Búsquedas permanentes entretejen legados, herencias intangibles que habitan, entramadas, fuertes, sólidamente unidas, en todos los espacios que transitamos*
- Las búsquedas constantes se tornan en herencias intangibles y fuertes; invisibles y ciertas*
- ¡Certeras!*
- Esas búsquedas solitarias o comunes conscientes o inconscientes, reposadas o febriles sostienen lo que somos” (Ferrer, 2012. Fragmento Metáforas)*

La memoria ha sido un pretexto narrativo desde el cual se han tejido múltiples metáforas, como el recorrido del tiempo, de nuestro tiempo, y como recordamos a aquellos con quienes

---

<sup>14</sup> Interpretación personal a partir de la lectura teórica de Mukarovsky con el texto *Signo, función y valor* (2000) Traducción de Emil Volek. Universidad Nacional de Colombia. Departamento de Literatura.



crecimos. Es una figura que logra conectarnos con nuestra experiencia personal, pero que está constituida desde la tradición colectiva, y que toma forma a partir de la evocación de nuestros recuerdos. La estética de la acción se vincula a la capacidad de establecer un lazo comunicativo con el espectador, desde la remembranza de nuestra familia.

*“Recuerdos, juegos de la memoria, memoria de los juegos...”*

*Portan los objetos los vestigios de la vida,*

*Visten las cosas los ropajes de los años*

*Que tienen la virtud de permanecer:*

*Para seducirnos,*

*Para retenernos,*

*Para proyectarnos,*

*Para hacernos cambiar,*

*A veces con dolor y a nuestro pesar.*

*Visten las cosas el ropaje de los años*

*Que atraviesan con nosotros, rozagantes e inmutables,*

*Un mundo que envejece.”* (Ferrer, 2016. Fragmento Cuatro, cinco...)

Desde la dirección escenotécnica podemos encontrar elementos que dramáticamente entablan una relación directa con el lector-espectador. La luz permite generar un ambiente propicio, y desde el color, la narración puede tomar un matiz que acompaña y añade el toque que predispone al observador. Es reconocido que los colores permiten transmitir una sensación y sugieren una disposición clara sobre el espectador. La escala tonal como decisión para recrear el escenario debe ser responsabilidad del director asimilarlo con el significado que transmite.



Algunos módulos tanto de *Metáforas*, como de *Cuatro, cinco...* tratan sobre la violencia sufrida por los campesinos en la vida rural, escena que se ambienta con colores rojizos, combinado con tonos oscuros, que impregnan el dramatismo y saturan la perspectiva, buscando generar esa pesadez en la lectura, y esa angustia propia de estas situaciones.

Parte de la dirección escenotécnica donde se involucra la utilería, el grupo se caracteriza por llevar objetos que despierten y permitan contactarse con el espectador desde su aspecto físico, su olor, su materialidad, que es explotada desde su nivel simbólico y significativo dentro de la escena.

En la musicalización es importante entender que, para *Entramado*, se rompe el esquema sobre la música, como elemento que está hecho para ser sólo bailado, y se toma el silencio también como una posibilidad de encuentro, con una carga simbólica y narrativa, dando aires y pausas, desde que sea trabajado de manera consiente. Los sonidos o no sonidos de la escena cuentan, representan y hacen parte de la narración. La voz también tiene su lugar y su significado, siendo en ocasiones protagonista, y la dicción como parte de esa sensación que logra transmitirse a través de la palabra hablada.

Existe a su vez, una investigación dentro de la música escogida, seleccionada y bailada desde el ritmo y la letra que acompaña la melodía, que tenga una coherencia, una armonía con la narración propuesta para el módulo y que permita comunicar también desde la palabra cantada. Por su parte, esta búsqueda musical del grupo permite que, desde las letras de las canciones escogidas para los montajes, se entablen relaciones analógicas o de contraste sobre lo que se expone en escena, permitiendo tener un contenido dramático notable para el espectador-oyente.



El vestuario usado por los bailarines denota un manejo de la tradición, de las costumbres del campo, del uso del sombrero, la ruana, la falda, lo que permite consolidar esas tradiciones de antaño. En la mayoría de los módulos de *Metáforas*, se realiza una propuesta desde el vestuario y el maquillaje que mezcla lo tradicional con lo contemporáneo, por ejemplo, el uso de camisillas, o blusas, que brindan una frescura al aspecto del ejecutante, y que permite neutralizar algunos de sus rasgos o aspectos físicos, para concentrar la atención del espectador en los movimientos, o elementos tradicionales como los mencionados anteriormente, y que generan una relación por contraste de las ropas usadas en escena por el danzante.

#### **4.3. Lenguaje codificado y símbolos representativos**

Tal como lo señala Fuentes (2012 p. 100) en su investigación sobre *deconstrucción y dramaturgia de la danza* existen elementos internos y externos que se relacionan entre sí por analogía o por contraste. Muchos de estos componentes se asocian de alguna forma para entretenerse y formar el aspecto requerido. Dichas relaciones pueden ser directas o pueden abordarse de manera indirecta dentro del montaje y asumen diferentes interpretaciones según la intención del director y del dramaturgo que se conciben sobre un espectador capaz de asociarse dentro de la narración de la representación.



En la figura 6 se puede observar parte de la relación de los elementos analizados anteriormente (luz-color) y, adicionalmente, se ve la relación analógica de la caída de agua proyectada en el fondo, y la tela con un movimiento que incita al oleaje del río recreando el hábitat del personaje El Mohán. La tela deja de ser identificada por su condición material, para convertirse en agua, en un símbolo representativo del ambiente, entra a ser parte de un mundo construido para la escena, un mundo simbólico, un campo semántico común que se refiere al ecosistema de agua dulce.



Figura 6 *Cuatro, cinco...*

Archivo fotográfico del Grupo *Entramado* (Bogotá, 2016)

Otras relaciones se establecen desde el contraste, como ocurre en el módulo de baile en pareja, que busca entablar una relación entre la búsqueda personal de *Entramado* desde la experiencia sensible, y la reproducción de una coreografía establecida desde el canon tradicional de la danza de proyección. Para ello, dos parejas ocupan el espacio escénico: una de ellas se ubica en la zona centro del escenario y recrea todas las frases coreográficas con el gesto



completamente neutro, y la segunda pareja toma asiento en proscenio, y desde única y exclusivamente el gesto, se narra el coqueteo, sin realizar ningún paso ni figura. La construcción de la relación discursiva por contraste permite que el gesto sea el pretexto narrativo desde donde se edifica el significado.

Otros elementos significativos parten de su representación material, que son de alguna manera alegóricos, y se transforman justo cuando aparecen en la puesta en escena. Es el caso particular de los muñecos, donde fuera del espacio teatral, son sólo eso, muñecos; pero dentro del universo ficcional artístico son los protagonistas, son quienes bailan, cantan, recuerdan, y narran su historia.

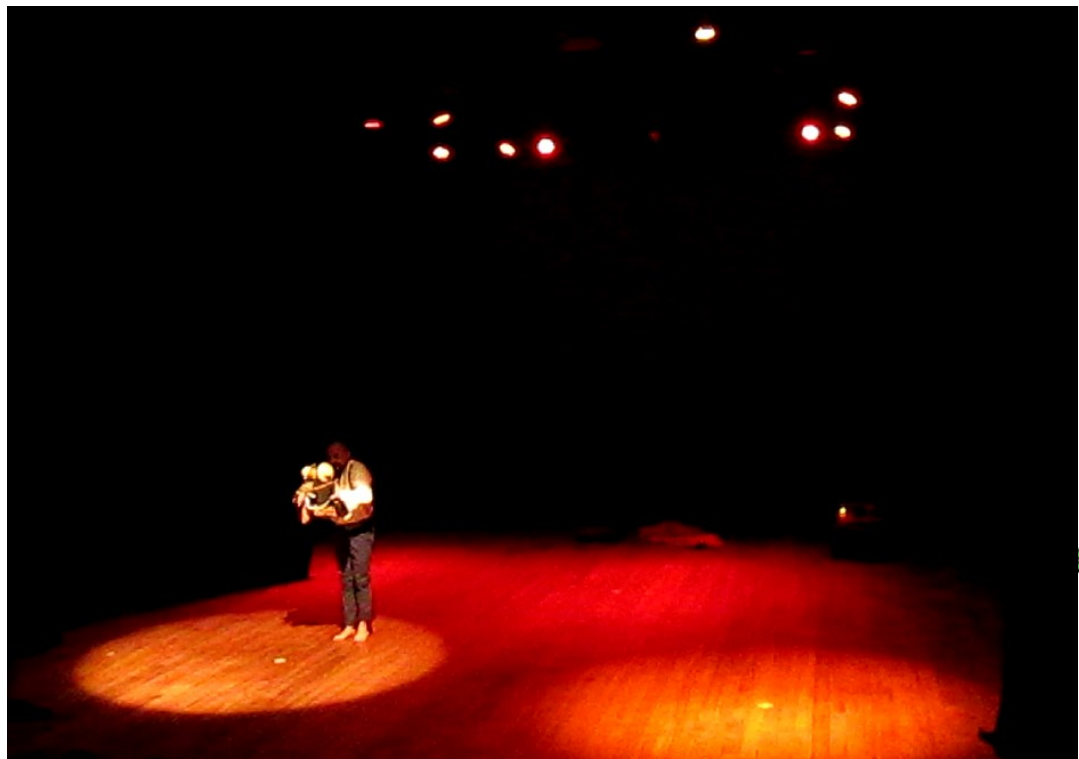


Figura 7 *Cuatro, cinco...*

Archivo fotográfico del Grupo *Entramado* (Bogotá, 2016)

#### **4.4.Lugar de la *dramaturgia* en el proceso de *puesta en escena***

*Entramado* define su proceso creativo como una constante búsqueda, como una investigación que no pretende una validación por parte del espectáculo, pues entre sus objetivos no se encuentra abordar la danza de proyección (Tomado de la entrevista al director Hanz Plata Martínez).

En consecuencia, sus puestas en escena se ubican mejor como un espacio de socialización de sus productos creativos y le apuestan a una propuesta pedagógica de la danza de tradición. Bajo esta claridad, su trabajo es exploratorio, reflexivo y nace del laboratorio corporal que surge de las búsquedas narrativas como pretextos desde las nuevas perspectivas de la danza tradicional desde la contemporaneidad.

##### **4.4.1. La concepción y la creación de la obra.**

El principal elemento dinamizador y transdisciplinar presente desde el génesis de la creación es el juego como elemento de improvisación. A partir del juego como principio de socialización humana, se genera un ambiente propicio para las propuestas corporales desde la improvisación. Los miembros del grupo acuerdan un tema y abordan una palabra o intención dada por el director, o propuesta por ellos y, desde allí se inicia un recorrido desde la sensación, ligada a la emoción, para generar un desplazamiento. El movimiento cumple con unas condiciones esenciales que permiten una búsqueda desde las cualidades. Las dinámicas de movimiento son una herramienta de exploración en la creación coreográfica. La fuerza que se le imprimen a los músculos a partir del desplazamiento genera una tensión que puede ser de diferentes calidades: vibratorio, ligado, atacado, sacudido, por impulso, contenido, sostenido, suspendido, rebotado, pendular, quebrado. (Fuentes, 2012 p.90) Estas cualidades, son abordadas



en la improvisación, donde se van consolidando poco a poco las primeras frases coreográficas, trazando unas partituras de movimiento, que serán el insumo base para una propuesta coreográfica más amplia y elaborada. La narración está construyéndose a la par sobre la intención emocional propuesta inicialmente. Este sentimiento puede crecer, evolucionar, pero no se elimina nunca por completo, pues es el cimiento que soportará el hilo expresivo del producto artístico.

#### **4.4.2. El proceso de montaje sobre la puesta en escena.**

En muchas ocasiones esa búsqueda colectiva o individual desde el cuerpo ligada a la sensación ha sido mediada por un objeto, como el pretexto inicial. En la figura 8 que aparece a continuación, se aprecia el módulo referenciado que trata sobre la sensación del café de la mañana. Para la realización de este fragmento, se ha usado el café molido de forma física en la escena, lo que permite que la sensación olfativa conecte al espectador, le evoque al lector esa experiencia colectiva tradicional de tomar café al despertar.

Llevar los elementos físicos a la escena como el café, el agua, las hierbas, es un sello personal que ha estado siempre presente en las puestas en escena de *Entramado*. El juego sobre los sentidos del espectador afianza ese puente comunicativo sobre la historia contada.





Figura 8 *Metáforas*

Archivo fotográfico del Grupo *Entramado* (Bogotá, 2015)

De esta forma la puesta en escena es mucho más innovadora, involucra al público desde todos sus sentidos, la vista, el olfato, el oído, brindando una plasticidad y llevando la sensación de forma efectiva y concreta.

#### **4.4.3. La proyección de la obra en el contexto del repertorio de “*Entramado*” y como parte del patrimonio del grupo.**

Por la forma concreta de los objetos, y elementos de utilería que se involucran en el acto, las proyecciones varían dependiendo del espacio escénico en el que se vaya a llevar a escena. Esto se evidencia en la adaptación del montaje dependiendo del lugar, del contexto, y el público.



Lo importante entre el proceso de adaptación es conservar la esencia narrativa y el componente emocional presente en la interpretación. Identificarse sentimental y emocionalmente con el montaje permite que la memoria corporal se active, siendo la partitura de movimiento un complemento valioso que se conserva con mayor facilidad, y se convierte fácilmente en un punto de referencia para los intérpretes en otros ensayos y puestas en escena. Por ejemplo: Algunos de los bailarines asumen un papel que interpretan con tal emoción, que dejan parte de su memoria emotiva en él, lo que permite retomarlo en la posteridad de manera exitosa por el componente sentimental.

Durante el proceso de retomar un montaje, el director es quien decide la organización de los módulos (figura 9), pero son los bailarines quienes recuerdan las partituras de movimiento, dejándole al director y dramaturgo encargarse de ajustar la cohesión sensorial de la obra. Es un trabajo que reta a la memoria corporal.



Figura 9 Ensayo *Metáforas*

Archivo fotográfico observación de campo del Grupo *Entramado* (Bogotá, 2017)



En cuanto a la proyección de su trabajo en la escena nacional, la educación corporal desde la danza tradicional ha sido abordada en *Entramado* como un instrumento clave para su desarrollo local. Su trabajo busca acercarse a las formas de lectura de los espectadores, y han servido como referencia en talleres de formación para docentes en espacios no formales, llevando parte de sus fuentes y pretextos de creación sobre la danza tradicional. Su trascendencia en la escena local ha sido reconocida desde su componente pedagógico, y su investigación dramática ha nutrido sus productos creativos en la proyección de su trabajo.



## 5. VALORACIÓN GENERAL DE LA PROPUESTA DE *ENTRAMADO*

*Entramado* es la unión, el entretrejado de muchos elementos dispuestos en un solo espacio. Es la emoción, la sensación, la tradición, el cuerpo, el desplazamiento, la memoria, los recuerdos de infancia, la palabra, la poesía, la herencia, el color, el sabor, el aroma, la imagen, y muchos elementos más que convergen en un lugar. Como he mencionado anteriormente, realizar una valoración cualitativa está lejos de ser mi pretensión y, aun así, desde la objetividad de procedimiento del investigador cualitativo, ha sido un papel que he tomado con pujanza. Considero que el análisis, la reflexión sobre la práctica sobre sí mismos en su labor pedagógica, interpretativa, les ha permitido crecer como sujetos investigadores y, todos quienes se han involucrado de alguna forma con *Entramado*, hemos sentido ese lazo, esa conexión entretrejiendo las fibras más delgadas de nuestra memoria a la tradición, a la identidad, a nuestro legado como cultura. Yo tampoco he de negar las remembranzas y la emotividad que he sentido al realizar este trabajo, así que me propongo realizar esta valoración con el firme propósito de tratar de conservar ese *principio de objetividad* con la salvedad que antes que investigadora, soy sujeto, soy persona, y mi formación es humanista. Soy humanista<sup>15</sup>.

Para llevar a cabo esta última parte analítica, me he permitido abordarlo desde tres perspectivas. La primera de ellas es por supuesto artística. La visión de *Entramado* con respecto a la formación del intérprete en la peripecia dinámica es clara. Los principios básicos sobre la dramaturgia como una entidad que edifica, que proyecta y consolida en

---

<sup>15</sup> Eisner Eliot (1998) en su estudio *el ojo ilustrado* describe de alguna forma como la investigación cualitativa debe permitirse tener una voz personal, acercarse a su objeto de estudio y entablar una relación directa con el lector de la investigación. Para ampliar mejor este concepto, y si no tiene la dicha de conocer el texto, lo invito respetuosamente a leer el libro en su totalidad.



mensaje desde la emoción transmitida sobre el cuerpo es visiblemente reconocido. La dramaturgia de la danza ha trascendido más allá de la expresión escrita del libro de dirección, y se ha fortalecido como una actividad reflexiva capaz de generar un sentido estético dentro del universo particular de la obra. La manifestación de *signos autónomos*, como los denomina Mukarovsky (2000), cargados de un significado cultural como expresión del campo social colombiano proporciona dentro de la representación artística, una construcción autónoma de sentido dentro del área de danza desde la investigación hasta la proyección en escena.

Coreográficamente, corporalmente el desarrollo de la propuesta es exquisito. La búsqueda de la comunicabilidad desde la simplicidad permite encontrar en los detalles la riqueza del cuerpo. La gestualidad como concepto que parte de las investigaciones de Ramiro Guerra (2013), permiten encontrar esa comunión entre el cuerpo y la emoción afirmando el principio de la dramaturgia como eje fundamental y apoyándose en las unidades mínimas de expresión que se engranan entre sí conformando las intenciones que construyen la acción escénica.

Desde una perspectiva investigativa, la indagación que ha realizado *Entramado* desde la semiótica permite que, como lo señala Bourdieu (2000) el campo artístico tome un significado legítimo partiendo de la experiencia simbólica común. De esta forma los elementos como la ruana, el sombrero, nos remiten a la cultura tradicional colombiana, donde su carácter simbólico es completado por el espectador y esas experiencias comunes, lo vinculan a la tradición folclórica.

La investigación corporal de *Entramado*, actividad que la compañía ha llamado *laboratorio corporal*, permite que, desde las calidades del movimiento y desplazamiento, su comunicabilidad se agudice. Tal como lo señala Álvaro Fuentes (2012) en sus estudios sobre



*deconstrucción de la danza*, por ejemplo, una mano en calidad de movimiento pendular, contenido, sacudido, es conscientemente expresado de esta forma y no de otra por el sentido que comunica ese movimiento particular. Se le denomina inteligencia emocional al movimiento expresivo utilizado de forma consiente y que permite vislumbrar una interpretación que ha sido el producto de la investigación escrita y corporal.

Analizando la perspectiva pedagógica, la compañía *Entramado* le apuesta a la educación corporal no desde la técnica estricta, sino desde la exploración, desde la posibilidad del cuerpo y del movimiento. La identidad, la herencia y la tradición son los puentes comunicativos que se enlazan con la materialidad de la propuesta. La formación desde el bios, si bien es una posibilidad, el entrenamiento corporal desde el fortalecimiento de la mente, de la emoción, permite desarrollar un artista integral, capaz de percibir, de asociarse al contexto, de responder a su entorno. La improvisación como elemento clave de la creación y el juego coreográfico como método de investigación permite que la formación corporal tome una ruta capaz de ser investigada, analizada, representada, interpretada y re-interpretada en la posteridad.



## 6. CONCLUSIONES

Esta indagación permitió ampliar el campo de investigación de la Línea de Literatura de Maestría en Comunicación Educación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, ubicando nuevas perspectivas de investigación del arte, específicamente en el área de danza, brindando la posibilidad a que otros docentes, formadores, investigadores, maestros y estudiantes tomen el riesgo de extender el terreno de la investigación y se animen a reflexionar sobre la comunicación y la educación en otros ámbitos donde la literatura, las letras y el arte hacen presencia.

La dramaturgia de la danza es una disciplina relativamente desconocida para algunos, pero justamente necesaria en la creación coreográfica consciente. La consolidación de una propuesta artística creativa desde la danza demanda tener un proceso reflexivo, investigativo, escritural, que edifique, organice y culmine siempre en la reflexión.

En esta búsqueda se permitió dar a conocer nuevas perspectivas de la danza tradicional en función de un público contemporáneo visibilizando los procesos corporales de *Entramado*, demostrando que esas búsquedas comunes que parten de lo extra-cotidiano, de la ruptura de cánones establecidos, de paradigmas de investigación; aportan a las ciencias humanas y abren posibilidades de explorar desde los lenguajes multimodales.

Sobre los estudios de la función de los signos y símbolos, se realiza una interpretación de forma personal de la danza como un arte con una función social y cultural que parte del significado que adquieren elementos en la escena, capaces de establecer un lazo comunicativo entre el ejecutante y el espectador, logrando crear un universo semántico significante desde el



cual cada uno de estos elementos aporta a las partes que componen la dramaturgia, que aloja la construcción global del discurso desarrollado en la obra escénica.

La dimensión escritural dentro de la danza afianza los procesos de consolidación del lenguaje propio de la disciplina. Es común asociar la escritura como el elemento básico de la dramaturgia dentro de la danza, sin embargo, durante este recorrido se fue vislumbrando poco a poco que la *dramaturgia* no sólo se identifica en el texto, y por el contrario hace parte de un universo significativo que se involucra dentro de la puesta en escena. De tal manera aspectos desde la dirección actuarial (creación de personaje), la dirección coreográfica (la relación entre las cualidades y calidades de movimiento y el espacio escénico) y la dirección técnica (vestuario, luces y sonido) permiten que la dirección dramática (construcción simbólica) se concrete y se determine como un ejercicio vital en la consolidación del montaje coreográfico. De esta manera se concluye que el libro de dirección es una herramienta que recoge experiencias, establece rutas de las posibles soluciones escénicas a las que se llegaron en la investigación de cada montaje, y existe con la intención de ser leído, representado e interpretado según los intereses de cada lector, actor, dramaturgo y bailarín.

La creación coreográfica se comprende como una actividad que se valida a partir de la práctica como reflexión, a partir de métodos como la improvisación y el juego coreográfico que se proyecta con el fin de crear un ambiente propicio para la construcción de partituras de movimiento, que son el insumo básico para la dirección coreográfica.

Desde esta perspectiva, la dramaturgia no se limita a ser un ejercicio reglamentado de manera instructiva, pues su definición y aporte a la creación artística depende del estilo personal de los danzantes, director y coreógrafo, lo que conlleva a suponer que no existe una única forma de acceso a la dirección dramática en la obra, demandando así, un proceso de apropiación sobre



la práctica, y que siempre esté acompañado de la reflexión de forma personal y única en cada proceso.

El aporte pedagógico de la dramaturgia de la danza está medido sobre la capacidad reflexiva y la aplicación de ella a la práctica artística en función de mantener su esencia comunicativa. La lectura de la danza debe realizarse no sólo desde el aspecto estético del movimiento, sino debe estar acompañado de otras lecturas como el vestuario, las luces, el ambiente generado por los bailarines-actores y que construyen la historia desde la cual se concibe el montaje.

De esta manera, la dimensión física de la danza permite abordar la educación corporal como un espacio necesario para la construcción de sujetos críticos, capaces de desenvolverse en la sociedad de manera responsable con su forma concreta material.

Como se señaló en varias ocasiones, el bailarín debe formarse no sólo desde la técnica, sino desde la esfera emocional, como el insumo base para la interpretación, lo que define al danzante como un sujeto dinámico, versátil, y capaz de adaptarse a las necesidades inmediatas de su contexto artístico profesional.

El aporte de la dramaturgia de la danza a la educación artística esboza sobre el contexto actual del país, donde es igualmente necesaria la educación emocional, demostrando la responsabilidad del docente en educar sobre la manera en que los impulsos y las emociones nos mueven y conmueven en una sociedad marcada por la violencia. Aprender a concientizarnos que somos sujetos sensibles, capaces de expresar emociones desde las palabras, las acciones, desde el cuerpo, es un llamado a generar una mayor responsabilidad por parte de los educadores a valorar educación artística y las artes como ciencias que ayudan a concretar este proceso.



Para finalizar, quiera resaltar que encontrar en nuestra memoria ancestral, en nuestro legado familiar fragmentos de nuestra identidad es un proceso fundamental para el progreso de nuestra existencia. Recordar de dónde venimos y hacia donde nos dirigimos es un acto de valor. Recuperar la tradición, y ponerla al servicio de la juventud desde procesos innovadores, genera una conexión sensible, y renovada hacia la educación de calidad.



## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Ávila, V. (2010) *Trazas metodológicas De lo cualitativo a las sabidurías de la otredad*. Bogotá, Colombia: Ediciones Doctrina y ley Ltda.
- Barba, E. (1990). *El arte secreto del actor*. México D.F: Editorial Impresora Múltiple.
- Bourdieu, P. (1983). *Campo de poder campo intelectual*. París, Francia: Editorial Montessor.
- Cardona, P. (2000). *Dramaturgia del bailarín, cazador de mariposas*. México D.F: Editorial Conaculta.
- Denzin, N. & Lincoln, Y. (2012) Introducción a la investigación cualitativa en *Manual de investigación cualitativa. El campo de la investigación cualitativa*. Vol. I. Barcelona, España: Editorial Gedisa. (Traducción Cecilia Pavón).
- Eisner, E. (1998) *El ojo ilustrado Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona, España: Ediciones Paidós educador. (Traducción David Cifuentes y Laura López).
- Fratini, R. (2009). Por una dramaturgia silenciosa (2): danza, escritura, figura en *Reflexiones en torno a la danza. Caligrafías de movimiento.*, p.p. 39-42 Edición Número 4. Temporada 2009-2010. Barcelona, España. Versión digital <https://issuu.com/mercatflors/docs/revista0910cast>
- Fuentes, A. (2012). *Dramaturgia y deconstrucción de la danza contemporánea*. Bogotá, Colombia: Editorial Icono.



Guerra, R. (2013). *Develando la danza Editorial la Habana. Cuba*. La Habana, Cuba: Editorial La Habana.

Matoso, E. (1996). *El cuerpo, territorio escénico*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

Mejía, M. R. (2005). Atravesando el espejo de nuestras prácticas. *A propósito del saber que se produce y como se produce en la sistematización. Expedición Pedagógica Nacional. Planeta Paz*, 1-2.

Mejía, M. R. (2007). La sistematización como proceso investigativo o la búsqueda de la episteme de las prácticas. *Revista Internacional Magisterio*, 33, 1-17.

Mukarovsky, J. (2000). *Signo, función y valor*. Bogotá, Colombia: Edición Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. (Traducción Jamila Jandová y Emil Volek).

Saukko, P. (2012). Metodologías para los estudios culturales. Un enfoque integrador en *Manual de investigación cualitativa. Paradigmas y perspectivas en disputa*. Vol. II. Barcelona, España: Editorial Gedisa. (Traducción Verónica Weinstabl de Iraola).

Pavis, P. (2000). *Análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona, España: Editorial Paidós.

Stake, R. (1999) *Investigación con estudio de casos*. Madrid, España: Ediciones Morata. (Traducción de Roc Filella).



Stake, R. (2013). Estudios de caso cualitativos en *Manual de investigación cualitativa. Las estrategias de la investigación cualitativa*. Vol. III. Barcelona, España. Editorial Gedisa. (Traducción Verónica Weinstabl de Ieola y Servanda María de Hagen).

Tayson, L. (2007). *Philosophy-Aesthetics-Education: Reflections on Dance* en The Journal of Aesthetic Education, Vol. 41, No. 4. Pp.53-66. Versión digital [http://www.jstor.org/stable/25160252?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/25160252?seq=1#page_scan_tab_contents)

Valéry, P. (1921). *L'âme et la Danse*. Ediciones de la Nouvelle Revue Française. Versión digital [http://ugo.bratelli.free.fr/ValeryPaul/ValeryAme\\_et\\_danse.pdf](http://ugo.bratelli.free.fr/ValeryPaul/ValeryAme_et_danse.pdf)

Vasilachis, I. (2006). *Estrategias de la investigación cualitativa*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.



## 8. ANEXOS

Permítame dirigirme a usted, querido lector, y recomendarle revisar el video anexo a esta indagación. En él, se recogen testimonios de las personas que hemos visto y nos hemos dejado cautivar por el recorrido que ha sido *Entramado* en esa búsqueda autentica de su actividad artística.

Es para mí muy importante que aprecie, ya no por mis palabras ni descripciones, sino por sus propios ojos, dándoles voz a los miembros de la compañía, la experiencia estética de comunicar a través del cuerpo nuestro folclor, nuestra memoria, nuestra tradición e identidad.

### 8.1. Anexo de entrevistas

Durante el trabajo de campo realizado con los miembros de la compañía, tuve el placer de conversar con cada uno de ellos, que me contaran sus percepciones, experiencias, recorrido artístico, su inicio y vinculación al grupo. Me planteé una serie de cuestionarios básicos que permitieron establecer una ruta sobre la conversación. Mi intención fue realizar una observación e indagación de manera íntima, escueta, y capaz de ser reorganizado durante el ritmo del diálogo. Los registros de las entrevistas van acompañados de sonido ambiente, no pretendo editarlos ni modificarlos, para evitar recortar esa sensación esencial de hablar con amigos, para demostrar la calidad de la charla, y he querido conservarlo de esta manera por una pretensión personal.

Muchos de ellos me conversaron sobre sus aportes, sus historias, sus remembranzas que han cargado de un significado emotivo sus interpretaciones dentro de las obras repertorio de la compañía.



Algunos de las preguntas preestablecidas fueron:

- ¿Cómo conociste el grupo y te uniste a él?
- ¿Cuánto tiempo llevas en la compañía?
- ¿qué recuerdas del trabajo previo (Fundación Obelisco) y cómo crees que ayudo a consolidar a “*Entramado*”?
- ¿Cómo se define “*Entramado*” el proceso de creación? (describirlo con una palabra, con una apreciación, o puedes compartir tu opinión de por qué crees que “*Entramado*” tiene ese nombre)
- ¿Cómo crees que se definen lo “tradicional” y lo “contemporáneo” dentro de los principios de “*Entramado*”?
- Definición de los conceptos de: Arte, Música, Danza. ¿cómo se evidencia que los trabajan en escena?
- ¿Cómo crees que manejan el concepto de memoria dentro de los principios naturales de “*Entramado*”?
- ¿Cómo se percibe lo sensorial dentro de los montajes? ¿cómo se concibe? (sensaciones, olores, colores)
- ¿Qué elementos sígnicos encuentran como espectadores en los montajes?
- ¿Qué elementos simbólicos encuentran como espectadores en los montajes?
- ¿Creen que es necesario un proceso escritural que acompañe el montaje?
- ¿Cómo podrías describir la relación entre bailarines y director? (qué tipo de aportes puedes realizar a un montaje, me gustaría que describieras con detalle como es esa relación con el director.)



- ¿qué aportes sientes que son tuyos y que han sido significativos en el montaje y el proceso de creación?
- ¿Cómo se comprende el proceso de escritura dentro del montaje?
- ¿Quién se encarga de concretar estos procesos?
- ¿Puedes contarme tu versión sobre el maletín (emblema que ha tenido el grupo, y que siempre está presente durante las presentaciones) y cómo llegó al grupo? ¿qué significa para ti?
- ¿Cuál ha sido tu interpretación más emotiva?

## 8.2. Enlace Video Anexo

[https://youtu.be/OANV\\_rlEH1g](https://youtu.be/OANV_rlEH1g)

