

Aproximaciones y tendencias de la Danza Teatro: una mirada holística¹

Martha Esperanza Ospina Espitia*

Juan Pablo González Leal **

Juliana Patricia León Suárez***

Diana Lucia León Bohórquez****

Dora Inés López Molina*****

Ángel David Sanabria*****



¹ Este artículo de revisión es uno de los productos asociados a la investigación institucional en curso: "Pertinencia del currículo de la Profundización de Danza teatro del Proyecto Curricular de Arte Danzario, Facultad de Artes ASAB-UDFJC- Una investigación holística" del Grupo de investigación en Arte Danzario.

* Doctora en Ciencias Sociales y Humanas MAGNA CVM LAVDE. Artista creadora e investigadora de amplia trayectoria en Danza Tradicional Colombiana. Cofundadora del Proyecto Curricular de Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB-UD. Docente de Planta de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia. Correo electrónico: meospinae@udistrital.edu.co. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6555-0180>

** Magister Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia. Docente de la profundización de Danza Teatro de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia. jpgonzalez@correo.udistrital.edu.co. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9473-1469>

*** Candidata doctora en Educación DIE-UD, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia. Docente de lenguaje e investigación del Proyecto Curricular de Artes de Danzario, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. jpleons@udistrital.edu.co Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3592-5228>

**** Magister Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia, Colombia. Docente de la profundización de Danza Teatro de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia. dlleomb@udistrital.edu.co. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7338-424X>

***** Magister Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia. Docente de la profundización de Danza Teatro de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia. dilopezm@udistrital.edu.co Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2967-1487>

***** Estudiante de Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia. adsanabriap@correo.udistrital.edu.co. Orcid <https://orcid.org/0000-0002-7909-6943>

Resumen

Este artículo de revisión elabora un estado actual de la Danza teatro en la última década. Hace parte de una investigación holística sobre la pertinencia del currículo de la Profundización de Danza teatro, del proyecto curricular de Arte Danzario, en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en Bogotá. Se consultaron trabajos de grado, tesis, revistas indexadas, libros y documentación institucional. Se hizo un análisis documental, desde una matriz analítico- interpretativa en la que Kurt Joss, Pina Bausch, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Rudolf Laban, Constanin Stanislavsky, Jerzy Grotowsky, Antonin Artaud, Eugenio Barba, Patricia Cardona y Juliana Reyes son algunos de los referentes citados en una selección de 55 registros de más de 200 revisados. El artículo tiene cuatro grandes momentos: lo propio, lo local, Latinoamérica y el ámbito global, superando las distinciones de género disciplinar e instalando una discusión sobre la teatralidad como agente transversal a las artes. Concluye con el carácter híbrido del género y la necesidad de seguir investigando la relación entre danza y teatro.

Palabras clave: actor-bailarín; cuerpo; Danza; teatro; hibridación; performatividad;

teatralidad

Theater Dance Approaches and Trends: A Holistic View

Abstract

This review article elaborates a current state of Dance theatre in the last decade. It is part of a holistic research on the relevance of the curriculum deepening in Dance Theatre, of the Dance Art curriculum project, at the Universidad Distrital Francisco José de Caldas in Bogotá. The research included graduate work, thesis, indexed journals, books and institutional documentation. A documentary analysis was carried out, from an analytical- interpretive matrix in which Kurt Joss, Pina Bausch, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Rudolf Laban, Constanin Stanislavsky, Jerzy Grotowsky, Antonin Artaud, Eugenio Barba, Patricia Cardona and Juliana Reyes are some of the references cited in a selection of 55 records of more than 200 reviewed. The article has four main parts: the own, the local, Latin America and the global sphere, overcoming disciplinary gender distinctions and installing a discussion on theatricality as a transversal agent to the arts. It concludes with the hybrid character of the genre and the need to continue investigating the relationship between dance and theatre.

Keywords: actor-dancer; body; Dance-theatre; hybridization; performativity; theatricality

Abordagens e tendências da dança de teatro: uma visão holística

Resumo

Este artigo de revisão elabora um estado atual do Teatro de Dança na última década. Faz parte de uma investigação holística sobre a relevância do currículo de aprofundamento da dança teatro, do projeto curricular de Arte Danzario, na Universidad Distrital Francisco José de Caldas, em Bogotá. A investigação incluiu trabalhos de graduação, teses, revistas indexadas, livros e documentação institucional. Foi realizada uma análise documental, a partir de uma matriz analítico- interpretativa na qual Kurt Joss, Pina Bausch, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Rudolf Laban, Constanin Stanislavsky, Jerzy Grotowsky, Antonin Artaud, Eugenio Barba, Patricia Cardona e Juliana Reyes são algumas das referências citadas numa seleção de 55 registros de mais de 200 revistas. O artigo tem quatro momentos principais: o próprio, o local, a América Latina e a esfera global, superando distinções de gênero disciplinar e instalando uma discussão sobre a teatralidade como agente transversal às artes. Conclui com o carácter híbrido do género e a necessidade de continuar a investigar a relação entre a dança e o teatro.

Palavras-chave: ator-dançarino; corpo; hibridação; performatividade; teatro-dança; teatralidade

Introducción

Danza teatro es una de las profundizaciones de la línea de interpretación del Proyecto Curricular de Arte Danzario de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en Bogotá, Colombia. En atención a un proceso de autoevaluación, este artículo busca contribuir a la renovación curricular en el marco de una investigación holística. Una de las fases diseñadas para ello es esta revisión de los antecedentes, a manera de contextualización y diagnóstico del campo, fundamental para la comprensión no solo del quehacer del proyecto curricular en mención, sino del lugar que ocupa la Danza teatro en la formación de artistas danzarios en los ámbitos local, regional y global en la educación superior y en las artes en general. Algunas de las preguntas que se formulan y que se pretende resolver son: ¿cuáles son los antecedentes de este campo de formación en danza en los ámbitos locales, regionales e internacionales? ¿Qué tipo de conceptualizaciones y tensiones sobre Danza teatro pueden observarse? ¿Cómo se está configurando como objeto de conocimiento en el campo artístico?

Metodología de la búsqueda

Para realizar la búsqueda de la documentación y su posterior análisis se establecieron los criterios de pertinencia, vigencia de la información, relevancia y tipo de documentos como trabajos de grado, tesis, artículos de revistas indexadas y libros. Se hizo una revisión de programas académicos y se usó como punto de partida la documentación institucional propia. No obstante, la documentación sobre este campo artístico sigue siendo exigua con respecto a su práctica, otro argumento para esta revisión. Se construyó una base de datos para puntualizar las categorías generales de búsqueda y análisis del estado de la cuestión, tal como lo describe la Tabla 1:

Tabla 1. Matriz de análisis del Estado del arte de Danza teatro.

Aspectos descriptivos del documento					
Bibliografía	Título	Resumen de la investigación/ obra/carrera	Palabras clave	Lugar de la investigación/ obra/carrera	Bibliografía referida
Aspectos analíticos del documento					
Comentario crítico	Concepción de danza teatro: ¿qué es para el documento o la obra?		Referencias o conceptos teóricos (técnicos, artísticos) relevantes		Categorías emergentes

Fuente: Elaboración propia.

La matriz permitió organizar la búsqueda en repositorios nacionales e internacionales, bases de datos de libre acceso y de acceso restringido bajo motores o palabras claves como danza teatro, cuerpo y danza, escena, teatralidad, danza teatro Latinoamérica, cuerpo y escena, entre muchas otras. Esta indagación arroja como resultado una selección de 55 registros de más de 200 revisados, ubicados en un rango temporal que va de 1989 a 2020, en los que predomina la exploración en la última década. Luego, se procede a la sistematización y análisis hermenéutico interpretativo de la información, arrojando los resultados que se presentan a continuación.

Resultados

El punto de partida, lo propio

La Facultad de Artes (ASAB) es el lugar de convergencia de la formación en artes escénicas, musicales, plásticas y danzarias en la Universidad Distrital. Álvaro Restrepo es el primer gestor del espíritu interdisciplinar y fue quien impulsó la danza y el pensamiento acerca de las artes desde el cuerpo, que permitiera un permanente diálogo, ahora ampliado a las sensibilidades, performatividades y corporeidades. Su legado fue la instauración del énfasis en danza en el Proyecto Curricular de Artes Escénicas y luego la opción danza dentro del lugar del teatro. Posteriormente, las maestras Ospina, García y Orjuela (2011) investigaron sobre un currículo pertinente en danza, que originó al actual programa de Arte Danzario, pionero en la ciudad de Bogotá y en el país.

El Proyecto Curricular de Arte Danzario (PCAD) está conformado por cuatro profundizaciones de investigación en Interpretación: Danza Tradicional Colombiana, Danza Clásica, Danza Contemporánea, y Danza-Teatro¹ y una profundización en la línea de investigación en Composición, Dirección coreográfica (Registro calificado PCAD, 2008) (2016). La Danza teatro ocupó una de las discusiones iniciales de la línea de interpretación que ofrecería posteriormente el programa con una concepción propia de este género:

la profundización plantea lograr un desplazamiento del terreno propiamente dramático hacia otros mecanismos y formas de organización que interpelan las corporalidades, sensibilidades y performatividades de los cuerpos, cuerpos vistos desde una relación social que cuestiona el lugar de indagación, ubicando la mirada ya no en la hegemonía de un texto, o en la subjetividad del intérprete, sino en las intersensibilidades y en los modos del sentir desde una perspectiva poética y prosaica. Los métodos, los escenarios, el qué se produce y el cómo, deben indagar críticamente y dar cuenta de una relación social. (Registro calificado PCAD, 2016, p. 190)

Tales apuestas de formación artística se manifiestan en los trabajos de pregrado de los egresados, que permite caracterizarlo. Los trabajos de grado del PCAD evidencian varias de las técnicas danzarias y teatrales que se ponen en juego como danza contemporánea, impulso físico, texto, acción física, partituras de ejercicios teatrales, memoria emotiva, memoria sensitiva, partitura de acción, coréutica, eukinética, entre otras. Existe la tendencia en proponer una metodología para desarrollar las creaciones en la que los directores trazan la ruta de la composición de sus obras de Danza teatro en relación estrecha con la danza contemporánea y viceversa.

¹ La denominación inicial es "Danza-Teatro" unido por un guion (Registro calificado del PCAD, 2008). Se presentan distintas formas de denominarla: "danza teatro", "danza-teatro", "Teatro-danza", entre otras, siendo inherente a su concepción epistemológica. Para el actual Registro calificado del PCAD (2016) la nominalización pasó a ser Danza teatro. Es la que se usará en el artículo.



Producto de esas creaciones surgen términos valiosos para la composición de sus obras y montajes, extraídos de la conceptualización ya existente o proponiendo la suya: actor danzante, interdisciplinariedad y danza dramática (Zárate, 2018 citando a Fuentes, 2014); Acción física y fisicalidad (Alzamora, 2018 citando a Stanislavsky, 1975); teatro físico (Vergel, 2017 citando a Decroux, 1994); roles dramáticos (Rojas, 2017); performance (Marín, 2019); memoria emotiva (Mora, 2019); y gesto (Devia, 2017), (Vergel, 2017), (Marín, 2019), (Suárez, 2017).

Estos conceptos conforman el camino de creación de los intérpretes-creadores. Son la respuesta a sus preguntas para abordar los montajes y definir lo que para ellos significa Danza teatro, en tanto interdisciplinariedad, fruto de la hibridación de técnicas y las artes. Algunos de estos montajes desdibujan la línea que separan las artes, como en el montaje Galería 321 (Vergel, 2018), donde el director tiene interés por la poética del movimiento y la imagen:

las relaciones entre un director "que danza" y un intérprete "que actúa" son de cierta forma orgánicas y se refuerzan en la medida en que se experimenta sin temor a limitar alguna de las dos disciplinas o a desvalorar la otra, por el contrario, son los límites entre estas los que se pierden bajo el movimiento, y el despertar de la personalidad. (Vergel, 2018, p. 5)

¿Cuáles fueron las pautas utilizadas para la mixtura de técnicas? Este montaje, por ejemplo, establece una fusión entre las artes escénicas y las danzarias con las artes plásticas, por medio de un proceso experimental en el que la investigación de su obra está fundamentada en la improvisación, la adulteración de imágenes, los juegos escénicos y el gesto.

¿Es la improvisación el camino para encontrar esa combinación? Al igual que la obra anterior, obras de Danza contemporánea como "Aquí" (Alzamora, 2018), "Regocijo" (Devia, 2017), el "Último día" (Mora, 2019) y "Reminiscencias" (Briñez, 2017), aplican un conjunto de juegos de improvisación teatrales e interdisciplinarios en sus laboratorios para construir la interpretación de los bailarines desde recuerdos y experiencias personales, con referentes en la técnica Limón y Pina Bausch (Devia, 2017); el sistema de entrenamiento de Cortocinesis "Piso móvil" y Anna Teresa De Keersmaeker (Briñez, 2017); y teatrales, como las propuestas de Meyerhold, Chejov, Gordon Craig, Copeau, Decroux, Lecoq, Stanislavski y Grotowski (Mora, 2019), compuestos entre el director y sus intérpretes.

Asimismo, aparecen construcciones de montajes de Danza contemporánea y la Danza Teatro. Existe interés de los intérpretes-creadores y de los directores de esta profundización en componer

a partir de las “memorias emotivas”, de Stanislavski. Es el caso de “El último día”, dirigido por Mora (2019); “Regocijo”, dirigido por Daniel Fetecua e interpretado y documentado por Devia (2017) y María Alzamora (2018), con el montaje internacional de “Aquí”, dirigido por Francisco Córdova (2017, citado por Alzamora, 2018) y su sistema de entrenamiento “Cuerpo-Acción/Movimiento-Relación, la acción física como construcción escénica”, en la Universidad de Querétaro:

Córdova plantea una búsqueda de estados límite de “fiscalidad” para el cuerpo-mente en los procesos de creación. Propone (...) más allá del virtuosismo, un lenguaje particular para los bailarines que permita desde las singularidades de cada cuerpo, homogeneizar la escritura poética del movimiento que se realice en escena, para la construcción de este lenguaje la intención, y el origen de esta, en la ejecución de la acción física, concepto de Stanislavsky que se abordará posteriormente en el presente, es el hilo conductor entre las intérpretes para la construcción coreográfica. (Alzamora, 2018, p. 15)

¿Cómo llegaron los directores a sus creaciones? ¿Qué relaciones se encuentran entre danza y teatro? En su trabajo “Danza viceversa teatro”, González (2010) busca realizar un análisis de cuatro autores de la actuación que permiten la construcción escénica, con el montaje de v año: “Señoras y señores, ¿qué podemos hacer por ustedes?”, dirigido por el coreógrafo Dominick Bouruki. En esta obra, de lenguaje en Danza Contemporánea se aplica conceptos del teatro. González (2010) relaciona los principios de la composición coreográfica en Danza contemporánea con cuatro autores teatrales: Stanislavsky, Grotowski, Decroux y Barba, para analizar las confluencias entre danza y teatro en el montaje de grado, en congruencia con las técnicas del Release, y el Contact.

Por último, “Ignominia” de Rojas (2017) es un montaje de Danza teatro que propone una metodología de entrenamiento a partir del “Rol dramático”. Busca que la creación escénica se construya desde las formas de movimiento danzado, a partir de temáticas concretas de la actuación, y estudia el movimiento y la interpretación individual de cada rol dramático que constituye la puesta en escena.

Una revisión de la Licenciatura en educación en artes de la Universidad Distrital y de la especialización en Talento humano, suma otras tendencias. La primera, referida al desarrollo y construcción de “danza dramática” (Barba y Savarese, 2009) (Fuentes, 2012), que los trabajos de Pardo et ál. (2018), así como de García (2018) usan en el desarrollo conceptual. La “transposición” para expresar el paso de una obra artística cinematográfica o literaria a la Danza teatro es una constante explicada como metaarte.

Aparecen creaciones dancísticas en tanto medios pedagógicos o reflexivos, la Danza teatro es “danza experimental” para sensibilizar la sociedad y el arte; resiliencia (Rubio, 2018); o un acto reivindicativo a través del cuerpo y la hibridación entre danza, teatro y artes plásticas (García, 2018); o se presenta como terapia para desarrollar la conciencia corporal y la autoestima (Arboleda, Pardo y Sierra, 2019). Ya en la educación esta exploración de Rodríguez y Garzón (2017) para proponer el cuerpo del docente ideal de Danza teatro en un doble juego: el escénico y el de la idoneidad pedagógica, para completar una posible definición.

¿Se puede hablar de Danza teatro en Colombia en los últimos 10 años?

El vínculo entre la danza y el teatro en el contexto colombiano encuentran como eje central el análisis de las prácticas escénicas llevadas a cabo por bailarines, actores, directores y dramaturgos. También, el análisis de puestas en escena, respecto al ejercicio que los intérpretes, bailarines-actores, han elaborado al ser dirigidos en creaciones que les exige un lenguaje físico (coreográfico o de partitura de acciones), en el orden de la psicología, imaginación, sensación o emotividad inherentes al movimiento.

Allí, prevalecen el lenguaje de la Danza contemporánea y la improvisación tanto danzaria como teatral, y elementos interpretativos desarrollados en los estudios teatrales del siglo xx. En reiteradas menciones de pensadores como Jerzy Grotowsky, Constantin Stanislavsky y Eugenio Barba, además de Rudolf Laban, Kurt Joss y Pina Bausch, con quienes aparece el concepto de danza teatro, llevan a la pregunta que se hace Noreña (2013): ¿por qué las anteriores manifestaciones escénicas que relacionaban la danza y el teatro no se denominaron “teatro- danza”?

Juliana Reyes (2010) realiza cerca de 30 entrevistas a personas que han trabajado en el campo de la interpretación, dirección y dramaturgia en la escena colombiana para preguntarles sobre su percepción en torno a la relación entre el ejercicio dramático y la danza contemporánea. Surgen conceptos como “drama danzado” o “dramaturgia eventual”, expuestos por Pedro Miguel Rozo, quien menciona que dicho ejercicio implica una puesta en juego de prácticas entre la palabra hablada, la anécdota, la acción y la emoción, asegura que en la danza “la emoción y la expresividad, son consecuencia del trabajo kinético y proxémico” (Reyes, 2010b). Por su parte, Jorge Puerta, bailarín colombiano de la compañía Pina Bausch, afirma que entre dramaturgia y danza “se complementan: una le da sentido y la otra le da vida” (Reyes, 2010b, p.189).

Se destaca la mirada que Santiago García, creador y director del teatro La Candelaria, hace de la Danza teatro, al referir la obra de Pina Bausch como puestas en escena donde la danza no está supeditada a un argumento, pero tampoco trabaja únicamente desde el virtuosismo de las formas. Más tarde, en otra publicación, Reyes (2012) expone conceptos como la “acción danzada”, resultado de la relación entre una dramaturgia externa provocada por la escritura, y una interna, provocada por los elementos interpretativos del bailarín o actor. Constantemente menciona el juego escénico entre gesto, movimiento y acción, en el juego de tensiones y fuerzas de los cuerpos para desarrollar un conflicto desde el lenguaje de la danza.

Fuentes (2012) le otorga valor a los elementos compositivos en danza para, desde allí, generar ámbitos de acción, intención e imaginación en la dramaturgia que, en contrastarse con las entrevistas hechas a Leyla Castillo y Tino Fernández de la compañía L´explose en Bogotá, afirman que sus búsquedas en la escena circulan entre la práctica de la teatralidad del movimiento, su origen desde la emoción, el uso de la improvisación para la creación, la aparición eventual de un “tipo de personaje” y su permanente relación con la dramaturgia (Lagos, Carvajal, Atuesta y Roa, 2014).

En la obra “A y B” de la compañía “Arenera”, estrenada en el año 2011, Roa expone a “La danza como algo que se deja contaminar por el mundo, por la realidad” (2012, p. 27). Con esto, plantea la distancia y cercanía entre ambas disciplinas y relaciona este hecho con el proceso histórico entre la Danza moderna, la posmoderna y la contemporánea, alude a una “estética de la realidad” en la Danza contemporánea.

El uso de la improvisación implica para Orozco, en la obra “Escrito absurdo”, interpretada por Vladimir Rodríguez y Omar Carrum, un ámbito de surgimiento del gesto teatral desde el movimiento danzado y el estudio de la forma, en sus aspectos funcionales como el tiempo, la velocidad, el ritmo y la coordinación hacia la aparición de la acción teatral o incluso de un personaje, preguntando: “¿Qué ha podido pasar para que Vladimir haya devenido ese personaje? No hay un relato precedente dado construido desde el sentido lingüístico, sino dado en el tiempo inverso a la palabra, la voz” (Orozco, 2012, p. 84).

Estas apuestas también son aludidas por Reyes (2010) al citar la obra “¿Por quién lloran mis amores?” de la compañía L'explose. Aquí se observa la interpretación del movimiento danzado en un ámbito teatral: “concebir el movimiento como acción, abre un mundo de posibilidades tanto a nivel de significación, como de herramientas interpretativas para la bailarina” (Reyes, 2010a, p. 25), un análisis que relaciona el trabajo de intención con los usos musculares en el movimiento, refiriendo a los principios de Jerzy Grotowsky. Cierra con una pregunta de Roa (2010) sobre si las necesidades contemporáneas de la danza deben centrarse en el virtuosismo formal del movimiento o en mostrar la complejidad del ser humano en todas sus dimensiones.

De otro lado, en algunos programas de pregrado en Colombia se establecen relaciones entre danza y teatro, como en la Universidad el Bosque (2020), la Universidad del Rosario (s.f.) o la Universidad Sergio Arboleda (s.f.), y con sus énfasis en teatro musical, asignaturas, laboratorios de investigación o proyectos en torno a estas dos artes; casos de la Universidad Pedagógica o la Universidad Central en sus programas de Artes Escénicas o Arte Dramático, respectivamente.

El programa de Artes Escénicas de la Universidad Javeriana cuenta con una malla curricular flexible en la que se pueden cursar simultáneamente asignaturas de los énfasis: “El egresado de la carrera de artes escénicas javeriano, es un profesional con altas competencias que le garantizan un desempeño óptimo, dentro del amplio rango de las áreas en donde tienen lugar la danza, el teatro, la música y el circo” (Pontificia Universidad Javeriana, s.f.), lo que permite observar que allí un bailarín podría ejercer como dramaturgo, por ejemplo.

En el caso de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño existe la misma preocupación desde la formación de pedagogos “profesionales en la enseñanza de la danza y el teatro, mediante contenidos curriculares basados en las tradiciones populares colombianas” (Universidad Antonio Nariño, s.f.). Establecen una mirada sobre la danza tradicional y el folklor en relación al teatro más allá de la danza contemporánea.

Para finalizar, algunos trabajos de pregrado plantean la relación entre danza y teatro. Duque (2018), respecto a lo común del trabajo de Rudolf Laban,

Irmgard Bartenief y Jerzy Grotowsky, en el entrenamiento de la mente y el cuerpo para ambas disciplinas; y López (2017), quien se pregunta por la utilización de elementos de la interpretación danzaria como las acciones básicas de Laban, el trabajo de acción física de Grotowsky y las metodologías de creación de Bausch para construir el cuerpo de un personaje teatral. Por último, una visión más social y comunitaria de las prácticas en Danza teatro en “Reminiscencias de un cuerpo” para transitar por el cuerpo histórico, expresivo...” (Camargo, 2013), una inquietud por el cuerpo individual y el cuerpo social más allá de la técnica o el género danzario.



La Danza teatro no se ha definido en Colombia, más bien encuentra maneras de desarrollarse desde las prácticas escénicas, la composición de obra, las relaciones entre el ejercicio dramaturgico y el coreográfico, o en la comunicación entre directores e intérpretes para comprender sus componentes teatrales, con prácticas inherentes a la imaginación, la emotividad, la acción, los usos musculares, los elementos del análisis del movimiento en factores como el tiempo y el espacio, lo que la ubica en un lugar tanto de construcción de narrativa del movimiento, en un ámbito de la interpretación escénica local.

Danza teatro en Latinoamérica

Las Danza teatro en Latinoamérica discute en términos culturales, semióticos, artísticos y sociales, que retoman los orígenes de la Danza teatro y sus desarrollos en particularidades contextuales. Patricia Cardona (1989a) dice que la Danza teatro parece hija del siglo xx, pero siempre ha existido, el hecho que acuñe lo prehispánico indica una orientación poco explorada. ¿Qué define a la Danza teatro hoy día? De acuerdo con Cardona (1989a), su particularidad es la fuerte oposición a la formalidad y banalidad excesivas de ciertos momentos de la danza mundial, lo que indica cierta resistencia a lo instituido. Tanto el bailarín como el actor realizan procedimientos para *desculturizarse* y perder en el escenario el comportamiento “natural” (Cardona, 1989a). Un ejemplo son las deformaciones del movimiento espontáneo naturalizado en el teatro No y el Kabuki del Japón, el ballet clásico y la danza contemporánea, el mimo tradicional, el Khon tailandés y el Kathakali hindú.

Con Mangieri (2010) se explica la existencia de la otredad en los procesos de interculturalidad que se dieron a partir de Antonin Artaud y el teatro de vanguardia, para quien “la verdad del cuerpo está, sobre todo, en el otro” (Mangieri, 2010, p.106), lo cual se traduce en lo periférico y, de alguna u otra manera, en lo marginal, lo no establecido. Mangieri (2010) muestra el paso del teatro de texto a lo que podría llamarse el teatro del cuerpo vivo, es el ideal del nuevo realismo del cuerpo físico, o bien, la manifestación del *player*, desde el realismo del cuerpo en acción.

Ello constituye una democratización de las formas predominantes que se han generado sobre el discurso de la escena, una multiculturalidad en el teatro conlleva a una pluralidad en las manifestaciones del discurso de la escena. Resulta interesante de Mangieri (2010) el análisis del teatro y la danza desde la interculturalidad y la semiótica. El autor habla del actor-danzarín a partir de su experiencia en el teatro, la danza y el *performance*. Esto hace que hable del *performer*, *player*, del intérprete o también jugador.

De otro lado, Lábatté (2006) va a referirse a Artaud como una de las tendencias de discusión del campo. Para ella, el gran mérito de Artaud es ser el pionero de una teatralidad enérgica, en ese lugar de teatralidad que se vive desde el cuerpo y narra sin narrar, que no define sino cuestiona, que no enuncia directamente. Lábatté reflexiona sobre la praxis artística de la Danza teatro y su devenir en el ámbito contemporáneo, ratificando la necesidad de abordar el concepto, no solo desde un lugar de ambigüedad —con grandes detractores como asiduos seguidores—, sino a partir de la pregunta: “¿Cuáles son las relaciones que podríamos encontrar entre ese movimiento iniciado por Cunningham para la danza moderna norteamericana y la producción de Pina Bausch en Alemania? ¿Por qué ‘teatro?’” (2006, p.18)

Si bien el texto nos muestra de manera muy puntual lo que sería el lugar de encuentro desde las miradas de Pina Bausch (Alemania) y Merce Cunningham (Norteamérica) en cuanto el desarrollo de la danza teatro, al adentrarse sobre la pregunta que la autora lanza, se puede ver que no profundiza en el lugar de enunciación de las técnicas de estas distintas escuelas, o frente a sus modos de abordar la Danza teatro. Lábatté (2006) se basa en el trabajo desarrollado por Michele Fevre, quien sostiene que hacia la década de los 70 la danza vira hacia el decir y el narrar, donde ese narrar sucede como relato coreográfico y el sentido se organiza y se plasma en el cuerpo en lo vivenciado por los intérpretes.

Distinto gran centro de discusión en Latinoamérica es el de los aportes a la relación

danza-dramaturgia, desde las contribuciones de Eugenio Barba, que de nuevo propone Patricia Cardona (1989b). Aquí lo oriental tomará fuerza y dará un nuevo rumbo a la práctica escénica. La otredad, vista como lo diferente, puede significar una vuelta a los orígenes, lo que explica la preexistencia intemporal de la Danza teatro y de la presencia de ella en lo prehispánico.

Así, este gran viraje de Eugenio Barba explicado por Cardona (1989b) consiste en el desarrollo de toda la práctica alrededor del cuerpo, hacia lo antropológico. Su trabajo de la presencia escénica deviene de un estado de conciencia encendida aquí y ahora, sumerge al bailarín en una búsqueda personal que le lleva a despojarse de maneras y estilos preexistentes entorno de la ejecución de la danza estilizada, muchas veces banal y sin contenido y lo reorienta hacia la indagación de un realismo, el neoexpresionismo (Cardona, 1989b), que busca asimilar y evolucionar en la técnica y estética contemporánea.

Para Cardona (1989a), a la búsqueda personal de la presencia escénica se suma el concepto de preexpresividad de Eugenio Barba, por tratarse de la técnica individual tanto de un bailarín como de un actor. En ella se desaprende lo aprendido, se desculturiza lo aculturizado y se consolida un cuerpo dilatado, lo que lo hace una labor común, equilibrio entre cuerpo y mente.

La espontaneidad, la naturalidad adquirida es nociva, dado que lo adquirido en la vida no la acerca a ella misma ni al arte, ni permite que exista la oposición, el conflicto, el drama: “el camino del rechazo es el camino de todo bailarín y actor” (Cardona, 1989a, p. 28). Los significados imprevistos, liberarse de todo automatismo, hacer morir al cuerpo mismo, la no obviedad del significado de la acción, en palabras de Barba:

siempre hay que negar la evidencia porque el actor, el bailarín son como eclipses. La luna que tapa el sol deja ver su resplandor, únicamente. De esta manera la técnica del actor-danzarín representa acciones que dicen lo que hacen, pero a su vez quieren decir algo más (u otra cosa)” (citado por Cardona, 1989a, p. 29).

Ya en otras discusiones, como la de la interpretación-creación, Burgueño et ál. (2017) aceptan que el intérprete de danza pasa a tomar otro papel como sujeto creativo de las obras, pero que en relación con el teatro esto ya se desarrollaba desde el siglo XIX, donde el actor es el sujeto creativo por excelencia. Lo que hace particular al cuerpo creativo en el siglo XX es no decir literalmente ni del todo en sus acciones. Esta tendencia discute el motor o *leitmotiv* de creación del bailarín intérprete, para ello recurre al diálogo con las precursoras de la Danza teatro y a su máxima exponente, Pina Bausch. El trabajo de Quiroga (2012) es un ejemplo de ello, explicita los elementos de la escena que Pina Busch utiliza para romper con la estructura establecida hasta ese momento en la Danza clásica para el advenimiento de una nueva técnica enfocada hacia la Danza teatro.

Para Quiroga (2010), Pina Bausch trabaja la expresión en los bailarines a partir de la gestualidad, los sonidos, el silencio, los gritos, las risas, la respiración o la palabra, basándose principalmente en una búsqueda interior del bailarín, un lenguaje corporal que “se puede aprender a leer”, lo que puede ser el equivalente a la expresión de la técnica individual. Según Cardona (1989a), el hecho de poseer una técnica implica el cambio de una cultura corporal naturalizada y adquirida.

El camino del rechazo del bailarín y actor que menciona Cardona (1989a) y el actor como eclipse de Barba, junto al trabajo de Cunningham, dan a entender que se trataron de exploraciones en diferentes contextos, aunque llegaron a evidencias similares. El actor como eclipse se puede pensar como actor-danzarín, *player*, tal como lo plantea Mangieri (2010), para quien desde los años 60 y 70 se da un paso de la teoría del personaje, desde lo psicológico, hacia la teoría del cuerpo y de la acción. El *player*, antes actor-danzarín o *performer*, resemantiza la significación de la escena y de “la vida a través de la escena”, lo que lo vuelve un “operador semiótico de la otredad que habita en la memoria y cultura del cuerpo” (Mangieri, 2010, p. 108). Ese impulso vital es estudiado por Cordovez (2008), sitúa el cuerpo del bailarín/actor en la escena como un cuerpo orgánico que busca la presencia a través del impulso vital para develar la dramaturgia misma. Lo sustenta en un comparativo con el comportamiento animal, punto de partida en aras de establecer cómo el bailarín comunica, impresiona y conmueve al espectador.

También Mangieri (2010) propone una gramática de la discontinuidad en la que los relatos corporales explotan las correlaciones entre el plano de la expresión y el plano del contenido, es decir, la valoración de sus posibilidades narrativas y discursivas. Esto constituye una democratización o emancipación de las formas predominantes que se han generado sobre la dramaturgia, lo que significa que la multiculturalidad en el teatro conlleva a una pluralidad en las manifestaciones del discurso de la escena. El cuerpo del actor-danzarín es una presencia vital del discurso de la escena (Mangieri, 2010) y, con certeza, un elemento (o una presencia) en enunciación permanente.

Es pertinente el trabajo de Castillo (2011), quien hará un giro hacia una apuesta más regional sobre las particularidades de la práctica del teatro/cuerpo para los imaginarios latinoamericanos. Castillo (2011) ve la fracción forma-contenido desde la complementariedad existente entre teatro/escrito y teatro/cuerpo, que lo lleva a analizar la poética de lo fracturado, basada en lo abyecto, la psiquis profunda del personaje, la transformación del espectador en un sujeto activo, la interdisciplinariedad en la exploración del camino creativo, la deconstrucción y reconstrucción de los imaginarios de los contextos de la obra.

Para Castillo (2011), remover estos imaginarios contribuye con una poética indefinida y múltiple porque la marginalidad reta el poder, el canon, el orden, a la vez que lo anula. Por esta razón, habla de “cuerpo literario” para referirse a la inmanencia del teatro. El teatro deviene un acontecimiento único, configura un nuevo espacio, subvirtiendo las unidades aristotélicas, que promueve una estética de la libertad (Castillo, 2011), fundada en lo caótico, descompuesto e incomprensible, anacrónica y, por extensión, indefinible frente al canon.

Así, Ceriani (2013), al hablar de la relación entre cuerpo y vida cultural del hombre, explica cómo en Argentina la experiencia foránea vivida frente a la aniquilación de los cuerpos con la Segunda guerra mundial generó los cambios más radicales en la representación corporal. Lo que concibe como cuerpo percibido es el resultado de la comprensión histórica del hombre, la búsqueda de identidad y la consciencia de la propia materialidad del cuerpo. Castillo (2011) analiza la dramaturgia en Latinoamérica,

en Venezuela, para demostrar cómo su práctica escénica responde al contexto específico, a sus intereses y necesidades propias. Esto último resalta la pluralidad de la región de la que habla Ceriani: “es una región heterogénea en permanente transformación, lo que dificulta sostener un proyecto en común” (2013, p. 5).

De la misma manera, Silveria (2013) alude a los inicios de un momento histórico de la danza en Montevideo, Uruguay, al señalar los aspectos empíricos y artísticos y caracterizar a los distintos representantes donde las estéticas, la plástica, la música, el *performance* se integran en el proceso creativo y de improvisación, en medio de un momento creativo que atravesaba por diversas dificultades conceptuales y de apoyo económico. Cabe preguntarse cuáles son las particularidades del cuerpo y su historia en Latinoamérica, sin perder la inmanencia del teatro (Castillo, 2011). Un programa gestual contendrá el relato del cuerpo, la presencia viva del cuerpo en ese relatarse a sí mismo; o lo que será un nuevo realismo del cuerpo en acción (Mangieri, 2010).

Cuerpo y teatralidad: perspectiva global

En la última década se puede encontrar en Danza teatro todo el legado de Pina Bausch desde su labor como coreógrafa, lo que posibilita ver las relaciones existentes entre el teatro y la danza a través de la historia. Una dramaturgia del movimiento construida a partir de la experiencia propia y colectiva, emocional, psicológica y social. En ese sentido, dos estudios acerca de la artista alemana profundizan la conceptualización sobre Danza teatro.

Para empezar, Godínez (2014) estudia los efectos escénicos y literarios de Bausch, en los que se visibiliza el cuerpo como territorio de indagación, producción y presentación, puesto en la palabra de filósofos, poetas, novelistas —algunos de ellos latinoamericanos—, dramaturgos, bailarines y *performers*. La investigación se centra en la definición de lo que es teatro, danza, el teatro del cuerpo o la danza-teatro, la danza del gesto, el arte de acción, el arte de conducta o la *performance*, como lugar de las hibridaciones disciplinarias.

Gautier (2010) afirma que en Pina Bausch el teatro sirve como infraestructura de la danza; es una necesidad histórica, que va más allá del repertorio clásico y moderno, de trabajar lo dramático en la imagen a partir del modelo social del teatro. Se inspira en la violencia del teatro, en el distanciamiento brechtiano, que crea un híbrido de la confluencia entre la danza y el teatro. Relaciona los momentos importantes de desarrollo en la danza en el legado de Pina Bausch desde la teatralización y alude al *Tanztheater*, que conserva al teatro no en cuadros dramáticos, sino en elementos de teatralidad pura.

Según Odette (2010) la *Tanztheater* presenta un proceso verbal de la imagen en gestos apropiados y simbólicos del movimiento, genera pensamiento y palabra en el cuerpo; de las transformaciones de la danza posguerra, en el expresionismo alemán y las bombas de Hiroshima y Nagasaki, entre la *Tanztheater* y la danza *Butoh*, con su pregunta por la teatralidad purificada del verbo. Chamba (2020) cuestiona cómo surge la teatralidad en tres coreografías de directores cameruneses, a partir del concepto filosófico de Barthes (2002), que tiene que ver con la materialidad de los cuerpos de los actores y su inquietante corporeidad, lugar de identidad porosa y permeable. Sugiere que en todas las artes se encuentra el concepto de teatralidad.

Sánchez (2011) se aproxima al cuerpo de una forma muy diferente a la teatralidad. Para el autor, la honestidad no está en el cuerpo, pero sí es muy difícil ser honesto sin un reconocimiento del cuerpo propio y del cuerpo de los otros. El hacer escénico conlleva a repensar de nuevo al cuerpo que se presenta en la escena como unidad de pensamiento, desde su materialidad, sentir, mirada y escritura. Así, el concepto de Danza teatro es configurado por el cuerpo como el lugar contenedor de la existencia dramática, tanto de la escena como de la vida de quien lo expone. ¿Qué es Danza teatro, entonces? Para Rivera (2019) la expresión del cuerpo ha generado lenguajes autónomos, justificando un entorno de relación entre la danza y el teatro, una frontera igualmente entre la danza y el teatro físico, se cruzan, confluyen: “La expresión de la ‘danza teatro’ es casi tan difícil de circunscribir y delinear como el campo de acción del ‘teatro físico’” (Rivera 2019, p. 37).

Pavis (2016) define la danza, el teatro, la coreografía y la puesta en escena, desde sus tradiciones y estrategias creativas diferenciadas. A partir del final del siglo xx, la danza teatro converge con otras disciplinas, dirige sus inquietudes a un punto común de la puesta en escena. Diferentes



materiales cocreativos de sus intérpretes, o en la apelación estética del espectador, se ponen en juego lo que resulta complejo hoy día en la definición genérica de un espectáculo. En lo coreográfico, se pueden tener en cuenta la calidad e intensidad de los gestos, vínculo entre el movimiento objetivo y el gesto afectivo. El teatro se pregunta por la fábula, la ficción, los personajes y el aspecto mimético de la representación. De acuerdo con Pavis (2016), la coreografía y la puesta en escena se intersectan en la performance. No se define el género o el tipo de espectáculo, ni su textura ni su funcionamiento, evitando los a priori y las confusiones, el término Danza teatro se extiende conforme a las necesidades en la escena.

Se aprecia la importancia del cuerpo en la escena contemporánea en la intervención de una serie de acciones, opuestas a la forma psicológica y al drama, según Dries (2010). Parte de esa complejidad definitoria la diversidad de concepciones acerca del cuerpo y sus maneras de existir en la escena, tanto de forma como contenido; el accionar del cuerpo en la escena, entra a ser parte y lugar de transferencia entre las disciplinas; el movimiento, el fragmento, la resistencia, los límites, la memoria y su biología como, por ejemplo, el artista Jan Fabre (Dries, 2010).

Fabre permanentemente altera la condición del cuerpo de sus actores-bailarines desde lo biológico. Elabora un proceso de performatividad con los mecanismos físicos, basados en los componentes químicos del cuerpo. En sus obras invierte el cuerpo y el alma en una serie de acciones, diferente al teatro tradicional, oponiéndose a la forma psicológica y al drama. Lo que le interpele es la energía del cuerpo, “energía estática” como tensión interna entre lo mental y lo físico.

Con la categoría de cuerpo que configura la Danza teatro, surge la apuesta de Llorente (2012), quien propone la espacialidad del cuerpo amplificado a partir de la mirada del espectador y los espacios donde se presenta. Dialoga desde otras disciplinas cuyo centro es el espacio: la arquitectura, el paisaje, el artificio y lo natural, por lo que aparecen otras maneras de concebir la danza y el *performance* como cuerpo en el espacio. Esta conexión espacial se yuxtapone a Franko (2015), quien hace un recorrido investigativo de la creciente presencia de la danza en los museos, lugar de relación entre la danza y lo visual en la Segunda Guerra Mundial para disposición del espectador. Es el resurgimiento de la danza y los cuerpos como espectáculo para los visitantes, ligado al sentido capitalista, que permite cuestionar lo vivo de la danza y las tensiones entre el *performance* y la exhibición, como formatos de duración y participación.

Cabe destacar en esta búsqueda la superación del género y la discusión acerca de la teatralidad en modo transversal a las artes. La denominación se ha ampliado de acuerdo con las necesidades creativas, que orientan sus investigaciones a manera de laboratorio, siempre desde el cuerpo, resignificando y bifurcando el sentido técnico y estético en la historia de la danza.



Conclusiones

Existe la necesidad de documentar la Danza teatro y apropiarla conceptualmente desde diversas categorías emergentes: danza dramática, dramaturgia, expresividad, acción-movimiento, gesto, performance, transposición, cuerpo, teatralidad, hibridación, mixtura, entre otras. Esta variedad implica la imposibilidad de una definición estática, pues se mueve entre distintas artes y su complejidad se manifiesta tanto en la creación de obra como en la teorización de su naturaleza transdisciplinar, referida siempre al lugar desde donde se enuncia.

Para algunos estudiantes del PCAD es laboratorio, método de creación e interpretación o forma de resistencia. En las publicaciones colombianas la relación entre la danza y el teatro se ha centrado en el ejercicio dramático del movimiento, en la construcción de sentido teatral desde lo coreográfico. Para la región, se vislumbra una Danza Teatro donde la técnica no tiene un lugar hegemónico porque lo sintiente es más relevante en el cuerpo en movimiento, una armonía entre disciplinas. En lo global, es el espacio de las narrativas del movimiento, amplifica la mirada del cuerpo en el espectador y tiene en cuenta el lugar donde se expone. Este intento por asir la Danza teatro arroja más preguntas y derroteros investigativos que, se espera, sean de motivación para los investigadores del campo.

Referencias

- Alzamora, M. (2018). Aquí [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio institucional U.D. <http://hdl.handle.net/11349/13218>
- Arboleda, S., Pardo, G., y Sierra, M. (2019). *Danza-teatro: Un camino para desarrollarla conciencia corporal y la autoestima*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio institucional U.D. <http://hdl.handle.net/11349/16137>
- Barba, E., y Savarese, N. (2009). *El arte secreto del actor*. Diccionario de antropología teatral.
- Barthes, R. (2002). *Écrits sur le théâtre, textes réunis et présentés par Jean-Loup*. Éditions du Seuil, coll.
- Briñez, J. (2017). *Reminiscencias*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas].
- Burgueño, L., León, C., Pol, M. G. (2017). La influencia de la subversión compositiva escénica de Pina Bausch en la escena contemporánea. *Reflexión académica en diseño y comunicación*, 31, 99-103. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=13347&id_libro=637
- Camargo, G. P. y Morales, B. A. (2013). *El cuerpo de los mundos posibles*. [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional.] Repositorio institucional UPN. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/9175>
- Cardona, P. (1989a). Los principios de la pre-expresividad según la antropología teatral. *Tramoya*, (21), 26-29. <http://hdl.handle.net/123456789/3806>
- Cardona. (1989b). Para danzar mejor: Danza teatro. Primera parte. A contratiempo. *Revista de música en la cultura.*, 6(4), 46-50 http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-6/pdf/Rev6_04_Danzateatro.pdf
- Castillo, J. (2011). Dramaturgia del Cuerpo: Cuerpo/escrito y Cuerpo/representado. Una perspectiva de la estética del teatro y del actor en Latinoamérica. *Bordes. Revista de estudios culturales.*, (1), 3-9. <http://revistas.saber.ula.ve/index.php/bordes/article/view/4915/6525>

- Chamba, M. F. (2020). Université de Dschang. African Dance History and aesthetics. https://www.researchgate.net/publication/341567945_Le_phenomene_de_theatralite_dans_l'art_choregraphique_contemporain_camerounais_entre_corps_quotidien_et_corps_scenique_fictif
- Ceriani, A. (2013). Cuerpo, cultura e identidad: una integración en danza. *Boletín de arte*. (13), 67-71. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/261/458>
- Cordovez, C. (2008). Reseña de “Dramaturgia del Bailarín: Cazador de Mariposas” de Patricia Cardona. *Aisthesis*, (43), 171-174. <https://www.redalyc.org/pdf/1632/163219835011.pdf>
- Decroux, E. (1994). *Palabras sobre el mimo*. (C. J. Rodríguez, trad.). Editorial El milagro.
- Devia, A. (2017). *Interpretación en “Regocijo” en la búsqueda de recursos para una metodología en danza teatro*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio institucional UD. <http://hdl.handle.net/11349/7024>
- Dries, L. V. (2010). *Quelques notes sur l'acteur-danseur dans le théâtre de Jan Fabre (Algunas notas sobre el actor-bailarín en el teatro de Jan Fabre)*. *Theatrical Studies*. 1-2, 47-48, 136-141. <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatres-2010-1-page-136.htm>
- Duque, L. (2018). ¿De qué manera las nociones de movimiento ayudan a integrar el cuerpo y la mente, y a estimular impulsos creativos en el bailarín y el actor? [Tesis de pregrado, Universidad Central de Colombia].
- Franko, M. y Lepecki A. (2015). Editor's Note: Dance in the Museum. *Dance Research Journal*, 46 (3), 1-4. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000424>
- Fuentes, A. (2012). Fragmentos del libro: El dramaturgista y la deconstrucción en la danza. *Revista La Tadeo*, (77), 51-59.
- García, Y. C. (2018). *Performance: un acto reivindicativo a través del cuerpo*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio institucional UD. <http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/12866>
- Gauthier, B. (2010). En Pina Bausch, el teatro sirve como infraestructura de danza. *Theatrical Studies*, 1-2, 47-48, 113-121
- Godínez, G. (2014). *Cuerpo: efectos escénicos y literarios*. Pina Bausch. [Tesis de doctorado, Universidad del Palmas de Gran Canarias]. Repositorio institucional ULPGC. <http://hdl.handle.net/10553/13024>
- González, J. (2010). *Danza viceversa Teatro. Desnudando Las Relaciones Escénicas*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas].
- Lábatte, B. (2006). Danza-teatro ¿Teatro-danza? *Cuadernos depicadero*, (10), 18-20. <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/23/10.pdf>
- Lagos, A. Carvajal, B. Atuesta, J. y Roa, M. (2014). *Huellas y Tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*. Ministerio de Cultura.
- Llorente Pascual, M. (2012). Apropiaciones espaciales de la danza: del espacio privado al espacio público. *Arte y Ciudad-Revista de Investigación*. (3), 367-384 <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4704513.pdf>
- López, L. (2017). La danza del actor. *La búsqueda de una actriz hacia el cuerpo del personaje desde la acción danzada*. [Tesis de pregrado, Universidad Central de Colombia].
- Mangieri, R. (2010). Cuerpos en interacción: teatro, danza y multiculturalidad. *Actual divulgación*, 71, 104-111 <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualdivulgacion/article/view/3393/3294>
- Marín, G. (2019). *Endorfinas*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio institucional: UD. <http://hdl.handle.net/11349/16073>
- Mora, E. (2019). *El último día*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio institucional UD. <http://hdl.handle.net/11349/16063>
- Noreña, B. (2013). *La danza-teatro en la escuela*. [Tesis de pregrado, Universidad de San Buenaventura.]. Repositorio institucional USB. http://bibliotecadigital.usbcali.edu.co/bitstream/10819/2528/1/Danza_Teatro_Escuela_Norena_2013.pdf
- Odette, A. (2010). El teatro, la danza. Preguntas. *Études Théâtrales*, 1-2, (47-48), 15-22. <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-15.htm>
- Orozco, N. (2012). Improvisar o ¿qué ha podido pasar? *Revista La Tadeo*, (77), 79-84. <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/320>
- Ospina, M., García, T. y Orjuela, D. (2011). *La creación de un currículo pertinente en Danza*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. (M. Muguercia, trad.) Paso de Gato. <http://cpdt.net/portal/wp-content/uploads/2018/11/diccionario-de-la-performance...-1.pdf>
- Pardo, C., Peña, E. y Ospina, K. (2018). Manto de cenizas. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio institucional UD. <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/15143/1/PardoFandi%c3%b1oCamilaFernanda2018.pdf>
- Pontificia Universidad Javeriana. (s.f.). *Artes escénicas*. Consultado el 10 de julio de 2020. <https://www.javeriana.edu.co/carrera-artes-escenicas>
- Quiroga, A. (2012) El teatro danza de Pina Bausch. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, (Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 7 al 9 de mayo de 2012). http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2569/ev.2569.pdf
- Reyes, J. (2012). Tejedores de sentido. *Revista La Tadeo*, (77), 35-39. <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/314>
- Reyes, J. (2010a). Comprender el vuelo. *El Cuerpoespín*, (3), 23-25. <https://issuu.com/cesaros15/docs/edicion03>
- Reyes, J. (2010b). *Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza*. Orquesta Filarmónica de Bogotá. https://issuu.com/filarmonicabogota/docs/concierto_polifonico
- Rivera, A. (2019). *Teatro físico: la revolución de las formas. Un paso entre la danza y el teatro*. Editorial Fundamentos.
- Roa, M. (2012). Ilusión, Presente, Contacto. Terreno de juego en la creación de A y B. *Revista La Tadeo*, (77), 25-33.
- Roa, M. (2010). Epílogos, confesiones sin importancia. *El Cuerpoespín*, (3), p.29-33. <https://issuu.com/cesaros15/docs/edicion03>.
- Rodríguez, S., Garzón, A. (2017). *Posibilidades utópicas reflejadas en una puesta en escena desde variables pedagógicas*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.]. Repositorio institucional UD. <http://hdl.handle.net/11349/7079>
- Rojas, O. (2017). *Del intérprete a la interpretación*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.]. Repositorio institucional UD. <http://hdl.handle.net/11349/13214>
- Rubio, J. E. (2018). *Resiliente: un acercamiento por medio de la danza al querer morir*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.]. Repositorio institucional UD. <http://hdl.handle.net/11349/12874>
- Sánchez, J. A. (2011). *Dramaturgia en el campo expandido. Repensar la dramaturgia: errancia y transformación. / Rethinking dramaturgo: errancy and transformation*, Cendeac-Centro Párraga, Murcia. <https://blog.uclm.es/joseasanchez/2011/02/27/dramaturgia-en-el-campo-expandido/>
- Silveria, S. y Mirza, R. (2013). Faldas negras y primeras transgresiones. *Nuestro Tiempo: libro de los Bicentenarios*. (19), <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/1079/1/nuestro-tiempo-19.pdf>
- Stanislavski, K. (1975). *La construcción del personaje*. (B. Fernández, trad.). Alianza Editorial.
- Suárez, C. (2017). *Gestus, danza y palabra: choque, tensión, confluencia que devela el sino trágico de madre coraje*. [Tesis de Maestría en Estudios Artísticos. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.]. Repositorio institucional UD. <http://hdl.handle.net/11349/7112>
- Universidad Antonio Nariño. (s.f.). Licenciatura en Artes escénicas. Consultado el 10 de julio de 2020. <https://www.uan.edu.co/licenciatura-en-artes-escenicas>
- Universidad del Rosario. (s.f.). Programa de teatro musical. Consultado el 10 de julio de 2020. <https://www.urosario.edu.co/Teatro-musical/Inicio/>
- Universidad El Bosque. (2020). En la Universidad El Bosque el arte dramático se vive más allá del escenario. <https://www.unbosque.edu.co/centro-informacion/noticias/en-la-universidad-el-bosque-el-arte-dramatico-se-vive-mas-alla-del>
- Universidad Sergio Arboleda. (s.f.). Carrera en teatro musical. Consultado el 10 de julio de 2020. <https://www.usergioarboleda.edu.co/carreras-universitarias/carrera-teatro-musical/>
- Vergel, D. (2017). Galería 321. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.]. Repositorio institucional. <http://hdl.handle.net/11349/15289>
- Zárate, S. (2018). Revelación y develación del actor danzante. Presencia viva, emergencia del espíritu y rutas de trabajo para la escena. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.]. Repositorio institucional. <http://hdl.handle.net/11349/15454>

Para citar este artículo

Ospina, M., González, J., León, J., López, D. y Sanabria, A. (2021). Aproximaciones y tendencias de la Danza teatro: una mirada holística. (pensamiento), (palabra)... Y obra, (25). <https://doi.org/10.17227/ppo.num25-12101>