



**El Porro Marcado a nivel escénico en la actualidad y sus componentes coreográficos
(corporales, creativos, estéticos y expresivos)**

Una expresión artística de la ciudad de Medellín que se reestructura

---Videodanza---

Danis Yoan Zapata Ladeu

Investigación-creación para optar al título de Magíster en Artes

Directora de trabajo de grado:

Myriam Suaza Colorado

Magíster en Gestión Cultural

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Maestría en Artes

Medellín

2023



Figura 1. El Porro Marcado
Primer Encuentro Artístico de Porro Marcado. Una tradición de Medellín puesta en escena.
Fuente: tomada del archivo personal (octubre 14 de 2022)

Cita	(Zapata Ladeu, 2023)
Referencia Estilo APA 7 (2020)	Zapata Ladeu, (2023). <i>El Porro Marcado a nivel escénico en la actualidad y sus componentes coreográficos (corporales, creativos, estéticos y expresivos). Una expresión artística de la ciudad de Medellín que se reestructura. Videodanza.</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



Maestría en Artes UdeA, Cohorte IV

Investigación-creación.



Centro de documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A mi padre, Jhon Fredys Zapata, porque mis logros son los tuyos allá en el altísimo.

Gracias, viejito de mi alma, porque nos enseñaste que la vida se lucha con valentía, respeto, amor, empatía y, sobre todo, al servicio del prójimo.

Infinitas gracias por enseñarnos que, hasta el último segundo de nuestra existencia en la tierra, tendremos motivos trascendentales para cumplir nuestro propósito de vida y luchar por nuestros sueños.

¡Gracias papito de mi alma por tus enseñanzas!

Agradecimientos

¡A Dios que es la luz y guía en este camino!

A mi bendecida familia; a mi madre, Luz Amparo; a mi bella esposa, Dahiany, a mis hermanos Jhon, Duvan y Denis, mi negrita hermosa, y a mi lindo sobrino Ismael.

Gracias familia por soportar mis ausencias, por comprender mis angustias y preocupaciones, pero, sobre todo, gracias por ser mi luz y bastón en esta travesía.

A la maestra Myriam Suaza Colorado; gracias por tu amistad y cariño. Tienes mi admiración y gratitud por todas tus enseñanzas. Gracias por todo el apoyo recibido no solo académicamente, sino también por tu apoyo fraternal.

A todos los que aportaron su granito de arena para cumplir esta meta, les agradezco desde
el alma

Tabla de Contenido

INTRODUCCIÓN.....	13
CAPÍTULO I PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN.....	16
1.1 Planteamiento del Problema	16
Pregunta de Investigación	22
1.2 Justificación	22
1.3 Objetivos.....	25
1.3.1 Objetivo General.....	25
1.3.2 Objetivo Específicos.....	26
CAPÍTULO II MARCO REFERENCIAL	26
2.1 Antecedentes.....	27
2.1.1 Antecedentes Locales	28
2.1.2 Antecedentes Nacionales.....	39
2.1.3 Antecedentes Internacionales	41
2.1.4 Antecedentes Artísticos	46
2.2 Referentes Teóricos	52
2.2.1 Danza, Baile, Danza Escénica y el acto coreográfico.....	52
2.2.1.1 Danza.....	52
2.2.1.2 Danza y Baile.....	55
2.2.1.3 Danza Escénica.....	58
2.2.1.4 El acto coreográfico	60
2.2.2. Los componentes coreográficos de la danza escénica	64
2.2.2.1. Componentes Corporales	64

**El Porro Marcado a nivel escénico en la actualidad y sus componentes coreográficos
(corporales, creativos, estéticos y expresivos)**

7

2.2.2.2. Componentes Creativos..	67
2.2.2.3. Componentes Estéticos	71
2.2.2.4. Componentes Expresivos	73
2.2.3 Anclajes Culturales y artísticos	76
2.2.3.1 Apropiación Cultural.....	77
2.2.3.2 Hibridación Cultural	79
2.2.4 Un Campo Expandido Para la Creación.....	80
2.2.4.1 La Investigación-creación como Generadora de Conocimiento.....	81
2.2.4.2 La Transdisciplinariedad de las Artes.....	82
2.2.5. La Video Danza: Conceptualización -Historia -Características-Componentes	84
CAPÍTULO III METODOLOGÍA	98
3.1 Paradigma investigativo	98
3.2 Métodos de investigación	100
3.2.1. La Investigación-creación	100
3.2.2. La Etnografía	102
3.3 Técnicas de recolección de información y técnicas de registro	103
3.3.1 Rastro documental y bibliográfico.....	104
3.3.2 Entrevistas semiestructuradas	105
3.4 Etapas de la investigación	110
3.4.1 Encuentro Artístico de Porro Marcado	111
Resultados y análisis del Encuentro Artístico de Porro Marcado “Una tradición de Medellín puesta en escena”.....	115
3.4.2 La transdisciplinariedad y la experimentación en el campo creativo.....	127
Resultados y análisis de la transdisciplinariedad y la experimentación en el campo	

**El Porro Marcado a nivel escénico en la actualidad y sus componentes coreográficos
(corporales, creativos, estéticos y expresivos)**

8

creativo.....	132
3.5 Consideraciones Éticas.....	134
CAPÍTULO IV ACTO CREATIVO - VIDEO DANZA “EL PORRO MARCADO”.....	135
4.1 Preproducción.....	136
4.1.1. Conceptualización general de la idea.....	137
4.1.2. Lugar o locación.....	138
4.1.3. Guion Literario.....	140
4.1.4. Guion Técnico y/o StoryBoard.....	142
4.2 Producción.....	148
4.2.1. Registro de las escenas.....	148
4.2.2.1. Etapa 1.....	148
4.2.2.2. Etapa 2.....	149
4.2.2.3. Etapa 3.....	150
4.3 Posproducción.....	151
Conclusiones.....	153
Referencias.....	156
Anexos.....	160

Lista de tablas

Tabla 1: Guion Literario acto creativo - video danza “El porro marcado”.....	140
Tabla 2: Guion técnico y Storyboard acto creativo - video danza “El porro marcado”.....	143
Tabla 3: Consentimientos informados.....	184

Lista de figuras

Figura 1. El Porro Marcado.....	2
Figura 2. Pieza publicitaria Encuentro Artístico de Porro Marcado	111
Figura 3. PRIMER ENCUENTRO ARTÍSTICO DE PORRO MARCADO “Una tradición de Medellín puesta en escena”	114
Figura 4. Triangulación Hermenéutica.....	117
Figura 5. ENCUENTRO ARTÍSTICO DE PORRO MARCADO “Una tradición de Medellín puesta en escena” – Componentes corporales Bailarines: Daniela Puerto Vasco, Juan Pablo González y Jorge Mario Noreña	120
Figura 6. ENCUENTRO ARTÍSTICO DE PORRO MARCADO “Una tradición de Medellín puesta en escena” – Componentes creativos Bailarines: Ana María Patiño Ruiz y Juan José Montoya Cano (C.Danza Bumayé).....	123
Figura 7. ENCUENTRO ARTÍSTICO DE PORRO MARCADO “Una tradición de Medellín puesta en escena” – Componentes estéticos Bailarines: Sara Manuela Ochoa Marín y Edwin Alexander Tamayo López (C.A.Orishas)	125
Figura 8. ENCUENTRO ARTÍSTICO DE PORRO MARCADO “Una tradición de Medellín puesta en escena” - Componentes expresivos Bailarines: Zadia Janeth Londoño Henao y Edwin Mohab Valencia Pulgarín.....	127

RESUMEN

Este trabajo de grado de maestría en Artes ofrece una videodanza titulada “El Porro Marcado” que exhibe los diversos componentes corporales, creativos, estéticos y expresivos utilizados en este baile popular a nivel escénico en la actualidad.

Adicionalmente, brinda un panorama reflexivo y de conocimientos relacionados con los componentes que acompañan el acto coreográfico, al tiempo que evidencia la reestructuración de esta práctica cultural concebida como expresión artística.

Finalmente, se ofrece el acto creativo a partir de la videodanza, enfocada desde su carácter híbrido y como una expresión artística transdisciplinar que integra en sí diversos lenguajes artísticos, principalmente el audiovisual, el video y la danza, lo cual brinda una experiencia expandida en materia de creación.

Palabras clave: porro marcado, danza escénica, componentes coreográficos, apropiación cultural, hibridación, transdisciplinariedad, investigación-creación, videodanza.

ABSTRACT

This thesis for the master's degree in Art presents a videodance titled "*El Porro Marcado*" that displays the diverse corporal, creative, aesthetic, and expressive components nowadays used at the scenic level in this traditional dance.

Additionally, it features an outlook of reflection and knowledge related to the components accompanying the choreographic act, while it also evidences the restructuration of this cultural practice conceived as an artistic expression.

Finally, the creative act is offered through the videodance, which approached from its hybrid character and as a transdisciplinary artistic expression integrating diverse artistic languages —mainly the audiovisual one, video and dance— provides an broadened experience in terms of creation.

Keywords: *porro marcado*, scenic dance, choreographic components, cultural appropriation, hybridization, transdisciplinarity, research-creation, videodance.

Introducción

Esta investigación-creación surge a partir de la necesidad de aportar conocimiento académico y artístico respecto al Porro Marcado, un baile de carácter social y popular de la ciudad de Medellín que es concebido en el presente trabajo como una expresión artística y danza para la escena.

En ese orden de ideas, en este trabajo se indagó sobre las diversas adaptaciones en la proyección escénica del Porro Marcado y su evidente reestructuración como una expresión artística que se instala en las nuevas posibilidades que recrean el acontecer de una mirada expandida en el acto creativo, respondiendo a las nuevas necesidades que demanda el campo de la danza escénica en la actualidad.

Desde allí, se concentró un máximo interés por registrar el proceso que a la fecha se viene dando en el campo de la creación o composición coreográfica del Porro Marcado, dispuesto por la necesidad investigativa sobre aquellos componentes corporales, creativos, estéticos y expresivos que lo acompañan.

Así mismo, dentro del mismo proceso de investigación-creación, el Porro Marcado, al hibridarse con otras áreas artísticas como lo son las artes plásticas y las artes audiovisuales (en este caso particular, con la pintura y el video), permitió experimentar y reflexionar sobre las múltiples posibilidades expandidas en las que este baile popular encuentra nuevos espacios de creación tanto a nivel dancístico como en el arte plástico y audiovisual.

En esa medida, la danza, aliada con el vídeo adquirió una doble potencia para la creación artística: la inherente a la propia naturaleza del movimiento y la creatividad propiciada por el campo audiovisual, suceso que situó el producto final de la presente investigación en una videodanza relacionada con el Porro Marcado a nivel escénico.

De esta manera, este trabajo de investigación se consolidó en cuatro capítulos. El primero hace referencia al “*Problema de la investigación*” en el cual se detalla el contexto general del Porro Marcado como expresión artística de la ciudad de Medellín, el planteamiento problemático y la pregunta de investigación. Seguidamente, se plantean los posibles aportes que ofrece la investigación y, por último, se presentan el objetivo general y los objetivos específicos, los cuales guardan una estrecha relación con la pregunta de investigación formulada y la ruta metodológica, revelando las finalidades que dieron luz a dicha investigación-creación.

Por su parte, el segundo capítulo, titulado “*Marco referencial*”, proporciona un estado del arte y menciona los antecedentes y referentes teóricos dispuestos para la investigación. Al respecto de los antecedentes, en primera instancia, se recogieron diversas investigaciones de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia que han indagado sobre el Porro Marcado como práctica artística y cultural de la ciudad de Medellín. También se ofrecen antecedentes nacionales e internacionales que, aunque no refieren directamente al objeto de estudio, ofrecen importantes aportes en relación con la videodanza que, además, nutrieron los sustentos teóricos y otros apartados.

Adicionalmente y considerando el producto final de la presente investigación, se ofrecen algunos antecedentes artísticos que indudablemente son modelos referenciales de

una obra audiovisual o videodanza.

Con relación a los referentes teóricos, se presentan cuatro temáticas que brindaron soportes conceptuales para delimitar el campo semántico sobre el cual se edificó el mapa analítico de la presente investigación-creación, otorgando reflexiones importantes para determinar el lugar que asume el Porro Marcado dentro del contexto social y popular, pero, sobre todo, su aporte como una expresión artística que se proyecta a través de la videodanza. En ese orden de ideas, algunos de los temas abordados fueron: *danza escénica, el acto coreográfico y sus componentes coreográficos, apropiación cultural, hibridación cultural, la transdisciplinariedad y Videodanza*, entre otros que pueden ser de interés para el lector

El tercer capítulo, llamado “*Metodología*”, refiere, entre otros aspectos, la investigación cualitativa como paradigma que sustenta el ejercicio académico, la investigación-creación y la etnografía como métodos, y las técnicas de recolección de información y técnicas de registro utilizadas, entre las cuales se destaca la entrevista, la información documental y el registro audiovisual. Estas técnicas permitieron no solo recolectar la información para el desarrollo del trabajo teórico y el análisis de los procesos creativos al respecto del Porro Marcado como danza escénica, sino también situar el enfoque de la investigación artística como pilar en la construcción y producción de nuevo conocimiento. Igualmente, en este apartado también se hace referencia a las dos primeras etapas de la investigación en anclaje directo con los objetivos específicos.

El cuarto y último capítulo, titulado “*Acto creativo – Videodanza*”, presenta la video danza titulada “El Porro Marcado”, producto final de la investigación que deja en

evidencia las facetas de preproducción, producción y posproducción de la obra y, con ellas, el cumplimiento del tercer objetivo específico del trabajo.

CAPÍTULO I

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Este primer apartado presenta de manera concreta el problema de investigación que motivó el presente estudio, detallando el asunto u objeto a investigar y los diversos cuestionamientos al respecto de una práctica cultural que, si bien se gestó en la ciudad de Medellín hace más de 60 años, hoy, en el siglo XXI, sigue viva y presente en el contexto socio-cultural y artístico de la ciudad.

Seguidamente, se plantea en la justificación la importancia y aportes de este ejercicio académico, investigativo y artístico no sólo para el sector de la danza (en especial para el subsector de los bailes populares), sino también para la comunidad académica y otros lectores que se interesen por su lectura y conocimiento. Por último, se exponen los objetivos, en los cuales se recoge la finalidad del presente estudio y los logros que se pretenden alcanzar con el trabajo escrito y el acto creativo.

1.1 Planteamiento del problema

El baile es un acontecimiento móvil y fluido en el espacio y efímero en el tiempo que constituye un sistema de comunicación no verbal que propicia otra forma de expresión

independiente del lenguaje verbal, tal como lo refiere Ulloa (2006, p.2) cuando dice que el baile es “(...) un lenguaje socialmente construido para establecer otras formas de comunicación, para experimentar otros modos de sentir al otro y de hacernos sentir ante él”.

En relación con el concepto anterior, se puede afirmar que la práctica del baile popular remite a un diálogo subjetivo de manifestaciones culturales que involucran costumbres, significados y representaciones sociales de los diversos contextos donde se llevan a cabo. Es así, que el Porro Marcado como baile social de carácter popular y expresión artística y cultural de Medellín, reúne no solo al gremio dancístico de esta ciudad (bailadores¹ y bailarines²), sino, además, a músicos, coreógrafos, profesores, gestores culturales, comunicadores, comunidades y personas del común, entre otros actores, en torno a una práctica artística que desde mediados del siglo XX se viene reestructurando y viene haciendo parte de la idiosincrasia cultural de la capital antioqueña. Adicionalmente, se expande por los demás municipios que conforman el Área Metropolitana del Valle de Aburrá³, visibilizándose desde lo artístico y lo académico en algunas subregiones del departamento.

Esta práctica cultural que día a día se reestructura, se acompaña musicalmente de las melodías de orquestas que interpretan porros, cumbias y gaitas, lo que ha implicado a

¹ Bailador (a):

Es la persona que se acerca al baile social y popular sólo con el ánimo de divertirse; por lo tanto, no posee formación disciplinar específica ya que asume el baile de manera natural. En conclusión, el bailador se hace en el ambiente y contexto social.

² Bailarín (a):

Es la persona que regularmente tiene una disciplina de aprendizaje, práctica y conocimientos específicos de la danza y el baile obtenidos generalmente a través de procesos de formación en la educación formal o no formal. Además, se dedica profesionalmente a impartir la proyección de la danza como bailarín (a) o intérprete.

³ Barbosa, Copacabana, Girardota, Bello, Envigado, Itagüí, Sabaneta, La Estrella y Caldas

través de los años, una interpretación dancística particular y propia de sus habitantes.

Además, desde la década de los años sesenta, se mantiene hoy como parte de las costumbres e identidad de los habitantes de Medellín, permeada a nivel técnico y estructural por algunos movimientos básicos del porro tradicional o palayero oriundo del Caribe colombiano y, a su vez, adoptando pasos característicos del denominado porro paisa⁴. También, involucra pasos, figuras y vueltas característicos de algunos bailes populares y de salón foráneos que son practicados y han sido apropiados en la ciudad de Medellín, algunos de ellos incluso desde las primeras décadas del siglo XX, como lo son: el tango, el pasodoble, la milonga, el fox, el bolero y la salsa.

Lo anterior admite expresar que desde el origen hasta la actualidad del Porro Marcado, convergen diversos discursos en el sector dancístico a la hora de bailarlo, lo que ha ocasionado no solamente un sinnúmero de nombramientos de sus pasos y estructuras de movimiento que son permeados por aquellos bailes que lo nutren, sino también una diversa interpretación en el campo artístico, dando paso a la constitución de variados y nuevos códigos que diferencian sus posibilidades de ejecución entre unos y otros danzantes en el espacio social y escénico. Esta situación problemática que no será foco de profundización en el presente trabajo, ha sido tratada en investigaciones previas de otros profesionales como, por ejemplo, Walter Grajales Ospina, uno de los antecedentes locales que se abordará en

⁴ Estilo de baile gestado en la ciudad de Medellín y el departamento de Antioquia a partir de los años 40, e incluso hasta los años 70 y 80 destacándose su incursión en reuniones familiares y fiestas barriales de algunos sectores populares de Medellín como el barrio Antioquia y Villa Hermosa; también, en los encuentros que organizaban las Juntas de acción comunal llamados "Convites" que se daban en municipios como Girardota y Santa Bárbara, entre otros municipios del departamento. Es un baile campesino y de connotación parrandera, difundido, según el maestro Carlos Tapias, por los hermanos José, Joaquín y Agustín Bedoya y su música parrandera, conocida también como parranda o baile bravo; también tuvo influencia del porro tapa'o pelayero de la Sabana Cordobesa, que posteriormente trasciende al formato orquesta con intérpretes como el maestro Lucho Bermúdez (Suaza, 2018).

próximas líneas donde se hará mención a este asunto.

Sin embargo, es importante mencionar que dichas divergencias han sido influenciadas además, por los diferentes contextos culturales, sociales y políticos en los cuales ha transitado el porro marcado por más de 60 años, lo cual ha llevado a que la manifestación adopte unas características particulares y diferenciales con relación a su interpretación dancística, generando que la práctica al día de hoy se esté reestructurando como expresión artística, ocasionando en algunos casos, confusión en los intérpretes, toda vez que no solamente el surgimiento de nuevas estructuras de movimiento, sino también el “des-conocimiento” para su proyección escénica y el sustento teórico e investigativo que debería acompañar su gestación, existe en muy poca medida. Esto conlleva a evidenciar como principal problema de esta investigación, la carencia del material fílmico y audiovisual que facilite la transmisión de conocimientos relacionados con el porro marcado y que, además, sustente y visibilice a nivel académico su estructuración y reestructuración escénica en la actualidad.

Ahora bien, Posiblemente, de acuerdo con García Canclini (1990), los procesos de hibridación sean los responsables en alguna medida de esta situación y las distintas mezclas que se visualizan en el desarrollo histórico del porro marcado y su creación artística y estética en la actualidad, toda vez que este fenómeno da cuenta de las transformaciones de nuestra sociedad a partir de los procesos de apropiación cultural que se vienen generando en la ciudad de Medellín desde las primeras décadas del siglo XX y que han afectado el contexto sociopolítico, económico y cultural de la capital antioqueña.

Por lo anterior, se puede expresar que el Porro Marcado, como un baile social de

carácter popular, es un claro ejemplo de hibridación cultural ya que ha transformado ciertas costumbres culturales ya conocidas de una comunidad, presentando un cambio constante en su interpretación, ejecución y proyección dancística.

En esa medida, para la estructuración del planteamiento del problema, se plantearon ciertas inquietudes al respecto del contexto híbrido del Porro Marcado que se exponen a continuación:

¿Por qué hay tanta desinformación con relación a sus pasos, técnicas y estructuras de movimiento?, ¿Cómo se construyen o reestructuran en la actualidad sus diversas formas y esquemas? y ¿cómo éstas son concebidas en el contexto artístico, cultural y social actual? Finalmente, una pregunta infaltable en este proceso de apropiación e hibridación constante de la práctica cultural a la que se hace referencia es: ¿Qué otras manifestaciones artísticas han influido y siguen influyendo en el desarrollo del Porro Marcado y las diversas estructuras de movimiento que ofrece y exhibe como una danza para la escena?; además, ¿cómo un baile social de carácter popular es un espacio para reflexionar sobre la danza escénica?, y en esa medida, ¿qué componentes estéticos, expresivos, corporales y creativos la envuelven?, y ¿de qué manera puede una manifestación artística como el Porro Marcado crear nuevos diálogos disciplinares que permitan la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad de las artes?, y con base en esta última duda, resuena de manera inquietante para el presente estudio, ¿Cómo utilizar el recurso de video para crear nuevas narrativas artísticas relacionadas con el porro marcado?.

Los anteriores interrogantes generaron gran interés y motivación para la presente investigación-creación, toda vez que a pesar de que desde el año 2013 se viene gestando

todo un movimiento académico al respecto de ellos⁵, sigue existiendo la imperante necesidad de indagar, registrar y dejar sustentos artísticos y académicos en formato audiovisual que den al Porro Marcado el lugar y posicionamiento que se merece como baile social de carácter popular y práctica artística representativa de Medellín.

En ese sentido, sin dejar de reconocer el Porro Marcado como baile social de carácter popular, se hace necesario en esta investigación-creación, centrarse sobre las nuevas formas creativas y las posibles recreaciones que se llevan a cabo como una danza escénica que requiere fomentar un estudio en la forma, la interpretación, la proyección y la crítica reflexiva. Se pretende indagar al respecto de ese hecho de transformación artística del baile cuando es llevado al escenario, el estudio del movimiento, el entorno visual y escénico que conjuga el tiempo y el espacio, los elementos de sonido inherentes al campo coreográfico, y las nuevas posibilidades que expanden la creación dancística desde el campo audiovisual. En síntesis, se hace necesario el acercamiento a los componentes estéticos, expresivos, corporales y creativos del Porro Marcado como expresión artística.

Todo lo anterior para reforzar el problema central del presente estudio, en el cual resulta importante registrar el proceso escénico que se viene dando en el nuevo siglo y en la actualidad, ya que la información que respalda esta práctica cultural en su proyección artística es mínima, y como consecuencia de esto, la producción coreográfica o la interpretación escénica del Porro Marcado no está suficientemente respaldada, tal como puede suceder en las partituras de las obras musicales, con los dramaturgos y sus textos

⁵ En el marco de antecedentes se describen diversas investigaciones locales que dan respuesta a algunos de los interrogantes planteados. Los tratados de licenciados en danza, Myriam Suaza Colorado, Natalia Restrepo Rodríguez, Walter Grajales Ospina y el mismo autor de la presente investigación Danis Zapata Ladeu, entre otros, serán expuestos en este apartado.

para el teatro o los artistas plásticos y su producción bidimensional. Por el contrario, pareciera que la danza escénica depende de un conjunto humano que la represente en vivo y, en muchos casos, ni siquiera es filmada y sufre de una ausencia en el soporte o registro audiovisual, hecho que también se presenta al día de hoy con el objeto de estudio que se trata.

En ese orden de ideas, se plantea la siguiente pregunta de investigación:

¿Cuáles componentes coreográficos (corporales, creativos, estéticos y expresivos) se evidencian en el Porro Marcado a nivel escénico en la actualidad, dando cuenta de su reestructuración como expresión artística de la ciudad de Medellín?

1.2 Justificación

La danza ha hecho parte del desarrollo del ser humano desde sus primeras manifestaciones plasmadas en las pinturas rupestres, hasta la múltiple estandarización y diversificación del movimiento centrado en el arte coreográfico. Esto, ha generado diversas dinámicas motrices con componentes artísticos, representativos y reestructurantes, lo que ha dado paso a nuevas posibilidades de expansión del movimiento danzado en el escenario.

En el contexto universitario, el Porro Marcado ha generado nuevas visiones, intereses y reflexiones, toda vez que la educación profesional de la carrera Licenciatura en Danza, que brinda la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, representa actualmente una apuesta importante por apoyar la formalización del quehacer dancístico relacionado con los bailes populares o danzas de tradición popular, especialmente en lo que

a la formación, creación y composición de la danza se refiere.

En esa medida, el principal aporte de esta investigación-creación se centra en el abordaje del Porro Marcado como una expresión artística que se dispone para la escena, ofreciendo elementos conceptuales y procedimentales al respecto de la composición coreográfica enmarcados en los componentes estéticos, expresivos, corporales y creativos, los cuales no únicamente brindan reflexiones en el campo artístico de las expresiones dancísticas, sino que favorecen la estructuración de un marco analítico para el estudio de los procesos de creación artística de las danzas de carácter popular.

Es así, como este trabajo, ofrece insumos para concebir y estructurar estas prácticas culturales como danza escénica, concretamente, el Porro Marcado, baile popular que a través de la presente investigación-creación, define estos componentes que son fundamentales para lograr no solo una mejor comprensión e interpretación dancística, sino que representan elementos esenciales para la creación coreográfica y el resultado final del acto creativo que se consolida en una videodanza.

De esta manera, el presente trabajo investigativo y el acto creativo que lo respalda, aportan sustentos teóricos y artísticos, generando nuevos diálogos que le otorgan a la práctica un lugar importante como expresión artística en la actualidad; además, contribuyen a los procesos de enseñanza y aprendizaje que se llevan a cabo en la educación formal y no formal, generando nuevos conocimientos relacionados con el Porro Marcado desde su dimensión escénica y composición coreográfica.

Adicionalmente, desde el acto creativo, esta investigación ofrece elementos sustanciales respecto del proceso transdisciplinar entre la danza, las artes plásticas y las artes visuales, permitiendo que el Porro Marcado se cruce con otras expresiones artísticas como la pintura y el vídeo, herramientas artísticas que han transitado de forma significativa en la carrera artística del investigador y que se expondrán a partir de exploraciones expandidas hacia la creatividad, generando una sinergia para la construcción de nuevo conocimiento.

En línea con lo anterior, al explorar las complejidades del porro marcado a través del video y siendo la videodanza el producto resultante del ejercicio investigativo, se nutre el diálogo y la colaboración entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje de la danza como principal herramienta expresiva, el cual se convierte en un claro ejemplo de la transdisciplinariedad e hibridación artística y uno de los pilares fundamentales de esta investigación-creación, ofreciendo componentes estéticos innovadores e imaginativos que enriquecen no solo al campo de la práctica de los bailes populares, sino, de la danza en general; también, servirá como una plataforma para la difusión de dicha práctica artística, aportando además, a la democratización del conocimiento⁶ e instalándose como un referente exponencial en los nuevos modos de producción y comprensión del arte escénico en la actualidad.

Otro aporte de la presente investigación-creación tiene que ver con el análisis del tema estudiado, el cual, al ser atravesado por diversas técnicas de recolección de la información como por ejemplo, la entrevista y el registro visual de las estructuras de

⁶ Se denomina democratización del conocimiento a la posibilidad de que un amplio porcentaje de la población humana pueda acceder a la información y al conocimiento.

movimiento, ofrece al lector reflexiones importantes desde las voces y cuerpos de los protagonistas, acerca de la conceptualización, visualización e identificación de los procesos creativos relacionados con el Porro Marcado como danza escénica en la actualidad.

Así, el registro audiovisual, que es mencionado en el planteamiento problemático como una carencia, se aborda en este estudio como la principal fortaleza que servirá como archivo, huella y memoria digital que permitirá documentar, preservar y asegurar la reproducción de la coreografía, la figuración, la visibilización de los componentes estéticos, expresivos, corporales, creativos, y la representación de cada puesta en escena de esta práctica artística, protagonista de la presente investigación.

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo General

Ofrecer una propuesta escénica en videodanza del Porro Marcado y sus componentes coreográficos (corporales, creativos, estéticos y expresivos), evidenciando su reestructuración actual como expresión artística de la ciudad de Medellín.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Realizar un encuentro artístico de Porro Marcado que favorezca la identificación y registro de sus estructuras de movimiento y sus componentes creativos, estéticos y expresivos a nivel escénico en la actualidad.
- Generar un acto creativo a partir de un proceso de exploración, implementando la transdisciplinariedad entre la danza, la música, las artes plásticas (pintura) y las artes visuales (video) en diálogo permanente con las teorías que relacionan la imaginación constructiva y la innovación.
- Producir una videodanza como resultado del proceso de investigación-creación que exhiba los diversos componentes coreográficos (corporales, creativos, estéticos y expresivos) utilizados en el Porro Marcado a nivel escénico en la actualidad, dando cuenta de su reestructuración como expresión artística de la ciudad de Medellín.

CAPÍTULO II

MARCO REFERENCIAL

En este apartado, se describen los antecedentes y referentes que respaldan el presente trabajo. En cuanto a los primeros, se puntualizan algunas investigaciones que a la luz del

objeto de estudio se han desarrollado a nivel local desde el contexto educativo de pregrado y posgrado en Medellín; igualmente, se presentan algunos hallazgos en el ámbito nacional e internacional relacionados con temáticas sustanciales de la investigación.

Con respecto a los segundos, se describen las matrices conceptuales que soportan los sustentos teóricos y el acto creativo del estudio, distribuidas en cuatro categorías que el lector podrá conocer en detalle durante el abordaje de algunos aspectos y conceptos como: 1. Danza, baile, danza escénica, el acto coreográfico y sus componentes coreográficos, 2. Anclajes culturales y artísticos, 3. Un campo expandido para la creación y 4. Videodanza.

2.1 Antecedentes

Son varios los actores sociales y culturales de la ciudad de Medellín que han aportado con sus procesos creativos, investigativos, metodológicos y didácticos no sólo al estudio, consolidación y recuperación de la memoria histórica del Porro Marcado, sino también a fortalecer sus procesos de enseñanza-aprendizaje y, con ello, a la visibilización de este baile social de carácter popular y a su reconocimiento como práctica cultural identitaria y expresión artística de la ciudad de Medellín que desde los años 60 y hasta el día de hoy sigue viva y presente en la comunidad local y del departamento de Antioquia.

Ahora bien, para poder tener una mirada más amplia del Porro Marcado y de sus componentes estéticos, expresivos, corporales y creativos a nivel escénico en la actualidad, se indagó por antecedentes en el ámbito local, nacional e internacional que dieran cuenta de ejercicios investigativos previos y del producto final “videodanza”.

Al respecto, aunque no se halló documentación académica o investigaciones o textos a nivel nacional e internacional que refieran específicamente a esta práctica cultural citadina, se encontró un apoyo documentado de artistas, profesionales de la danza y gestores culturales de la ciudad de Medellín que ofrecen trabajos de pregrado y posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. los cuales destacan aspectos relacionados con el origen, contexto, evolución, estrategias de visibilización y apropiación del Porro Marcado.

Adicionalmente, se hallaron propuestas pedagógicas y didácticas con componentes referidos a la práctica de este baile que refieren pasos, estructuras de movimiento y nomenclatura, entre otros componentes, que incluyen procesos de enseñanza y aprendizaje del mismo.

2.1.1 Antecedentes locales

Son cinco las investigaciones de pregrado del Programa de Licenciatura en Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y una investigación de posgrado de la Maestría en Gestión Cultural de la misma universidad que plantean el Porro Marcado como una expresión artística, cultural, social y popular de la ciudad de Medellín.

El primer trabajo hallado fue elaborado por Suaza Colorado & Restrepo Rodríguez (2013) y se titula: *Estado actual del Porro Marcado en Medellín*. Dicho trabajo refiere los resultados de una investigación documental y testimonial sobre la historia del Porro

Marcado en la ciudad de Medellín, abordando los constructos de diversos autores.

Como dato relevante, en ese trabajo se menciona que, a partir de los años 50, en el interior del país, no únicamente la música que acompaña el baile del Porro Marcado sufre transformaciones, ya que comienza a ser un ritmo más rápido en su interpretación rítmica, sino que su forma de bailar también lo hace, pues los habitantes de Medellín comienzan a darles cambios a sus pasos sencillos y paseados, incorporando movimientos altamente influenciados de elementos de otros bailes como el tango, el pasodoble, y la salsa, lo que generó y enriqueció este estilo propio de bailar. “Los porros, cumbias, gaitas y merecumbés hacían parte del cúmulo melódico que los aficionados bailaban sin diferenciación alguna, con agilidad y destreza, mientras este se iba convirtiendo en el baile de moda” (Suaza Colorado & Restrepo Rodríguez, 2013, p.19).

Lo anterior evidencia los aportes artísticos, culturales y sociales que incidieron desde su origen en la forma como se baila el porro marcado; los mismos que hoy siguen influenciando su transformación y reestructuración al incluirse nuevas culturas y estilos de baile que le ofrecen otros sentidos de interpretación, generando un gran interés por sus técnicas, pasos, estructuras, figuras y vueltas, que cada día se tornan más exigentes y creativos cuando son llevados al escenario.

Este trabajo de investigación que representa el primer hallazgo es interesante y dialoga con el objeto de estudio para la actual investigación, en la medida en que relata y evidencia que la práctica cultural a la que se hace referencia en estas líneas, desde sus mismos orígenes, se ha venido estructurando y reestructurando de la mano de procesos de hibridación y apropiación cultural que hoy, en el siglo XXI, le siguen aportando a partir de

la vinculación de las nuevas generaciones y su forma particular de asumir su cultura local.

El segundo trabajo, orientado en esta misma dirección, lo ofrece Rivera Yepes (2013) con su investigación *Técnicas del baile porro marcado en las academias de danza en Medellín: sugerencias metodológicas*, a través de la cual se pretendió ofrecer a las academias de baile de la ciudad de Medellín propuestas metodológicas para la enseñanza de las técnicas empleadas en el baile del porro marcado, entre la que destaca que:

- Debe haber un adecuado plan de entrenamiento que ayude a desarrollar las potencialidades de los aprendices; es decir, se hace necesario centrar la técnica de la danza sobre fines físicos, pero también la labor del profesor logrará que exista un desarrollo a nivel emocional y creativo.
- El proceso de enseñanza debe estar centrado en los modelos de ejecución o técnicas, las cuales se deben basar en una repetición fragmentada, analítica y continuada que es indispensable para lograr un grado de automatización de estas.

Rivera Yepes (2013) menciona, además, que a este trabajo de preparación técnica y física hay que sumarle la exigencia expresivo-artística que, en definitiva, es la más importante; los bailarines deben mirar su cuerpo como único instrumento, el medio para expresarse y la preparación exhaustiva de ese cuerpo es una necesidad que hay que tener en cuenta para poder luego expresarse bailando.

Estas sugerencias presentadas por la autora, aunque llevan a reflexionar metodológicamente sobre la importancia que tiene la técnica en la enseñanza del porro

marcado como un baile popular, suscitan interés actualmente, ya que al abordar la técnica en el campo de la creación, composición coreográfica y proyección escénica, no solamente se utiliza como una herramienta para lograr una correcta ejecución del movimiento, sino que también, se convierte en un instrumento fundamental para estimular la creatividad del artista.

En esa medida, se hace una lectura reflexiva de este segundo antecedente académico, abriendo un abanico de posibilidades para indagar en la actual investigación, al respecto del comportamiento técnico del cuerpo en la escena y del alcance del nivel expresivo que puede estar permeado por el equilibrio físico y emocional del artista.

El Tercer trabajo de grado es ofrecido por Zapata Ladeu (2015) con su propuesta artística *El Porro Marcado en Medellín*, en el que resalta esta práctica cultural, al igual que el componente musical que la acompaña, a través del diseño de una propuesta de creación escénica y teatral que refiere el origen, evolución y desarrollo del Porro Marcado en la ciudad de Medellín. Adicionalmente, a nivel musical, el investigador, rinde un homenaje al maestro Luis Eduardo Acosta Bermúdez (Lucho Bermúdez), quien se convierte en uno de los focos principales de la obra, destacando su aporte y legado para la música colombiana de porros, cumbias y gaitas. De esta manera, se incluyen algunos temas característicos de este gran músico como Salsipuedes, Carmen de Bolívar y la gaita de las flores, entre otras piezas musicales que dieron vida a la sonoridad de dicha propuesta creativa y transdisciplinar.

Dicho trabajo arroja una composición desde el punto de vista de la etnoescenología⁷, al tratarse de una obra en la que vincula el componente dancístico, teatral y musical para recrear desde la estética la Medellín de los años 40 y 50, sus tradiciones y la forma de ser de sus habitantes, la llegada de la música de porros, cumbias y gaitas orquestados y la forma cómo, a través de la radio, incursionó en la ciudad.

Más aún, el trabajo de Zapata Ladeu (2015) plantea la reacción de los habitantes de Medellín ante estas nuevas propuestas musicales y la forma cómo poco a poco el porro paseado o pasiado se abrió paso desde las clases populares hasta convertirse en el invitado infaltable en las mejores fiestas de los grandes clubes de la ciudad; también, hace referencia a su transcurrir a través de las décadas y su transformación dancística en los años setenta, que derivó en el origen del Porro Marcado.

Este último hecho en el proceso histórico de este baile popular estuvo permeado directamente por los cambios en la cultura local característicos de finales de los años setenta, lo que no fue para nada ajeno a las perspectivas y la forma de ver el mundo de los antioqueños y medellinenses que amoldaron su presencia a los nuevos escenarios de ciudad y a las nuevas costumbres, implementando nuevos cambios en materia de espectacularidad durante los años 80, hasta su evidente reestructuración a nivel interpretativo y escénico en la actualidad.

Estos acontecimientos ofrecidos por el investigador en dicha creación artística de

⁷ La propuesta teórica de la etnoescenología implica reconocer el vínculo entre la práctica representacional llamada teatro (y otras prácticas escénicas) con las demás prácticas simbólicas de la comunidad. El término etnoescenología, por lo tanto, supone que los sistemas simbólicos escénicos de una comunidad poseen elementos que los refieren a una estructura simbólica más general, propia de la comunidad comunicacional a la que pertenecen (Facelli, L., 1998).

carácter histórico son de interés para el presente trabajo, toda vez que se evidencia un eje transversal entre la danza, el teatro y la música, proporcionando análisis y reflexión en torno a la complicidad que es atraída por estas tres expresiones artísticas, lo cual da paso a la construcción de una puesta en escena transdisciplinar que, además, brinda un componente expandido para su creación.

En otro sentido, se detalla en el trabajo de Zapata Ladeu (2015), a modo de reflexión, que se debe mantener un tejido cultural como objeto de estudio para conocer, crear, cuidar y divulgar dicha práctica y, así mismo, preservar y recuperar la identidad y la memoria. Por ello, hace un llamado a los artistas y gestores de la ciudad para unir esfuerzos y, de esta manera, generar más espacios de investigación que permitan no solo encontrar nuevos aportes teóricos, sino, también, la conservación y difusión en el campo artístico.

La cuarta investigación que se halló durante la pesquisa teórica que fundamenta el presente trabajo fue de la Licenciada en danza y se trata del trabajo de Pizarro Escobar (2016), titulado *El Porro Marcado: sistematización de experiencia pedagógica 2013-2015*, trabajo que ofrece una sistematización de pasos de este baile, y en el que se considera importante la información y el aporte testimonial del gremio artístico de la danza, para luego dar a conocer una propuesta pedagógica enmarcada en componentes conceptuales, técnicos, metodológicos y didácticos para su enseñanza.

En dicho trabajo, la autora presenta algunas generalidades importantes a la hora de practicar, enseñar y llevar a cabo la proyección del Porro Marcado, a saber: la coordinación rítmica espacial, la memoria motriz, el repertorio que refiere el conjunto de pasos, figuras y movimientos que hacen parte del baile y la indumentaria o vestuario que acompaña a los

artistas en la escena.

Para concluir, Pizarro Escobar hace referencia a la unión entre la música y la danza como base fundamental para la enseñanza, aprendizaje y creación coreográfica, haciendo una mención especial sobre los diversos ritmos musicales como porros, cumbias y gaitas para acompañar la ejecución de dicha expresión popular.

Dicha investigación es importante para el presente estudio porque permite identificar algunas estructuras de movimiento del Porro Marcado utilizadas en procesos de enseñanza y a nivel escénico durante los años 2013-2015, posibilitando, una década después, llevar a cabo un paralelo al respecto de los movimientos, pasos, figuras y vueltas que presenta este baile en la actualidad.

La quinta investigación encontrada fue elaborada por Grajales Ospina (2019) y se titula: *De la teoría a la práctica, para un pensar más creativo. Propuesta pedagógica del porro marcado*. Se trata de un trabajo de pregrado de Licenciatura en Danza que ofrece una herramienta didáctica y descriptiva que permite un acercamiento metodológico que favorece los procesos de enseñanza y aprendizaje de este estilo de baile que predomina en Medellín.

El autor expresa que dicha investigación abre el camino pedagógico con una sistematización en la ejecución de las técnicas y estructuras de movimiento del Porro Marcado, sus descripciones, identificación y nombramiento (Grajales Ospina, 2019); además, aporta de algunas estrategias didácticas y recursos creativos que permiten a los lectores adentrarse en esta práctica cultural que requiere ser difundida, conocida y

apropiada por los habitantes de Medellín y del departamento de Antioquia.

En dicho planteamiento de técnicas, nomenclaturas y estructuras de movimiento de esta práctica cultural, se motiva a que profesores y usuarios accedan a procesos de formación del Porro Marcado y puedan tener una guía que les ofrezca claridad en el momento de abordar su instrucción. Al respecto, Grajales Ospina (2019) sugiere analizar estos procesos con el objetivo de fortalecer la conceptualización, identificación y unificación terminológica de algunos pasos, figuras y vueltas que caracterizan este baile.

Es importante resaltar que, además, el trabajo de Grajales Ospina (2019) brinda una herramienta audiovisual proyectada en 39 videos que contienen la descripción de pasos y secuencias para la práctica del Porro Marcado. Se trata, entonces, de un recurso artístico y didáctico de suma importancia para la presente investigación porque aporta conocimiento y comprensión del componente técnico y corporal en cuanto a las estructuras de movimiento que actualmente se utilizan en la enseñanza y aprendizaje de esta práctica.

Un sexto y último hallazgo a nivel local refiere la primera investigación de posgrado que relaciona el objeto de estudio de la presente investigación. Se trata de la autora Suaza Colorado (2018) con su trabajo para optar al título de Magíster en Gestión Cultural de la Universidad de Antioquia y titulado: *Estrategias de Apropiación del Porro Marcado para su visualización y reconocimiento como práctica cultural de la ciudad de Medellín*.

En este trabajo de investigación, la autora ofrece un contexto histórico del Porro Marcado y algunas estrategias de apropiación de este baile popular como iniciativas que

surgieron ancladas a la gestión cultural y a la educación, a partir del uso de metodologías participativas que involucraron diversos actores sociales como: investigadores, músicos, profesores, bailarines y gestores culturales.

Adicionalmente, el estudio de Suaza (2018), ofrece una estrategia de apropiación multidisciplinar denominada *Encuentro académico y cultural “A Porriar”*, la cual reúne componentes educativos, artísticos y culturales en una fusión de actividades como: tertulia didáctica, panel académico, show didáctico, taller de baile y un encuentro musical y bailable, que busca dar continuidad al ejercicio investigativo elaborado en el año 2013, relacionado con el análisis etnográfico y el contexto de enseñanza del Porro Marcado en la ciudad de Medellín.

Para la presente investigación, es importante reconocer la actividad sugerida por la autora denominada “show artístico y didáctico”, un valioso y aportante recurso artístico, que incluye un recorrido histórico mediante el cual se evidencia el baile del Porro Marcado a nivel escénico; dicho recurso fue plasmado en un vídeo académico y artístico que, además, permite visualizar no solo los pasos y estructuras de movimientos características de cada época específica en la historia de la práctica, sino, más aún, los componentes estéticos y creativos dispuestos por el alcance técnico y profesional de tres parejas de bailarines profesionales quienes además, muestran los diferentes vestuarios y accesorios utilizados en cada época.

Link video de 4 minutos: <https://www.youtube.com/watch?v=eog5Y8HOhPA>

Este material audiovisual puede considerarse como un significativo antecedente al respecto del registro de estructuras de movimiento del porro marcado que da cuenta de la

reestructuración que ha sufrido esta práctica cultural a través del tiempo y de la cual se hace mención en el presente estudio.

Finalmente, y a manera de conclusión, la autora presenta varias reflexiones importantes, entre las que se destacan:

- La necesidad de fortalecer la investigación con temas como el rescate de las memorias históricas y las historias de vida de investigadores, bailadores y profesores que han estado presentes en el origen, desarrollo y evolución de esta práctica.

- La invitación a los actores sociales (artistas, bailadores, bailarines, profesores y directivos), para que asuman y tomen clara conciencia de la pertinencia, compromiso y responsabilidad social que les corresponde en la generación de procesos de transmisión de una práctica que se gestó en la capital antioqueña y que lleva implícito un acervo cultural que vale la pena conocer, reconocer y apropiar.

- La importancia de la elaboración de estudios que permitan precisar las diversas formas estructurales y la identificación, conceptualización y registro de los pasos, desplazamientos, figuras y vueltas utilizadas en el baile del Porro Marcado, entre otros tópicos que se hace necesario documentar cómo el componente artístico en la actualidad.

(Suaza Colorado, 2018)

Estas reflexiones ofrecidas por Suaza Colorado dialogan con algunos interrogantes presentados anteriormente en el capítulo 1 de la presente investigación (problema de la investigación), encontrando entonces similitudes y, al mismo tiempo, un diálogo

transversal entre las diversas e importantes inquietudes encontradas, atravesadas simultáneamente por los grandes aportes que se ofrecen.

De esta manera, se puede concluir que las investigaciones de pregrado llevadas a cabo por Myriam Suaza Colorado & Natalia Restrepo Rodríguez, Walter Grajales Ospina, Laura Pizarro Escobar, Danis Zapata Ladeu, Nidia Rivera Yepes y, el trabajo de maestría de Myriam Suaza Colorado, son importantes antecedentes y referentes artísticos que, al mismo tiempo, respaldan el planteamiento problemático que se presenta en la actual investigación-creación, toda vez que sus inquietudes y aportes confluyen reiteradamente, de forma individual, pero también en una sinergia colectiva, en la imprescindible necesidad que ha existido y existe actualmente de que el subsector artístico y cultural de Medellín se una para crear un tejido mancomunado que permita reconocer el valor identitario que tiene esta práctica social y de carácter popular en la capital antioqueña.

Ahora bien, al referir estas seis investigaciones locales, es importante resaltar que representan hallazgos que ayudaron a esclarecer inquietudes y a la toma de decisiones al respecto del objeto de estudio, con la posibilidad de profundizar en la necesidad investigativa de la interpretación, creación y proyección en el campo artístico del Porro Marcado, como uno de los temas centrales de la presente investigación que precisará, además, los componentes estéticos, expresivos, corporales y creativos en el contexto escénico actual.

2.1.2 Antecedentes nacionales

Aunque no se encontró ningún antecedente que haga mención de manera directa del objeto de estudio del presente trabajo, se halló una investigación titulada *Las hibridaciones culturales en la salsa: del acontecimiento estético a la subjetivación*, de Lady Paola Acevedo Sepúlveda (2018), quien realizó su trabajo con el apoyo de la Dirección de Cultura del municipio de Soacha (Cundinamarca), atendiendo a una reflexión en torno a las dinámicas sociales de este fenómeno cultural desde sus inicios en la caseta internacional de las estrellas, Siboney, La Katuska, Zodiaco y Pampanela, que, según la autora, fueron epicentro de las masas para interactuar y bailar a ritmo de los nuevos sonidos.

En ese estudio, de enfoque cualitativo, no solo se hizo un levantamiento de testimonios históricos, sino que se analizó cómo las hibridaciones culturales resignificaron el acontecimiento estético y, por ende, los nuevos dispositivos subjetivos latentes y tácitos en las expresiones salseras actuales. Esto se llevó a cabo a través de seis capítulos, en los cuales se pone en evidencia el contexto sociocultural y su relación con el campo de la comunicación-educación, la relación con las hibridaciones culturales en la salsa, el enfoque y las transformaciones que la legitimaron como un fenómeno cultural.

Es importante destacar que las hibridaciones en el campo de las artes datan de una inter, pluri y multiculturalidad diversa, según el contexto donde se gestó, instauró y proyectó una nueva expresión artística; es por ello que este antecedente se considera importante para la presente investigación, ya que no solo menciona acontecimientos estéticos y dispositivos de

subjetivación que se construyen a partir de la relación de los espacios y los sujetos, sino que resalta la práctica de un baile social de carácter popular como lo es la salsa, en un contexto de ciudad como los que ofrecen Bogotá y Cali, presentando una exposición de hallazgos en los que la autora pone en evidencia que los fenómenos culturales y artísticos dinamizan la vida social e identitaria desde el individuo hacia la colectividad a la que pertenece.

De otro lado, en el ámbito nacional, también se encontró el trabajo de investigación *Tango en Contexto - Exploración para la creación escénica desde la sensibilidad de los bailarines de Bogotá*, de Manuel Alejandro Arias Barahona (2021), respaldada por la Maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

En este trabajo, el autor realiza una crítica conceptual y una exploración creativa que detona en una propuesta de tango desde lo sensitivo y no desde la configuración racional de la forma, expresando que “esta danza en Colombia se ha desarrollado a partir de un proceso de adopción, que acude a replicar modos, formas y metodologías de creación importadas de su lugar de origen, Argentina” (Arias 2021, p.1). Para lograr este propósito, el investigador estableció un diálogo sensible con diferentes maestros, bailarines profesionales, y aprendices del tango en Bogotá, en el que sus relatos, discursos y estados emotivos revelaron algunas metodologías para crear sus coreografías.

Este estudio ofrece a la presente investigación conocimientos teóricos, filosóficos y creativos que son de gran interés para la reconfiguración y argumentación de algunos conceptos relacionados con la creación escénica del Porro Marcado, aportando, además, reflexiones relacionadas con la construcción de herramientas que permitan la producción de otras posibles formas de creación, como la experimentación y la creación colectiva en

las artes escénicas, siempre atravesadas o permeadas por la sensibilidad que habita no sólo los cuerpos de los danzantes, sino también su esencia expresiva y emocional.

2.1.3 Antecedentes internacionales

A nivel internacional, en relación con el producto final de la presente investigación (la videodanza), se hallaron dos trabajos académicos. El primero de ellos se titula: "*Videodanza, un campo en construcción*", de Mónica Quiroz Marcial (2015), tesis para optar al título de Maestra en Investigación de la Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (México). En este estudio, la autora trazó la ruta de su investigación con los siguientes interrogantes: ¿De dónde surge la videodanza?, ¿Es pertinente establecer una definición?, ¿Qué caracteriza a estas obras?, ¿Existen parámetros para su elaboración?, ¿Cuáles son los canales para su difusión? y, quizá la pregunta que más motiva su investigación es ¿Cómo analizar estas obras?

Para obtener las respuestas a los interrogantes planteados, además de analizar y concluir la investigación, Quiroz planteó tres capítulos, a saber:

En el primero, titulado *Danza y Tecnología*, centró su análisis en el encuentro entre ambos conceptos, describiendo ciertos momentos históricos de este proceso a la luz de artistas como Loïe Fuller, Maya Deren y Merca Cunningham, quienes generaron conceptos y procedimientos que sirvieron de base para el desarrollo de los estudios en videodanza. Adicionalmente, la autora hace referencia al estado del arte de la videodanza a la luz del estudio de las vanguardias artísticas, pasando por el video experimental y el videoarte, que

son expresiones artísticas de las que surgen los procesos de creación de esta disciplina.

En el segundo capítulo, que titula: *Conceptos trastocados*, la autora analiza algunos conceptos que, en su consideración, el arte actual modifica. Entre esos conceptos se encuentran temas relacionados con la hibridez ofrecidos por Néstor García Canclini y su posterior relación con lo que los creadores mexicanos piensan acerca de la videodanza. También abordó el componente estético a partir de los postulados teóricos de Walter Benjamín, Jacques Derrida, Michel Foucault y algunos estudios de teoría filmica.

Dentro de este mismo capítulo, Quiroz también revisa el concepto de cuerpo - imagen, bajo la perspectiva antropológica de Hans Belting, destacando que el cuerpo deja de ser una entidad cerrada cuando es transversalizada por la imagen y el video, generando múltiples posibilidades de intervención y creación. Este hecho hace ver al cuerpo del artista ya no como algo individual que define una identidad, sino como un objeto inacabado que siempre puede ser mejorado y replanteado.

En el tercer capítulo, titulado *Procesos Creativos*, se aborda el tema de videodanza, considerando que los procesos de elaboración, promoción y difusión de la videodanza pueden ser perspectivas teóricas que versan sobre la noción de campo cultural, que es un campo mediado por la convergencia digital. Sin embargo, la autora expresa que su intención no es solo hablar de videodanza; es, más bien, escribir sobre la misma y ser partícipe de los esfuerzos por crear un metadiscurso que fomente la reflexión y la crítica sobre los aspectos formales, estéticos o estilísticos de la videodanza y de los diversos discursos y disciplinas que la acompañan. Quiroz (2015)

Esta reflexión llama la atención en el presente trabajo y justifica la importancia de su abordaje en la medida que resulta relevante pensar que quizá lo pertinente relacionado con la videodanza no sea solo el proponer una definición que imponga ciertos parámetros que terminen por delimitar la creación, sino, más bien, llevar a cabo un análisis que proporcione pautas para posibilitar la exploración, fomentar la creación e incentivar formas experimentales en la actualidad, llevando la videodanza a los límites de la misma, posibilitando la inclusión de temas relacionados con el contexto de la cultura y la práctica artística popular, tal como se llevó a cabo en esta investigación-creación relacionada con el Porro Marcado.

El segundo trabajo académico que se halló a nivel internacional se titula: *Reflexiones sobre la videodanza en Quito-Ecuador*, de Valeria Patricia Idrovo Torres (2018) y se trata de una tesis para optar el título de Maestra de Investigación en Antropología Visual, que ofrece una mirada indagatoria del contexto, producción, circulación y consumo de la videodanza en la capital del Ecuador.

La autora logra establecer una relación directa entre la videodanza y los campos audiovisuales y artísticos, detonando diversos interrogantes con respecto al cuerpo, la imagen, el espacio y la tecnología. Adicionalmente, indaga en esta obra (videodanza) como producto audiovisual que plasma un proceso inter – simbiótico entre las artes escénicas y el lenguaje cinematográfico e invita a pensar en los sentidos y significados que producen estas prácticas artísticas que se gestan a partir de la inserción de las nuevas tecnologías.

Otro de los objetivos principales de la autora se basa en analizar la videodanza como un campo de prácticas que genera sentidos y significados a partir de la

transformación del cuerpo físico en imagen, entendiendo su materialidad y su desmaterialización en la configuración del espacio escénico. Este aspecto llama profundamente la atención en la presente investigación, en la que, al igual que en la que se referencia, se piensa el cuerpo danzante trascendiendo el espacio y el tiempo, hacia una dimensión asumida a través de la tecnología por medio de la videodanza.

El trabajo está dividido en cuatro capítulos: el primero, denominado *Desde la Danza a la Antropología*, aborda los inicios híbridos de la relación de las artes escénicas con las nuevas tecnologías y los diferentes posicionamientos teóricos y conceptuales de la antropología y las artes con respecto al tema de la danza, imagen, cuerpo y espacio.

El segundo, *La videodanza, medio audiovisual de expresión: contexto, producción y circulación*, aborda la incidencia de la tecnología en el campo de las artes y su condición de agencia; también, el proceso de hibridación entre la danza y el cine. Todo ello ocurre en un contexto determinado; por tanto, se describen los inicios de este movimiento en la ciudad de Quito aproximándose al campo de la producción y circulación de este producto.

En el tercer capítulo (*El consumo: actor / bailarín – audiencia*), la autora se acercó a las problemáticas de la recepción y consumo, pensando en el doble papel del bailarín como ejecutor y audiencia. Este camino sinuoso del consumo implicó recorrerlo con delicadeza, ya que las presentaciones de la videodanza se gestan de forma esporádica y su público está en emergencia y formación, tal como sucede con el movimiento.

Por último, el capítulo cuatro, *Cuerpo y espacio*, acoge los cuestionamientos iniciales de sentidos y significados que produce el cuerpo en el espacio. La investigación

arroja preguntas sobre el proceso de tránsito de lo material a la desmaterialización y el habitar de los cuerpos en el espacio.

Para la estructuración de este trabajo, se consideró necesario pensar en tres ejes fundamentales: producción, circulación y consumo, los cuales son elementos que detallan las facetas de una videodanza, en donde la producción implica indagar sobre sus actores, formas de creación y organización, condiciones políticas y económicas, contexto y las relaciones entre sujetos y tecnología; luego, se piensa en las formas de circulación de este producto y se indaga por los ecosistemas en los que se mueve y en las intervenciones tecnológicas necesarias para que este producto sea visible y, finalmente, se reflexiona sobre el consumo, que presta atención a la relación entre el producto audiovisual y el público.

En esta medida, la investigación permitió aclarar para el presente trabajo algunas inquietudes con respecto a la videodanza y a sus posibles etapas de creación. Esto implica, tal vez, pensar esta como un objeto visual que, a través de la producción, circulación y consumo, incide en el campo de las artes escénicas, proponiendo también un diálogo entre cuerpo, imagen y tecnología; es allí que, a partir de esta tríada, se aborda el espacio dónde se configura la puesta en escena o dónde se abre espacio a la creación en la posproducción o edición de la videodanza.

Para finalizar este marco de antecedentes nacionales e internacionales, se puede afirmar que estos hallazgos académicos respaldan algunas variables que son motivo de reflexión en la presente investigación. Temas como la hibridación, la subjetividad, la exploración para la creación escénica y la videodanza, abordados a la luz y a partir de la pertinencia de los cuatro investigadores, presentan a cabalidad un análisis importante para

las representaciones de las prácticas artísticas contemporáneas.

2.1.4 Antecedentes artísticos

Para concretar este apartado de antecedentes y siendo el énfasis del acto creativo un material audiovisual en videodanza, se hizo un rastreo por el espacio virtual y algunas revistas digitales que otorgó información sobre videodanzas realizadas a nivel nacional, respaldadas además por festivales y encuentros. En este material audiovisual, se reconocen algunos artistas profesionales de la danza, de las artes escénicas y visuales, que se vienen destacando en la construcción, creación y visibilización de obras audiovisuales.

En esta pesquisa, se hace necesario mencionar la revista digital de danza “Paso al Paso”, que en alianza con la Fundación Muevelopayá y la Biblioteca Pública Piloto de la ciudad de Medellín, ofrecen a los apasionados por la danza, un sitio web denominado “Encuentros de danza expandida: Ojo a la Danza”, espacio que contiene un archivo digital con una variada agenda de talleres, conferencias, encuentros y otras actividades dirigidas a reflexionar, compartir, visibilizar la danza desde sus procesos pedagógicos y creativos, y a disfrutar de las fronteras entre la danza, el video y otras disciplinas.

Para la presente investigación, esta revista digital se convierte no solo en un antecedente importante a nivel audiovisual que le apuesta a la conformación de una comunidad interesada en compartir nuevos conocimientos, a la sistematización de experiencias, y debatir sobre las nuevas formas en que creamos, enseñamos e investigamos la danza desde el campo expandido en la actualidad, sino que también, representa una

plataforma que aporta a la observación de trabajos artísticos multimedia y al reconocimiento de artistas que se inquietan por la danza, por el proceder del hecho escénico en la pantalla y por la creación de nuevo conocimiento a través de la videodanza.

De esta manera, la revista ofrece temas que otorgaron a esta investigación, claridades sobre los conceptos abordados que buscan ser reflexionados a la luz de los nuevos caminos disciplinares en la videodanza, en donde el cuerpo puesto en la pantalla, experimenta la expansión de sus capacidades físicas que trascienden los límites de la fisicalidad.

Adicionalmente, incluye conversatorios con maestros de danza, coreógrafos y bailarines profesionales, en donde se abordan temas como:

- La creación en la videodanza
- Videodanza: entre realidades y la imaginación
- Videodanza: del guión a la interpretación
- Arte, cuerpo y nuevos medios
- Transdisciplinariedad y convergencias creativas entre danza y artes visuales

En esa medida, es importante destacar entre otros aportes, los conversatorios “Encuentros de danza expandida: Ojo a la Danza” llevados a cabo entre Beatriz Helena Vélez Álvarez y Nadine Andrea Holguin Urrego⁸, con el acompañamiento en la

⁸ Beatriz Helena Vélez Álvarez: maestra, coreógrafa y bailarina de ballet, danza contemporánea y danza moderna, quien realizó sus estudios en composición coreográfica y producción escénica en la escuela para el desarrollo de la nueva danza en Ámsterdam. También es Magíster en Dramaturgia y Dirección en la Universidad de Antioquia y actual coordinadora académica del Programa Licenciatura en Danza.

moderación de Sofía Sánchez, integrante de la Fundación Muevelopayá.

Estas profesionales expusieron los posibles pasos o facetas que se deben tener en cuenta para la realización de una videodanza, en las que coinciden en los procesos de preproducción, producción y posproducción. Adicionalmente, destacan la importancia de que debe existir como primer camino un interés creativo, seguidamente se debe seleccionar el equipo de trabajo, para posteriormente tener un diálogo técnico que aproxime todas las herramientas que pueda otorgar cada uno de los participantes involucrados; después, se elabora o construye un diseño dramático, guion, escaleta o coreografía, para que en un proceso de producción, se graben todas las escenas pertinentes, y así, en un momento final de montaje y edición, se dispone del material grabado para la elaboración definitiva.

Esta ruta que ofrecen las maestras Vélez y Holguín, se puede evidenciar en detalle en el capítulo IV del presente trabajo: ACTO CREATIVO - VIDEO DANZA “EL PORRO MARCADO”, que respalda la videodanza generada en este constructo.

Una vez explorada la revista digital “Paso al Paso”, se hallaron dos creaciones audiovisuales en videodanza, “Síastole” y “Amorfos”. La primera, creada por Nadine Holguín y la segunda, gestada por esta misma artista en colaboración con Beatriz Vélez.

Estos antecedentes artísticos, lograron evidenciar no solamente las facetas antes mencionadas, sino que permitieron apreciar otros tópicos relevantes para la actual investigación como son los componentes coreográficos que respaldan la danza escénica:

corporales, estéticos, creativos y expresivos y, que son las categorías de análisis fuerza en el presente estudio.

Es así, como al observar *“Siástole” Creación de videodanza a partir del entrenamiento rítmico corporal para actores*, primer videodanza realizado por Nadine Holguín, como resultado de su trabajo de pregrado en el año 2013, se hace evidente que partió de un interés personal de la rítmica corporal como línea de creación y fundamentación teórica dentro del formato audiovisual en videodanza.

Al respecto del componente corporal como tema de interés para la actual investigación, se evidencia que hay cierta inclinación por mostrar el cuerpo como un medio narrador en el tiempo y espacio seleccionado; al igual, se observa una conciencia corporal y creativa sobre el movimiento rítmico danzado por las bailarinas, en donde cada gesto, incluyendo los más pequeños e insignificantes, como lo es una mirada en el escenario, pueden ser transformados al ser mediados por la cámara y los recursos audiovisuales, abriendo nuevas perspectivas creativas para disponer del gesto o del movimiento.

Link video de videodanza: <https://www.youtube.com/watch?v=xjZg8M-silk>

Por su parte, *“Amorfos”* es el resultado de la fusión y exploración entre el movimiento danzado en la escena y el movimiento danzado para la cámara, una cocreación que nace en el ámbito académico con la licenciatura en danza de la Universidad de Antioquia, en donde las artistas Beatriz Vélez y Nadine Holguin y en ese momento docentes de las materias taller montaje I y II, se unen para crear la conceptualización de una idea que en conjunto con un equipo técnico y artístico dieron vida a dicha propuesta artística.

Al observar el tráiler de “Amorfos” se observa algunas eventualidades importantes:

- En un plano general, los bailarines hacen parte de una puesta en escena en tiempo presente, mientras que la videodanza como recurso audiovisual, presenta diferentes encuadres filmicos en donde los artistas están en un espacio y salen de esa dimensión espacial para llegar a otra totalmente diferente.
- Con relación a la corporeidad, se evidencia que los artistas (bailarines de la licenciatura en danza), ya tienen un estudio previo del movimiento para la escena, al igual se percibe un trabajo consciente del cuerpo para la aproximación con la cámara.
- Al respecto de la expresividad, se evidencia un adecuado manejo interpretativo para el escenario, elemento que, al utilizar el recurso visual y sonoro a virtud de la creación en videodanza, amplió las posibilidades interpretativas del cuerpo artístico con la posibilidad de otorgar nuevas sensaciones a los espectadores.
- Por su lado, el juego de luces del espacio físico o teatro, son indispensables para lograr una conexión de los artistas con la puesta en escena y la escenografía. Por su parte, los colores de las imágenes filmicas dentro de la videodanza, pudieron ser editadas de forma creativa, elemento que sin duda aporta a las nuevas creaciones espaciales en el campo virtual.

Link video de videodanza: <https://www.youtube.com/watch?v=DGvs0FzQLZ4>

Es interesante encontrar este tipo creaciones artísticas en donde existe una puesta en escena en vivo y al mismo tiempo una proyección en formato audiovisual en videodanza de la misma obra, evento que aportó importantes conocimientos para el trabajo actual y las siguientes claridades al respecto de la videodanza como alternativa audiovisual:

- La danza escénica, como obra en vivo, está sujeta a una estructura, a una coreografía establecida, pero en el trabajo del videodanza, la expansión del movimiento, amplía las posibilidades dramáticas por los énfasis creativos que se puedan hacer en la edición y el montaje de la obra.

- En la puesta en escena, se puede observar el cuerpo del artista en un plano general y aunque en cierta medida se alcanza a percibir cierta tridimensionalidad en la que se permite a los bailarines explorar nuevas formas de movimiento y expresión, dicha tridimensionalidad, se amplía en el formato audiovisual, por las posibilidades de situar la cámara en diversos planos, enfoques y encuadres.

- En la escena, podemos percibir las muchas transiciones que le dan vida al movimiento; sin embargo, en la videodanza, se permite ampliar o disminuir el movimiento a través de la manipulación y edición que permiten las diversas herramientas de los programas audiovisuales y, en consecuencia, otra relación importante, es la posibilidad que tiene la cámara de acercarse al gesto y a la intimidad del movimiento. En esa medida, una ventaja de la videodanza es que acerca el artista al espectador.

En consecuencia, “Amorfos” como una creación artística transdisciplinar, habla de las posibilidades espaciales que existen en el campo escénico y en el campo audiovisual, de

la hibridación y colaboración de las disciplinas artísticas al servicio de la exploración, creación y cocreación en la videodanza.

2.2 Referentes teóricos

Las artes del movimiento parten del conocimiento del cuerpo, la sensibilidad y los procesos de autoconciencia corporal, en los que se promueven modos de percepción social que generan vínculos emotivos e intersubjetivos. En esa medida, al hacer referencia al cuerpo en movimiento que danza, surgen preguntas como: ¿Qué cuerpo baila?, ¿Qué se enuncia en una danza?, ¿Qué es Estética de la danza?, ¿Se trata de danza escénica? Son interrogantes y enigmas que serán abordados en la presente investigación, además de forjarse como motivación y destello de luz para el lector, a quien se invita a la generación de nuevas aproximaciones al tema de la danza, el baile y la danza escénica en el marco de los bailes populares que se promueven y difunden en la ciudad de Medellín.

2.2.1 Danza, baile, danza escénica y el acto coreográfico

2.2.1.1 Danza

Se dice que no hay nada más difícil que explicar lo fácil. En el campo de las artes escénicas, este es un tema de profundo abordaje, puesto que algunas disciplinas, como la danza, ofrecen un abanico que incluye amplias definiciones y, en algunos casos, ambigüedades, por las diferencias o similitudes que se pueden encontrar. Por ejemplo, al

momento de definir su conceptualización, la definición más común de la danza se relaciona con la posibilidad de los seres humanos de expresar sus sentimientos y emociones a través del movimiento. En relación con este concepto, Jean Le Boulch (1997) refiere que “La danza es la manifestación de una expresión espontánea individual desde sus orígenes y, antes de ser una forma de arte, fue una expresión espontánea de la vida colectiva” (p. 129).

En ese orden de ideas, se podría afirmar que la danza es un tipo de lenguaje corporal a través del cual el ser humano se expresa y se comunica, como si se tratara de un idioma en el sentido lingüístico, lo cual le permite utilizar su cuerpo para poder comunicar sus sentimientos y pensamientos. Así es, como García Ruso (1997) refiere que “La danza nace con la propia humanidad, siendo un fenómeno universal que está presente en todas las culturas, en todas las razas y en todas las civilizaciones” (p.11). Esta conceptualización que está relacionada con la historia de la danza y sus orígenes, evidencia que esta práctica cultural ha permeado las relaciones interpersonales desde los mismos rituales ancestrales hasta los encuentros sociales actuales que se llevan a cabo en las comunidades de todo el mundo, donde se vincula lo cultural, lo tradicional y lo artístico.

Fortalece la anterior conceptualización Lindo de las Salas (2010), en el libro “*La danza, conceptos y reflexiones*”, haciendo referencia a la danza como una de las manifestaciones expresivas más antiguas y socializadoras de la humanidad. Adiciona que, su origen y desarrollo histórico están íntimamente ligados a la misma evolución de los seres humanos y de las comunidades, convirtiéndose en una manera de entender no sólo las diversas manifestaciones danzadas en sí mismas, sino las transformaciones culturales, las vivencias de los pueblos, su esencia y su cotidianidad.

Se pueden encontrar, como estás, muchas más apreciaciones y conceptos sobre la danza, en las cuales, a través del lenguaje, se materializa esta esencial actividad del ser humano en interacción con aquello que lo rodea y de su desarrollo intelectual en sociedad, lo que ratifica que también tuvo diferentes etapas en las que se pueden observar cambios de valores, formas de vida, costumbres y componentes relevantes para el contexto actual que cuentan con una importante significación y representación en el contexto artístico.

Más aún, la danza, como hecho social, remite al análisis antropológico y sociológico de relaciones estructuradas entre miembros de grupos que comparten códigos simbólicos, saberes, prácticas ritualizadas y trayectorias históricas que, en conjunto, permiten la reproducción de identidades culturales. Tal como lo refiere Ossona (1984): “La danza es un hecho colectivo, una actividad ineludible, en cuya realización cada participante se funde en la acción, la emoción y el deseo con el cuerpo general de la comunidad” (p. 16).

Complementando las ideas de Ossona, Benedict Anderson (1983) en su libro *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, expresa que a fin de que las comunidades puedan entenderse adecuadamente es necesario “considerar con cuidado cómo han llegado a ser en la historia, en qué formas han cambiado sus significados a través del tiempo y por qué, en la actualidad, tienen una legitimidad emocional tan profunda” (Pág.21), cuestionamiento importante, que al transversalizarse a la luz del porro marcado como danza y sus variables interpretaciones artísticas en la actualidad que, además están envueltas en un dispositivo de subjetivación, se relaciona con una sociedad en particular que habita una ciudad multicultural como lo es Medellín, contexto que permeado por diversos sucesos históricos y artísticos relevantes en

su historia, se ha visto sujeto a amplias y variadas corporalidades y por consiguiente, inmersa en una construcción colectiva de una comunidad que ha permitido no solamente la aparición de dicha práctica, sino que también, ha aportado al cambio de significados en su evolución, con la posibilidad de ser creada en el campo artístico actual e imaginada en un proceso de expansión para la creación de nuevo conocimiento.

En ese sentido, la danza es, más que una expresión artística; en realidad, es un testimonio de historias que se imprimen en las corporalidades de una comunidad que la imagina e interpreta.

2.2.1.2 Danza y Baile

Si se tiene en consideración que el Porro Marcado se gestó inicialmente como un baile social de carácter popular y práctica cultural representativa de la ciudad de Medellín y, además, se destaca que en la presente investigación se enmarcará como danza escénica, toda vez que en la actualidad tiene gran impacto desde esta posibilidad de difusión y circulación, a continuación se presentarán algunos matices diferenciales entre los conceptos “Danza” y “Baile” a partir de las teorías de Vahos Jiménez, quien hace referencia a que “sin que tácitamente a nivel popular se establezcan diferencias [...], implícitamente se establecen distancias entre danza y baile” (Vahos Jiménez, 1997, p. 106).

Lo primero que se debe subrayar, antes de referirnos a las ideas de Vahos Jiménez, es que tanto la danza como el baile albergan diversas manifestaciones en las que se puede identificar la riqueza cultural, conocer las costumbres, significados, representaciones

sociales, intereses, gustos y las necesidades lúdicas de las poblaciones y grupos humanos, que dan cuenta específicamente de su cultura, idiosincrasia e identidad.

En ese orden de ideas, las danzas de tradición popular, en su concepción de bailes sociales, se llevan a cabo a partir de las vivencias generalizadas al interior de los grupos humanos que tienen la particularidad de compartir códigos simbólicos, saberes, lenguajes, formas de comportamiento, prácticas ritualizadas y recorridos históricos que, en conjunto, permiten la reproducción de las identidades culturales de las comunidades.

Vahos Jiménez (1997) hace referencia a que danza y baile son términos recurrentes en el habla cotidiana que se pueden visualizar como la máxima expresión del sentimiento y de las emociones humanas, cuya manifestación dialoga o se plasma estéticamente por el artista de diversas maneras, de forma tangible o intangible. En este sentido, el autor expresa que en algunos fundamentos, especialmente en los de la cultura popular, se puede encontrar una diferenciación que puntualiza en la conceptualización de estos dos términos, haciendo mención especial de que la danza hace referencia a grupos organizados que ejecutan coreografías y puestas para la escena, mientras que el baile relaciona la actividad corporal recreativa, placentera y lúdica para compartir corporalmente con alguien al ritmo de la música, siendo intuitivo, sin parámetros fijos y al antojo de cada persona.

Así mismo, Vahos Jiménez (1997) ofrece algunos elementos diferenciadores entre ambos términos destacando que, por ejemplo, el objetivo central de la danza, a nivel de intención, es crear arte para el espectáculo, mientras que el baile define placeres y gustos personales. Más aún, la danza adquiere significados de expresión para otros que la

reconocen como arte, ello, usualmente ajustado a una temática o marco conceptual; en tanto que el baile surge del deseo y sentir de los ejecutantes.

Con relación a la técnica y estructuras de movimiento, enfatiza que, en la danza, estos siempre deben estar definidos, mientras que, en el baile, al ser este libre y espontáneo, pueden o no existir. Es decir, la danza plantea un desarrollo entre los pasos, figuras, desplazamientos, estructuras de movimiento y gestos, actuando con coherencia, coordinación e intencionalidad, mientras que en el baile no se propone significar, ya que los pasos, técnicamente ejecutados o no, pueden ser interpretados en su momento y pueden ser modificados sin que alteren fundamentalmente la ejecución del baile.

Por otro lado, la danza, con sus elementos estéticos, es fundamental y esencial; es decir, en una puesta en escena de danza, la conjugación de lo escenográfico, la luminotecnia e incluso la parafernalia y el vestuario de los danzantes deben estar clara y cautelosamente diseñados para generar un ambiente y apariencia agradable a la vista. En cambio, en el baile lo estético no figura como motivación principal.

Con relación al espacio, la danza está diseñada para proyectarse en un escenario predeterminado que la condiciona y amarra; por su parte, el baile no requiere espacios exclusivos y puede adaptarse de acuerdo con el deseo y las subjetividades de los danzantes.

Para concluir, es importante mencionar que las diferencias que propone Vahos Jiménez (1997) favorecen en gran medida la obtención de claridades conceptuales al respecto de ambos términos que han sido una inquietud e interrogante que se ha debatido en diversos contextos, e incluso, en el contexto actual del porro marcado donde ha sido un

tema que provoca controversias en la comunidad dancística de Medellín.

Queda claro entonces que el porro marcado como baile social y popular se puede ejecutar sin ninguna pretensión técnica y la interpretación que logra un bailarín o persona del común, surge de su propia subjetividad, de una construcción imaginada y asumida a partir del legado tradicional de pasos y estructuras de esquemas que llevan al disfrute, al gozo y a la interacción con el otro; sin embargo, se convierte en una danza para bailarines y profesionales cuando se ancla al deseo de crear y proyectar, dando paso a la consolidación de una expresión artística que busca otras perspectivas en el campo escénico.

2.2.1.3 Danza escénica

La danza escénica representa una experiencia atractiva en contenidos y expresiones formales que supone, en principio, que ella no constituye un todo cohesionado y aprehensible; sin embargo, suscita una inquietante diversidad de indagaciones en cuanto a mitos, creencias, arquetipos, realidades y vivencias, cercanos a sus creadores, que la llevan a constituirse en un todo heterogéneo, subjetivo y complejo.

Complementando la teoría de Vahos Jiménez al respecto de la danza, Ávila Aguilar (2015), docente de la Universidad Nacional de Costa Rica, menciona en el artículo “*Un panorama de la danza escénica en Centroamérica desde la segunda mitad del siglo XX hasta las dos primeras décadas del siglo XXI*” que la danza escénica es energía,

movimiento y contenido que se desarrolla en un espacio y un tiempo determinado; es una expresión artística en la que participa un colectivo constituido por bailarines, coreógrafos, compositores, escenógrafos y otros colaboradores, quienes, junto con la audiencia, logran que se cristalice.

En esa medida, al referirse a la danza escénica de América Latina, Ávila Aguilar (2015) dice que: “como manifestación artística, [la danza escénica] ha plasmado en la producción coreográfica las características de su época y, desde ella, los coreógrafos les han mostrado a sus contemporáneos los hechos más críticos de su momento” (p.52).

En consecuencia, y relacionando el objeto de estudio de la presente investigación, tal y como lo afirma Cesio Valerio (2017), el Porro Marcado se vislumbra como una creación artística que al ser llevada al espectáculo y al escenario, y a partir de la composición del acto coreográfico y de los componentes corporales, creativos, estéticos y expresivos que la acompañan, busca nuevos grados de apertura, de transdisciplinariedad e interacción, dando paso a un acto renovado a partir de su contacto con otros modos del movimiento y con otras disciplinas del arte.

Por otro lado, la danza escénica, en la medida en que está inscrita y atada a un espacio determinado y en un tiempo preciso, se transforma, tal como el arte efímero de

Jamie Harkins⁹, en algo pasajero que sólo permanece en el recuerdo visual del espectador y persiste en la memoria corporal del danzante.

2.2.1.4 El acto coreográfico

Justamente, al hacer alusión a la danza escénica, se puede afirmar que esta proyecta componentes de expresión artística que conjugan la claridad y argumentación interpretativa, el dominio técnico y la ejecución de un conjunto de movimientos que requieren una alta rigurosidad, conocimiento y estética propia.

De la misma manera, sus acciones suceden en un escenario y ante un público, bajo la interacción de componentes relacionados con el tiempo y el espacio, atravesados por la energía de los cuerpos en la acción a partir de elementos esenciales como la composición misma del acto coreográfico, las técnicas empleadas en cada movimiento, la musicalidad que la acompaña, la dramaturgia, la creatividad, entre muchos otros elementos, que implican, además, la participación colegiada y articulada de varios profesionales del arte escénico como directores, coreógrafos, músicos, arreglistas, dramaturgos, luminotécnicos, vestuaristas, entre otros.

Así, la materialización de las ideas y de la creación en la danza escénica puede estar dada por la existencia del acto coreográfico y de los componentes que la acompañan, que, en conjunto y a partir de un discurso intencional, nacen de la necesidad de crear un

⁹Jamie Harkins es un artista plástico de Nueva Zelanda que trabaja fundamentalmente en su hogar, en las playas de Mount Manganoui. Este artista es conocido especialmente por su arte sobre arena en 3-D, al que llegó tras varios años de explorar diversas disciplinas y recursos artísticos como la fotografía y el vídeo.

lenguaje de movimiento. Además, en relación con dicho movimiento, el cuerpo es tomado en cuenta como el lugar donde se engendra la materia esencial de la danza, ya que se enfrenta a la interesante tarea de transmitirla y conectarla con el espectador.

Ahora bien, definir la coreografía en la actualidad requiere establecerla en un contexto determinado relacionado con la composición o creación en danza entendiendo esta como la acción de escoger un material coreográfico previamente seleccionado y disponerlo de acuerdo con algún tema específico para enmarcarlo en un proyecto estético y escénico. Al respecto, el Diccionario de Danza de la Universidad de Oxford (2004) define *coreografía para la danza* como la escritura de los pasos de la danza, que actualmente se denomina notación y que desde el siglo XVIII es entendido como el arte de componer danza.

Tocante con las ideas anteriores, se puede entender la composición coreográfica como un campo de expresión y experimentación que permite al artista situarse en el lugar de intérprete, creador, investigador y director, y, en esas mismas relaciones, se puede percibir un juego de exploraciones mediante el cual se manifiesta la creación artística, transformándose continuamente y evidenciando la forma propia y compartida de crear danza.

En esa medida, hacer una obra coreográfica supone un acto de creatividad artística, es decir, un trabajo que se enmarca en el ámbito de las artes y que implica crear, construir, componer y elaborar un discurso específico, en el que, de una u otra forma, el destino final es la exhibición y la interpretación e interacción con un público.

Ahora bien, el mayor problema al que se enfrenta el coreógrafo principiante es el de la claridad al respecto de lo que quiere transmitir con una puesta en escena y de lo que quiere comunicar al público, en tanto que el compendio de las ideas servirá de hilo conductor ante la estructura de toda su obra.

En esa dimensión, los componentes con los que cuenta el coreógrafo para armar su estructura coreográfica son fundamentalmente: los bailarines y sus cuerpos en movimiento, la música, las relaciones de espacio, tiempo y dinámica, la composición visual estética y escénica y, sobre todo, la creatividad y el material temático.

Al respecto, algunos autores citan los elementos que acompañan la danza, como Doris Humphrey (1965), quien hace referencia a “[...] la técnica, el estilo, la forma, y el contenido, mencionados, en cierta medida, como pilares fundamentales para la creación de coreografías”, y expresa también que: “los coreógrafos son seres especiales” (p.19).

Por su parte, Duran (1993), en su texto “*Manual del Coreógrafo*” menciona la estructura que debe de tener una coreografía y los elementos que la componen: bailarines, música, plástica escénica, lenguaje coreográfico (tema, desarrollo y composición), lenguaje corporal y diseños corporales, tiempo, espacio y energía, conflicto y contraste. Al mismo tiempo, manifiesta que “el coreógrafo organiza estos elementos a partir de la necesidad de decir algo” (p.29), y que, sin embargo, “hay muchos elementos que impregnan el producto coreográfico y que no son estructurales” (p.32) como las múltiples imágenes generadas por estímulos perceptuales, por vivencias, por asociaciones y por reflexiones.

En esa misma dimensión, Duran (1993) expresa que “la coreografía ideal es la que logra tres reacciones: emocionar, seducir y convencer” (p.13) y que, para lograrlo, la estructura o los componentes con los que debe contar un coreógrafo, además de los expuestos en líneas anteriores, son el movimiento del cuerpo de los danzantes en conexión directa con la música que los acompaña, en una relación con el espacio y el tiempo siempre sujetos a una dinámica que favorece una composición visual, estética y escénica. A estos se suma la creatividad y el material temático, es decir, el contenido general de dicha estructura, así como su alcance e impacto.

Por otro lado, Dallal (2020) menciona que, sin especificar una jerarquía u orden específico, se puede afirmar que son 8 los elementos de la danza:

El cuerpo humano, el espacio, el movimiento, el impulso del movimiento (sentido y significación), el tiempo (ritmo musical), la relación luz - oscuridad, la forma o apariencia y el espectador - participante). Sin embargo, no hay un único modo exclusivo de acercarse o de hacer danza. (Dallal 2020, p.2).

A partir de los aportes teóricos de Humphrey, Duran y Dallal, se puede concluir que la estructura, es decir, el ordenamiento en el tiempo y en el espacio de los elementos o componentes que conforman la coreografía o puesta en escena, varían según los intereses de cada artista; por consiguiente, son móviles, cambiantes y reestructurantes según su contexto.

2.2.2. Los componentes coreográficos de la danza escénica

Para abordar con más claridad esta variable de análisis y categoría fuerza de la presente investigación, se tomaron como parte de los referentes teóricos, los aportes de la bailarina, maestra e investigadora Lin Durán (1993) en su texto “*Manual del Coreógrafo*”, en el cual refiere que el objetivo del acto coreográfico depende del “fenómeno de la creación artística, sin el cual el proceso de la realización coreográfica resulta incompleto” (p.9). Es decir, se debe explorar a fondo no sólo el objeto de creación, sino el fenómeno de la creatividad en búsqueda de la experiencia estética. Esto proporcionará, según la autora, “un óptimo oficio coreográfico aunado con una fuerte sensibilidad creadora” (Durán 1993, p.9). En esa medida, la creación artística se convierte en un hipertexto con un sinfín de posibilidades, de lecturas y de comprensiones, en el que el coreógrafo organiza su material, los elementos o componentes, dosificando y articulando todos los recursos en servicio del acto coreográfico y de la puesta en escena en general.

En línea con lo anterior, y teniendo presente que para la actual investigación-creación, cómo se ha mencionado en varias ocasiones en el texto, se indaga y reflexiona sobre los componentes corporales, creativos, estéticos y expresivos que acompañan al Porro Marcado como una danza escénica, es importante entonces ofrecer algunas claridades.

2.2.2.1. Componentes Corporales:

Uno de los componentes o elementos importantes dentro del acto coreográfico

tiene relación con la corporeidad y el tema del movimiento, en donde se relacionan directamente los aspectos físicos, motores, intelectuales, sociales y afectivos. Por ello, según González & González (2010), la corporeidad es un proceso constante, dinámico y holístico; es decir, una construcción permanente de la unidad psicofísica, espiritual, motora e intelectual del ser humano, a partir de lo que tiene significado para él y para su sociedad.

En adición, para Corvetto (2018):

La corporeidad determina el vínculo de mi ser en sintonía con mi ser corpóreo en el mundo, el goce, las emociones, la autonomía, el autoconcepto la imagen que representamos y la imagen de los otros hacia nosotros, significados imaginarios de la vida cotidiana que se van modificando a lo largo de nuestras vidas. (pág.141).

Por su parte, para la licenciada Margarita Benjumea (2003), la naturaleza fenomenológica de la corporeidad es una condición de presencia, participación y significación en el mundo de las expresiones. Es decir, “el ser humano posee un cuerpo, pero no es un cuerpo exclusivamente objetual, es un cuerpo que vive, que es expresión” (Benjumea 2003, p.7).

Sin duda, podrán existir, como estas, muchas conceptualizaciones en torno a la corporeidad que llevan a reflexionar y dimensionarla como el encuentro con lo sensible del ser humano, que traspasa el mero contacto hacia el sentimiento, pero también es construcción simbólica que actúa como un elemento kinestésico en el que se podría decir que, dentro de la danza, es el arte del cuerpo en acción, en el que interfiere el movimiento en relación con el cuerpo, el tiempo y el espacio.

Con respecto al movimiento danzado, sus estructuras, proyección y análisis en relación con la creación en danza, es importante mencionar a uno de los autores del siglo XX que ha ofrecido aportes sustanciales al respecto. Se trata de Rudolf Von Laban, quien, con su propuesta de Labanotación, diseñó y creó toda una apuesta académica que incluye la escritura de las posibilidades motrices y ofrece herramientas relacionadas con el manejo del cuerpo de manera consciente, el control del movimiento y sus desplazamientos en el espacio, generando múltiples opciones para crear y pensar la danza y su relación desde el campo escénico.

Aun así, si los movimientos corporales constan de elementos creadores de acciones que reflejan las cualidades particulares del esfuerzo interno del cual nacen, el discurso racional no es suficiente; es necesario crear la sensación y la percepción de la conciencia. Por ello, Laban (2013) considera que “La expresión del mundo de las formas dancísticas no puede reducirse a la enumeración de estados rígidos. Este mundo, más bien, tiene que comprenderse como una oleada de transformaciones vivamente cambiantes de los estados de conciencia” (pág.17).

Lo anterior permite detallar que la danza escénica va más allá de la expresión de las emociones internas, y es a partir del análisis del cuerpo en el espacio y tiempo que encuentra la posibilidad de llegar a la expresión adecuada a nivel proyectivo.

En consecuencia, es indispensable referir la expresión artística a través del movimiento como aquella que abarca todas las manifestaciones motrices y estructuras de movimiento que implican la intención de exteriorizar el mundo propio con la expresividad,

la creatividad y la sensibilidad, para que, desde el acto coreográfico, se disponga en comunicación con los demás, a través de procesos de creación con un componente estético significativo.

2.2.2.2. Componentes Creativos

Para el desarrollo de estos componentes, se tomó como referente teórico inicial el libro *La Creación en Danza, conversaciones con coreógrafos de la danza contemporánea en Medellín* (2011), escrito por Juliana Congote Posada, Astrid Ramírez Figueroa y Joanna Agudelo Suceva. Esta obra se convierte en un importante referente teórico cuando de crear danza se trata, en la medida que responde a necesidades académicas e investigativas que posee el campo de la danza contemporánea en nuestro contexto, y, específicamente, indaga, analiza e interpreta los procesos de creación de la danza contemporánea en Medellín.

La obra de Congote, Ramírez & Agudelo (2011) establece un diálogo en tres categorías de análisis enfocadas, en primera instancia, en las necesidades creativas que impulsan a los coreógrafos, seguidas de las estrategias compositivas que estos emplean para gestar sus procesos y, por último, las metodologías que ellos siguen para su creación. De la misma manera, el trabajo indaga sobre los elementos determinantes en la composición de una obra, que conducen a la producción de una coreografía y, de esta manera, dirigen la atención a los métodos de gestión de esta.

Según las autoras, la obra le facilita al coreógrafo principalmente comprender el sentido de la creación y encontrar las estrategias compositivas y metodológicas que puedan

favorecer un resultado exitoso (Congote, Ramírez & Agudelo, 2011).

En ese orden de ideas, las autoras plantean el acto creativo “como la manera en la que se generan combinaciones y estructuras dinámicas capaces de establecer nuevos esquemas a partir de los propios recursos y de los elementos ya existentes en la danza” (Congote, Ramírez & Agudelo., 2011, p.24); dicho de otra forma, el hacer creativo surge de la posibilidad de combinar elementos de la realidad con un estilo particular ya propio y, en esa medida, ser creativo es un acto sublime que puede estar asociado a la inspiración y al éxtasis que exige estar abierto a lo nuevo.

En este sentido fluyen los componentes creativos de la coreografía o creación en danza; es decir, la oportunidad de crear algo nuevo a partir de forzar los límites de lo perceptible, visualizando nuevas realidades que suponen un proceso de exploración por zonas desconocidas e invisibles, pensando y vislumbrando lo posible o imposible con la alternativa de seleccionar y elegir otras opciones distintas a las habituales.

A esta posibilidad se suma Guilford (1967) cuando hace referencia a las características de una producción y pensamiento divergente que determina el pensamiento creativo, las cuales, según Elisa Álvarez (2010, pág.11), citando a Guilford (1950) “generan la opción de renovar antiguos esquemas o pautas a nivel escénico cuando se involucran indicadores como la fluidez, flexibilidad, originalidad, redefinición, penetración y elaboración”:

- Fluidez: capacidad para dar muchas respuestas ante un problema, elaborar más soluciones, más alternativas.

-
- Flexibilidad: capacidad de cambiar de perspectiva, adaptarse a nuevas reglas, ver distintos ángulos de un problema.
 - Originalidad: se refiere a la novedad desde un punto de vista estadístico.
 - Redefinición: capacidad para encontrar funciones y aplicaciones diferentes de las habituales, agilizar la mente, liberarnos de prejuicios.
 - Penetración: capacidad de profundizar más, de ir más allá, y ver en el problema lo que otros no ven.
 - Elaboración: capacidad de adornar, incluir detalles

Ahora bien, otra mirada al respecto de la creatividad es la ofrecida por Vigotsky (2000), quien la relaciona directamente con la imaginación y la fantasía, distinguiendo, a su vez, dos actividades en la conducta del hombre: una reproductiva y otra de producción que permite no sólo procesos de combinación, sino también de creación, vinculados a las experiencias previas de las personas.

En ese sentido, según Vigotsky, la imaginación puede ser obtenida de la realidad; es decir, “la actividad creadora de la imaginación se encuentra en relación directa con la riqueza y la variedad de las experiencias acumuladas por las personas y de su forma de crear” (Vigotsky, 2000, p.17). Este planteamiento se articula con la visión de Congote *et al.* (2011), cuando refieren al acto creativo y a la creatividad a partir de tres figuras: “Quien crea (los creadores), cómo crea (el proceso) y qué crea (el producto)” (p.24).

En esa relación, se podría pensar entonces que, en virtud de los procesos creativos para el acto coreográfico de la danza, es necesario considerar la unión de estas tres figuras, dadas con el surgimiento de una idea que les genera conexión con la mirada del creador,

dando lugar a múltiples corrientes de pensamiento, creando un sistema de ideas que luego detonarán en el resultado final para la creación escénica.

Adicionalmente, en términos de la imaginación para el acto creativo, esta tríada que plantean Congote *et al.* alberga una gama de posibilidades asociadas a la creatividad, tales como el pensamiento crítico, el lógico, el convergente o divergente, el consciente e inconsciente, como también la originalidad en las ideas y la flexibilidad para darle cabida a nuevas ideas.

Así mismo, en relación con este componente creativo se hace necesario considerar no sólo la motivación intrínseca, sino la extrínseca, destacando en la primera el medio para encontrar la satisfacción dentro de uno mismo a partir de la percepción, las emociones y la intuición, y en la segunda, el mundo externo, los conocimientos que ofrece, las actitudes, la disposición y las articulaciones que se pueden dar para asumir los cambios del acto creativo en la danza. En otras palabras, se debe considerar la capacidad que tiene un creador o coreógrafo para relacionarse con las dinámicas de su entorno y las características de su personalidad en función del acto creativo.

En línea con lo anterior, la presencia de la creatividad en los procesos de creación en danza se puede observar a partir de la perspectiva de los coreógrafos, quienes, por medio de sus obras y los resultados de desarrollos inventivos, reflejan la aplicación de conocimientos previos en asocio con los nuevos saberes, adquiridos a través del estudio, la preparación y de su propio desarrollo del pensamiento unido a su capacidad de crear. A lo anterior, deben sumarse también los posibles enfoques sistémicos que, al combinar más de dos elementos, tal como refiere Vigotsky, posibilitan el surgimiento de manera innovadora

de un producto artístico como resultado de la habilidad y desarrollo de la imaginación y la fantasía del creador.

Una vez abordada la relación del acto coreográfico con el cuerpo, el movimiento, el tiempo y el espacio, unidos al potencial que alberga el desarrollo de la creatividad y la imaginación, es importante detallar otros elementos inherentes al estudio de la creación en la danza escénica, como lo es la composición dramática de la danza, que incluye los componentes estéticos y expresivos.

2.2.2.3. Componentes Estéticos

Previo al abordaje de estos componentes de manera detallada, se hace necesario referenciar la experiencia estética y precisar el término de "Estética". Al respecto, Hegel (1989) asume este concepto en un sentido más allá de la definición relacionada con la ciencia de la belleza que se expresa a través de las obras de arte. Es así como en su obra "*Las lecciones de estética*", la dimensiona como "la belleza nacida y renacida del espíritu" (Hegel 1989, p.6), dando a entender que las creaciones artísticas como producto del sentir espiritual son superiores a la naturaleza externa del hombre, junto con toda manifestación desarrollada por parte de ella. Sin embargo, hemos de reconocer que la palabra *estética* es un poco controversial para esclarecer el objeto del espíritu, pero quizás, como expresa el autor, la estética "[...]designa más propiamente la ciencia del sentido y de la sensación" (Hegel 1989, p.14).

Tocante con las ideas de Hegel, Francisco Bueno Pimenta, en el libro "*Sobre*

experiencia estética fundamentos y actualidad” (2017), expresa que el término estética “procede del vocablo griego «aisthesis», «aisthetike»” (p.57) y su significado hace referencia, primordialmente, a lo sensible y a la sensibilidad. De igual manera, no es menos cierto que, como ocurre con la mayoría de los términos, la estética depende del contexto de su propia y peculiar evolución, del medio donde se instaure y de los conocimientos de quienes han aportado a ella.

En esa medida y estableciendo una relación con los componentes estéticos en el arte, se considera que las obras artísticas, incluida la danza escénica, representan en el campo estético una sensibilidad que puede estar dada por la interioridad del sentir de cada artista, pero también parte de la subjetivación receptiva y de toda sensación renovada y creativa por parte del espectador que se acerca a la obra, en la cual la experiencia estética contenida a partir de un despertar de la actitud y el impulso interno del artista hace que sea una obra de arte capaz de transmitir a otros ese sentir, esa emoción.

En el caso de la danza, ese sentir es expresado por medio del lenguaje corporal, en el que la estética, como experiencia humana, despierta la poesía del movimiento en las personas; se trata, entonces, de una acción sensorial, contemplativa, perceptiva y transformadora, llena de percepciones significativas para el cuerpo y la naturaleza de lo expresivo.

En relación con la idea anterior, Lin Durán, en el libro *Manual del coreógrafo* (1993), describe la experiencia estética en relación con la práctica de la danza, destacando el cuerpo y su movimiento en unión permanente con el universo estético que abarca objetos y procesos que en alguna medida son parte de la vida cotidiana, de la industria y del arte.

En consecuencia, la relación entre el proceso de la creación artística y la experiencia estética es de una gran complejidad, ya que las formas visualizadas interactúan con los contenidos, las funciones y los sentidos del objeto de estudio a expresar, que derivan de las motivaciones, las intenciones y los temas que guían el deseo de crear y el estilo en sus diferentes modalidades. Allí, el cuerpo, como un instrumento para la creación, habla de las mismas necesidades creativas y de sus posibles estrategias compositivas para dimensionar una experiencia estética significativa.

2.2.2.4. Componentes Expresivos

Para abordar los componentes expresivos es necesario, inicialmente, recurrir al concepto de expresión, el cual para Giorgio Colli (1996), en su libro *filosofía de la expresión*, se entiende como “una representación que ha sustraído la naturaleza perspectiva de un objeto según un sujeto” (p. 50), es decir, aquello que se transmite del contacto a la representación, ya que en el manifestarse de la apariencia, se constituye el carácter de la comprensión, en tanto que la representación artística puede transmitir intenciones, ideas y sentimientos del artista y manifestar su concepción de la realidad que lo habita.

Ahora bien, la expresión en la danza representa, en sí misma, toda una manifestación artística del cuerpo como fuente de comunicación, pero no como instrumento que expresa solo un ente físico, sino como un todo que dice, siente, interactúa, comunica y está impregnado de una serie de intencionalidades que le dan sentido al ser y a su hacer como artista.

En concordancia con lo anterior, los componentes expresivos en la danza no se agitan en la transcripción de un mundo únicamente interno, tampoco se limitan a exponer un símbolo elaborado desde la conciencia en acuerdo con el intelecto intangible, sino que, por el contrario, rompen con los códigos habituales, desafiando las necesidades de lo nuevo para entrar en una comunicación efectiva, asertiva y significativa con un todo que la rodea.

En esa medida, los coreógrafos y bailarines se proyectan como creadores de nuevo orden y conocimiento, de nuevas articulaciones expresivas, de nuevas estructuras interpretativas, de nuevos sentidos, y, en esa práctica, subjetivamente emergen convertidos en sujetos creadores de su propia danza, capaces de interpretar, reinterpretar y sensibilizarse a sí mismos y al público espectador.

Es importante considerar entonces que, en un sentido estético, los componentes expresivos representan momentos culminantes del arte. En la danza, sobrellevan el elemento que refiere al mensaje que transmite el danzante con sus gestos (expresión gestual), su cuerpo (expresión corporal) y en ciertos casos su voz (expresión oral), permitiendo un desarrollo adecuado para llegar a la conciencia corporal, temporal y espacial, también a la sensibilidad interpretativa y al movimiento creativo o a la creación cinética.

Es así que la creación y montaje de una obra coreográfica conllevan la búsqueda de soluciones en movimiento a ideas abstractas o concretas, o la búsqueda y encuentro de movimiento, que, a nivel subjetivo, satisface una necesidad de expresión que no siempre se explica fácilmente en palabras.

En este contexto, emerge la dramaturgia de la danza, aquella que hace posible dar claridad y edificar el sentido general del mensaje que se desea comunicar en la escena. En consecuencia, aparece como un principio organizador que ayuda a clarificar la idea central, a desarrollarla y a comunicar al público con una trascendencia estética cuya finalidad es establecer acciones participativas y vinculantes hacia los espectadores que acceden a ella.

En correlación con lo anterior, para Marta Ávila Aguilar (2013), en el texto *Danza y dramaturgia. Sin dramaturgia nada se sostiene*, la dramaturgia es la que proporciona el vínculo específico entre la forma y el contenido de la danza, donde “la principal tarea del coreógrafo será la de disponer los materiales textuales y escénicos, tales como: cualidad de movimiento, tipos de interpretación, ritmo, vestuario, maquillaje, música o sonido, voz, escenografía, iluminación, otros recursos como el video, etc.” (p.76).

Esto genera que, en la danza escénica, efectivamente, la estructura sea indispensable para que se dé lo completo del objeto o producto; es decir, que esta incluya contenido y forma, en donde el cuerpo es el referente con respecto a los demás elementos o componentes que la conforman. Sin embargo, no se puede desconocer que, en dicha estructura, tanto el creador como el espectador entran en la experiencia estética a partir de la integralidad, es decir, del equilibrio de todos los elementos que propician que el público o espectador se sumerja con todo su potencial en el fenómeno artístico, al igual que lo hizo antes el creador.

Al respecto del acto coreográfico, y para concluir este apartado que hizo alusión a los cuatro componentes coreográficos de la danza escénica, se puede decir que, a la hora de

crear los discursos que encarnan nuevas propuestas, influye la cultura de la que emanan y, a la vez, las acciones del cuerpo en movimiento, su capacidad expresiva y las intenciones estéticas y comunicantes que afloran en la composición. En adición a esto, todos los componentes que acompañan el acto coreográfico están relacionados con la forma en que el coreógrafo asume el cuerpo del otro, también con la forma como el mismo bailarín percibe y muestra su propio cuerpo, sus vivencias y los nexos técnico-corporales, formados culturalmente.

En conclusión, es importante mencionar que, para la actual investigación, más que hacer énfasis en los elementos que identifican el Porro Marcado, se indagó y reflexionó al respecto de los componentes corporales, creativos, estéticos y expresivos que lo acompañan cuando es llevado a la escena y que muestran su forma compositiva, exhibiendo la reestructuración actual como expresión artística.

2.2.3 Anclajes culturales y artísticos

En la actualidad, los fenómenos de la globalización y la modernidad se han convertido en puntos de referencia y análisis de los diversos procesos socioculturales, reflejando cambios trascendentales en las sociedades y comunidades; estos cambios se reconfiguran y resignifican a partir de anclajes culturales y artísticos alrededor de las tradiciones, manifestaciones y prácticas artísticas, las cuales, al hibridarse con otros campos, ofrecen nuevos aportes en los que las nuevas generaciones tienen mucho que ver.

En el caso del objeto de estudio de la presente investigación, es evidente que, a

partir de este proceso de transformación, se gestan también reestructuraciones de las tradiciones e identidades culturales locales que se pueden exhibir a través de la danza escénica, la cual exterioriza elementos contextuales y los componentes coreográficos que constituyen el nuevo discurso artístico de esta práctica cultural en la actualidad.

2.2.3.1. Apropiación cultural

La apropiación en su concepción básica puede ser entendida como dimensión religiosa, o se relaciona con la usurpación de un territorio; sin embargo, más que hacer referencia a una idea de dependencia, apunta a un proceso creativo a través del cual se convierten en propios o apropiados elementos ajenos que implican adaptaciones, transformación o recepción activa con base en un código distinto y propio (Subercaseaux, 1988).

En ese orden de ideas, y retomando las ideas de Subercaseaux, se puede inferir que, mediante la apropiación, el sujeto no solo consume o reproduce, también transforma y crea.

Adicionalmente, este concepto, en el ámbito del arte moderno y contemporáneo, se entiende como un procedimiento en el que el artista hace uso de las imágenes, motivos, técnicas, formas o estilos ya establecidos en la historia del arte o de la cultura popular, o también, del uso de materiales o técnicas obtenidas de diversos contextos, o en el caso de la danza, teniendo en cuenta que es una forma de arte que evoluciona constantemente, la influencia de diferentes culturas puede ser una fuente de inspiración y creatividad, sin

embargo, es importante hacerlo de manera consciente, reconociendo la importancia cultural e histórica de los elementos que se están adoptando.

Por ende, es posible pensar la apropiación cultural más bien como una serie de prácticas de ensamblaje que permiten asimilar elementos nuevos y relacionarlos con otros previamente incorporados. Esto posibilita entender la cultura como un proceso inacabado en el que el sujeto tiene un lugar activo de creación a partir de procesos de apropiación constantes.

Subercaseaux (1988), en un análisis del pensamiento latinoamericano, propone el término de apropiación cultural como una perspectiva distinta a la reproducción; desde esta aproximación, sugiere repensar la relación entre lo propio y lo exógeno, no como identidades cerradas que establecen relaciones de dependencia y dominación, sino como un encuentro activo en el que se diluyen las fronteras entre la coherencia y la dispersión, lo propio y lo ajeno, de lo que se ha sido y de lo que se puede ser.

Además, dicho autor expresa que “[...] esto implica adaptación, transformación, o recepción activa con base en un código distinto y propio” (Subercaseaux 1988, p.130). Por lo tanto, al apropiarnos, los códigos en cuestión son incorporados a la estructura cultural, dinamizándola y resignificándola. De esta manera, “[...] no puede pensarse la historia de la cultura sino como una historia de las apropiaciones” (p. 132).

Ahora bien, para hacer referencia a la apropiación cultural se debe tener presente que la incorporación de nuevas disciplinas al campo de los estudios culturales provoca lo que en

algunos escenarios se nombra el giro cultural, “el cual busca analizar la construcción de las actitudes sociales hacia la diferencia, estudiando la presencia de la (dis)capacidad en el discurso y las representaciones culturales” (Moya 2022, p. 4).

Expresa esta última autora que desde este punto de vista, encontramos varios enfoques o estudios que hacen referencia y analizan la interacción entre lo social, lo político y lo cultural a partir de lo interdisciplinar, reflexionando además en la gran esfera llamada cultura, que se ha expandido, haciéndose aledaña a la sociedad y al contexto en el que se instala, de tal manera que lo cultural ya no se limita a sus formas anteriores, tradicionales o experimentales, sino que es versátil y se evidencia a lo largo de la vida cotidiana, haciendo alusión a que el espacio social ahora está completamente cargado con la imagen misma de la cultura (Moya, 2022).

2.2.3.2. Hibridación cultural

Nestor García Canclini plantea el debate sobre cómo se afianzan y desmantelan los binarios y oposiciones entre la alta cultura, la cultura de masas y la cultura popular refiriéndose a la “reestructuración radical de los vínculos entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo local y lo extranjero” (García 1990, p. 223). A partir de allí, se gesta una relación existente entre las hibridaciones socioculturales, con otros modos del hacer y de la producción en el campo del arte, que además sirven para dialogar en torno a las relaciones entre lo local y lo global, la mezcla en el mercado simbólico, la impureza de los géneros y las jerarquías culturales en los procesos de modernización.

A su vez, esta relación existente entre las hibridaciones culturales describe perfectamente la realidad evolutiva de las culturas latinoamericanas, que Canclini (1990) reconoce como múltiples por constituir el resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de diferentes tradiciones.

En consecuencia, las hibridaciones culturales representan la mezcla de los elementos heterogéneos que, a partir de procesos de apropiación cultural, se dan en las comunidades que asumen sus prácticas culturales de manera creativa, deconstruyendo viejas tradiciones y reconstruyendo sus manifestaciones que, entre otras formas se evidencian como expresiones artísticas que se reestructuran con el pasar de los tiempos bajo la influencia de las nuevas generaciones, tal como sucede con el Porro Marcado en la actualidad en el contexto artístico.

2.2.4. Un campo expandido para la creación

Desde la estética, se puede exponer como lo que está fuera de un límite o el cruzamiento de lenguajes con absoluta libertad creativa, busca constantemente todo tipo de medio expresivo para llevarla a cabo; por ello, el contexto y el concepto en sí mismo es expandido, componiendo un símbolo semántico del que se van apropiando cada una de las artes.

En esta polisemia que conforma el concepto, lo expandido no solo se da en la forma, en la técnica, en la intencionalidad o en lo kinestésico; lo expandido desborda no solo a la danza, sino también al cuerpo, a su imagen, a su narrativa y a su comunicación.

Esto, por la hibridación con otras artes.

2.2.4.1. La investigación-creación como generadora de conocimiento

La investigación, cuando se vincula a la creación de productos artísticos, genera siempre el desafío de encontrar las formas adecuadas para acercarse a los fenómenos de la cultura; por ello, quienes promueven la danza en un contexto escénico están en la búsqueda de nuevos códigos y estrategias, no solamente para salvaguardar su obra, coreografía o puesta en escena, sino también para hallar otros modelos de producción que estén asociados a la imagen, reproducción y proyección escénica.

En esa medida, la investigación-creación es el proceso sistemático mediante el cual se desarrolla, se valida y se evalúa nuevo conocimiento. Nowotny, Scott & Gibbons (2003) expresan que la producción de nuevo conocimiento es socialmente distribuida y orientada hacia la búsqueda de contribuciones que puedan ser integradas a soluciones que hacen frente a los retos que enfrentan nuestras comunidades.

Desde esta mirada, la investigación-creación convive con la necesidad de integrar teorías, métodos e instrumentos de distintas disciplinas para abordar problemas desde una concepción multidimensional; en consecuencia, para explicar ciertos fenómenos de la vida contemporánea que no podrían ser abordados desde una sola perspectiva, la cooperación entre disciplinas nos permite desarrollar conexiones que desembocan en un conocimiento más complejo y global.

Así, en la investigación-creación se evidencia la ruptura de paradigmas; es decir, el sujeto investigador-creador está reflexionando todo el tiempo sobre su tiempo presente y está en la capacidad de recrearse a sí mismo constantemente, cambiar o mutar sus formas de ser, transformarse, readaptar mundos posibles, trascender hacia la incorporación de nuevas técnicas, hacer uso de la creación, no como un concepto, sino desde el campo epistémico que articula diversas prácticas artísticas.

En este sentido, el arte de nuestra época tiene la capacidad de producir no solo emociones, o generar interpretaciones, sino que, más bien, genera nuevos acontecimientos y experiencias sensibles tanto para quien lo crea como para quien lo presencia.

2.2.4.2. La Transdisciplinariedad en las artes

Cuando las condiciones del entorno sociocultural modifican nuestras formas de vida, a cada disciplina se le plantean nuevas cuestiones, retos u oportunidades para dar respuesta a esas sensaciones, sentimientos, afectos y precisiones, que superan los límites de sus medios y formas de hacer.

En el artículo publicado por De Souza (2009), *Hibridación y transdisciplinariedad en las artes plásticas*, plantea que en los procesos de ruptura de la creación como el que se ofrece en la presente investigación, la hibridación y la transdisciplinariedad son conceptos clave que refieren las técnicas como sistemas y mecanismos preliminares para la creación mediante cruzamientos entre los distintos procesos de creación.

Ahora bien, a lo largo de la historia del arte, las colaboraciones entre disciplinas artísticas han cobrado relevancia académica por ser espacios en los que se conjugan, reúnen o comparten conocimientos, dando paso, de esta forma, a la transdisciplinariedad que distingue al arte contemporáneo y su aplicación para expandir lo artístico y crear nuevas estrategias para que el arte exista dentro del contexto actual con otras disciplinas.

Basarab Nicolescu (1996) expresa que “la transdisciplinariedad, con el prefijo “trans”, lo que indica es lo que está a la vez entre las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina” (p.35). Siendo así, nos encontramos con la posibilidad de alterar los límites de las técnicas y, consecuentemente, su respectiva gramática. Este proceso de alteración genera un enriquecimiento en el proceso creativo, ampliando los horizontes de creación no solo en los artistas, sino también en las mismas expresiones artísticas de nuestros contextos actuales; en ese sentido, la transdisciplinariedad permite pensar en que “lo único se transforma en lo múltiple”.

Por su parte, Ana Marqués (2015), en su escrito: *Proyectos Artísticos Interdisciplinares en Educación Artística*, expresa que “La interdisciplinariedad se relaciona con la transferencia de métodos de una disciplina a otra” (p.3). Lo anterior implica, en primera instancia, que la interacción con otras disciplinas permite crear, de forma organizada, contenidos adecuados para contemplar, transitar y maravillarnos de los nuevos acontecimientos artísticos contemporáneos, en los que el arte visto con una intención integradora es esa manifestación vital de las personas que le permite acceder al espíritu y formar parte de algo superior a él mismo a través de relaciones distintas y complejas.

En segunda instancia, se entiende que la transdisciplinariedad, como intercambio de métodos de una a otra disciplina, tiene en el mundo del arte situaciones diversas. Por tanto, este concepto se comprende como mestizo entre lo artístico, sus lenguajes y sus prácticas, y su relación con el espectador depende también de los medios técnicos que lo hacen posible.

2.2.5. Videodanza:

Conceptualización - Historia - Características - Componentes

En la actualidad, la danza enfrenta constantemente la problemática de su alcance artístico y se convierte en un ámbito de producción de subjetividades. Los sujetos construyen su corporalidad desde todos los ámbitos cotidianos de su vida, en los que no solo habitan la noción del cuerpo desde el campo individual, comunitario, social o popular, sino que están presentes valores provenientes de sus relaciones de fuerza interior y del entrenamiento técnico específico con lo que producen contextos y marcos culturales más amplios en el campo artístico.

En esta línea, surge el arte audiovisual, y concretamente el video, como una forma de conservar el movimiento y, además, de significar un cambio radical en la concepción y percepción de las artes escénicas y visuales, lo que otorga a estas expresiones artísticas nuevas posibilidades de ser exploradas, incluso, más allá de los aspectos técnicos y conceptuales.

A partir de lo anterior, podemos comprender la unión existente entre el video y la danza, entendidos como dos formas de crear arte que se entrelazan para salvaguardar el movimiento danzado; aquellos que, en un proceso de edición, producción y postproducción, pueden ser transversalizados y reproducidos en otras dimensiones entre tiempo y espacio. Es entonces, que se introduce un viaje en donde el video, como un lenguaje audiovisual, abre un camino para traspasar las limitaciones dancísticas o coreográficas, permitiendo múltiples posibilidades en el campo de la creación artística a través de la videodanza.

Ana Gómez (2015), en su trabajo *Creaciones visuales para la danza (videodanza)*, expresa que:

(...) el video permite reunir acciones coreográficas registradas en diferentes momentos, eliminar los nexos que llevan de una postura corporal a otra, cambiar la percepción de verticalidad en el movimiento, modificar los escenarios, usar efectos especiales, entre otras y muchas variables. (p.163).

En relación con la idea precedente, se hace necesario esclarecer un poco más el concepto de videodanza y sus aportes en la proyección de la danza escénica, toda vez que incluye una diversidad de expresiones artísticas que la integran y respaldan como una práctica artística por más de dos décadas, aunque la literatura y la academia que la contextualizan y organizan a partir de un marco teórico para este campo han evolucionado lentamente en el currículo formal y universitario.

La videodanza como obra que integra e interrelaciona lo auditivo y lo visual representa una fusión del lenguaje audiovisual con la coreografía y utiliza el encuadre

fotográfico y el montaje para editar el cuerpo y su movimiento. Adicionalmente, “(...) hace emerger la creación híbrida debido al cruce y yuxtaposición de diferentes disciplinas artísticas como danza, cine, video, performance, teatro, música y nuevas tecnologías, presentándose como una forma artística transdisciplinaria” (Ruiz *et al*, 2015, p.20).

Esta idea da cuenta de la complejidad que existe a la hora de catalogar la videodanza. Por ello, para tener una mirada más clara, se ofrece la conceptualización mexicana de la primera publicación impresa sobre videodanza titulada *La Creación Híbrida en Videodanza*, preparada por el Departamento de publicaciones de la Universidad de las Américas Puebla para su publicación electrónica el 21 de diciembre del año 2021.

Este tratado se compone de cuatro libros o volúmenes, con un total de 24 ensayos y textos de 24 autores de 6 países de América y Europa que han participado en las actividades de investigación, análisis y reflexión con el fin de difundir el trabajo colaborativo y creativo de artistas, gestores, académicos e investigadores internacionales multidisciplinarios en cuanto a la disciplina de la videodanza en el contexto contemporáneo.

El primer volumen, titulado *La Memoria Histórica de la Videodanza* (Monroy *et al*, 2015), reúne investigaciones centradas en los antecedentes, orígenes y desarrollo de la videodanza a través de las disciplinas y formas afines a partir de perspectivas híbridas y poéticas. Es así como se halló que los términos videodanza, danza para la cámara, cinedanza, screendance, videodance y dance film suelen aplicarse como sinónimos del campo de creación híbrida, del cruce entre las disciplinas artísticas danza y cine–video. Se concluye que la historia de la videodanza se despliega paralelamente a la historia temprana

del cine, en la constante colaboración entre fotógrafos, cineastas, coreógrafos, bailarines y artistas visuales.

También en este volumen, Monroy *et al.* (2015) hacen referencia a que la videodanza es un campo de investigación relativamente reciente, el cual continúa abriendo distintas vertientes de análisis en el saber, el hacer y el pensar. Adicionalmente, ofrecen algunas claridades y reflexiones sobre su contexto histórico, destacando que, desde la invención del cine en el siglo XIX, se encuentra una larga historia de investigación y de experimentación entre el cuerpo, el movimiento, la cámara y la pantalla, la cual permitió el nacimiento de lo que se conoce actualmente con el nombre de videodanza.

La disciplina de la videodanza es abordada en el campo de la experimentación artística y en la óptica de creación de una forma híbrida, constituida por coreografías y concepciones de movimiento explícitamente vinculado a las técnicas y a la comprensión de elementos como movimiento, tiempo, espacio, cuerpo y cámara. En ese sentido, es importante “pensar la creación escénica y cinematográfica de la videodanza a partir de su espacialidad, de la utilización de la cámara como extensión del cuerpo, como elemento de composición coreo–cinematográfica y de la gestualidad híbrida emergente del cruce entre disciplinas” (Monroy et al 2015, pág.18).

Adicionalmente, la videodanza se vincula con la constatación de que la danza, a semejanza de diferentes artes, encuentra en la tecnología de la imagen la posibilidad de crear nuevas experiencias estéticas. Por ello, “(...) cuando cuerpo e imagen son insistentemente capturados por la banalidad del consumo, dejar que una experiencia de danza mueva los cuerpos y motive las imágenes en los escenarios y pantallas es igualmente

una práctica política, es arte” (Monroy et al, 2015, pág.40).

Como conclusión de este primer volumen, se puede afirmar que el intercambio entre el video y la danza, y la imagen y el cuerpo va más allá de lo sugerido en el acervo de la danza cuando se hace referencia a formas geométricas o de estructuras coreográficas. Esto es porque la escena de la videodanza proviene del resultado del juego común del que participan los cuerpos de los convocados para el movimiento, de la realidad capturada por el arte audiovisual, la cual también está mediada por la subjetividad, creatividad y profesionalismo de quien se encuentra detrás del lente y del videoartista en una etapa de posproducción final.

Por su parte, el segundo libro o volumen, titulado: *VideoDanza: Creación Híbrida* (2017), presenta investigaciones teórico-prácticas enfocadas a los procesos y la creación interdisciplinaria y transdisciplinaria en videodanza. Dentro de los textos presentados en este volumen, se expone la disciplina de la videodanza como un campo de la experimentación artística y, bajo la óptica de su creación, como una nueva escritura que presenta una forma artística transdisciplinaria.

En un primer artículo presentado por Javier Contreras Villaseñor, titulado: *Notas Sobre la videodanza*, el autor expresa que:

(...) La videodanza me apasiona por el conjunto de problemas que articula. Si me empeño en describirla, dos nombres, dos formulaciones estéticas distantes, geográfica y temporalmente, pero, de alguna manera, éticamente coincidentes, me vienen a la mente: Dziga Vertov y Pola Weiss. El primero, un artista de vanguardia

del cine soviético; la segunda, una bailarina y videoasta mexicana; ambos, autores de imágenes conmovedoras; el primero aporta sus apasionados esfuerzos por construir un lenguaje cinematográfico, capaz de trascender la lógica narrativa y los universos ficcionales; la segunda llega a nosotros con su mirada/cámara sostenida en el movimiento de su corporeidad de bailarín mujer (adrede utilizó esta expresión); el primero labora en las primeras décadas del siglo XX; la segunda lo continúa en los años setenta del mismo siglo. (2017, p. 25).

Con este enunciado, el autor nos presenta a dos referentes artísticos que propenden a la diversidad relacional que existe en cada individuo y a sus formas de interpretar la realidad o subjetividad creativa del arte, en este caso entre el cine y la danza, dos manifestaciones específicas del lenguaje artístico cuya confluencia con la videodanza amplía la mirada en el discurso presuntivo de la videodanza. Esta última ha logrado posicionarse como un género dentro del video y el cine y ha conformado ya una disciplina transdisciplinar que no necesita carta de naturalización.

Por su lado, Yolanda Guadarrama, en el artículo: *Apuntes sobre el ejercicio de la creación en videodanza*, expresa que:

El hecho de poder tener una fotografía en movimiento de la creación dancística, siempre será un deseo de aquel que hace una coreografía. El cine mudo y el primer cine con sonido, en muchos casos, contaban con la danza y el movimiento corporal como recurso principal del desarrollo narrativo. (Guadarrama 2017, p. 54).

La autora acota también que se pueden obtener varias intenciones a la hora de

grabar, entre las que se resalta la de capturar para siempre un momento o una imagen, en el sentido que documentar la videodanza no se reduce a registrar una coreografía en vivo ya que es una creación en la que el video modifica el modo de presentar la danza desde el momento de su creación y del montaje de la coreografía para el video; por ende, crea una tendencia estética para mostrar algo que de otra manera es difícil de expresar, difundir o clasificar. (Guadarrama, 2017).

Guadarrama (2017) enfatiza y reflexiona en que el movimiento dancístico es la espina dorsal de la videodanza, en tanto que quien concibe la filmación crea un movimiento coreográfico de objetos animados o inanimados, pero el resultado puede parecer no coreográfico a ojos de aquellos que no están pensando en la danza.

Adicionalmente, la autora del trabajo aquí referenciado también menciona la multidisciplina y la hibridación como un lugar común de la videodanza, ya que no solo se combinan el video y la danza, que ejercen influencias mutuas entre sí, sino también, en muchos casos, se incluyen otras disciplinas, las cuales se relacionan generando nuevas posibilidades de expansión creativa (Guadarrama, 2017). De esta manera, transitar de la danza a la videodanza es cambiar la preeminencia del cuerpo (objeto primero de la danza) y las coreografías en vivo por la expresión en las artes visuales y la coreografía para la cámara.

Es importante resaltar que las reflexiones entregadas por la autora concluyen que la videodanza conserva el movimiento corporal como elemento principal, pero privilegia el enfoque de la acción y la creación desde varias miradas, lo que orienta al espectador a recibir una multiplicidad de imágenes con mayor cobertura de las que se percibirán en el

escenario. Esto sucede porque, en la videodanza, el espectador recibe lo que el ojo de la lente seleccionó para él, mientras que, en el caso de la representación en vivo en un escenario, el espectador tiene la libertad de ubicar la mirada y seleccionar fragmentos de la obra o puesta en escena, construyendo una historia creada con referencias visuales del momento o del acontecer artístico, pero también de historias que se tejen a través de los recuerdos, imágenes y recreaciones.

Como complemento a los postulados anteriores, en el artículo *El montaje coreográfico en videodanza*, escrito por Priscilla Guy (2018), se propone articular el concepto de montaje coreográfico en videodanza como vector de desarrollo de un lenguaje coreográfico híbrido, desplegándose hasta el dispositivo cinematográfico. Refiere la autora que:

Aunque la danza captada por el ojo de la cámara dialoga innegablemente con las imágenes montadas o editadas, esta yuxtaposición de los medios de la danza y el cinema no es suficiente para crear efectos cinematográficos que se encuentren realmente en la intersección de estos dos campos artísticos. (Guy 2018, p. 89).

En el modo en que la autora presenta esta idea, podría decirse que siempre existirá una línea de posibilidades para la elaboración de la videodanza y que, al respecto del componente coreográfico, aquel que pone en relieve cualidades específicas de un cierto corpus de obra ofrece una nueva visión que se ilumina en la construcción de la videodanza. En otras palabras, esta posibilidad de crear arte, aunque mantiene la idea central del acto coreográfico, propone nuevas preguntas, aborda nuevas cuestiones coreográficas y variadas representaciones danzarias.

En relación con la idea anterior, Priscilla Guy ofrece la experiencia de Karen Pearlman, quien enfoca la etapa de posproducción de la videodanza con la vinculación de herramientas simples y concretas para enriquecer el trabajo de edición. En palabras de esta autora: “Pensar el proceso de edición como una coreografía sería entonces un punto clave para crear un filme fluido y coherente, ya sea narrativo, experimental o formal” (Guy 2018, p. 91).

En ese mismo sentido, y partiendo de la idea propuesta por Pearlman según la cual el montaje o la edición son vitales para una nueva acción coreográfica, Priscilla Guy propone considerar a la coreografía en videodanza precisamente a través de las siguientes cuestiones: ¿Qué tipo de danza emerge de un montaje coreográfico? ¿Qué deviene la danza cuando la coreografía es creada en la última etapa de creación cinematográfica, es decir, la edición? ¿Cómo imaginar danzas virtuales editadas generadas de un plano cinematográfico al otro?

Estas cuestiones que ofrece *Priscilla* Guy transitan en un diálogo transversal en la presente investigación, toda vez que dichas inquietudes abonan temas de interés, análisis y reflexión, sobre todo en la dimensión de una danza escénica y su componente coreográfico, pero, sobre todo, en relación con reconstruir la acción danzada a través de la edición. Este hecho de coreografiar el espacio sonoro a través de la edición en la videodanza y reinventar las posibilidades del movimiento, entre otros elementos que puedan ser revisados y reinterpretados a la luz de necesidades de la videodanza del Porro Marcado, es sustancial en el presente trabajo.

Al respecto, según la autora, la edición transforma la relación del cuerpo con la temporalidad y la espacialidad, mientras que el arreglo sonoro crea una sensación kinestésica ambigua y contrastante en el espectador. En consecuencia, y a modo de conclusión, refiere que: “La corporalidad, la espacialidad, la temporalidad y la kinestesia son manipuladas mediante el montaje de edición, creando un lenguaje audazmente coreográfico a través del aparato cinematográfico” (Guy 2018, p. 99).

Para concluir este volumen, se hace referencia, a nivel general, a que la videodanza cada vez se permea más de la cotidianidad del hacer y crear de la danza y se presenta como un formato de creación híbrido e intermedial entre la danza y el video, el movimiento, el lenguaje, lo cinemático y lo kinético.

El importante tercer libro o volumen, titulado: *El Cuerpo en Videodanza* (2018), compila textos como: *Videodanza social en Argentina - Hacia la conformación de un estilo, práctica o manifiesto* de Ladys Gonzalez, *Creación compartida* de Camille Auburtin, *Acercamientos a la videodanza: sobre el cuerpo* de Martha Erika Mateos Genis, *El cuerpo emergente en el contexto digital* de Lourdes Peláez, *Plano cercano, cuerpo cercano: la microcoreografía de cuerpos fragmentados, multiplicados, expresivos, extremos y delicados* de Rocío Becerril Porras, *Videodanza y folclore: un modo de hacer* de Claudia Margarita Sánchez y *El mito de la autenticidad en las danzas exóticas vistas en los primeros tiempos* de Marion Carrot.

Este libro reunió a un grupo de mujeres artistas, cineastas, videastas, investigadoras, coreógrafas y bailarinas que piensan y potencian al cuerpo desde su lugar artístico, logrando entonces una regeneración de lo que creemos y pensamos como cuerpo,

abordando problemáticas del cuerpo en sus distintas intervenciones videográficas, que lo cuestionan y lo problematizan.

Estas autoras, mujeres de Argentina, Francia y México, hacen mención de la videodanza como un lugar de investigación en el que es posible generar preguntas acerca de la relación cuerpo-cámara, así como cuestionan el cuerpo desde su mirada videográfica; en esa medida, conceptualizan la videodanza como un lugar para el encuentro del movimiento entendido desde la danza y a través del cuerpo en diálogo con el movimiento de la cámara de video, de modo que el acercamiento al cuerpo desde la cámara permite también una reconfiguración del mismo.

De este libro, se ha seleccionado el artículo de Ladys González sobre *Videodanza social en Argentina hacia la conformación de un estilo, práctica o manifiesto*, en el que expone que “[l]a videodanza es un género emergente porque, además de ampliar las categorías provenientes de la danza, crea un marco de expresión posible para la circulación de productos que emergen desde una perspectiva social, artística y cultural” (2018, p. 30).

En esta medida, y en consonancia con la presente investigación, se considera la videodanza como un género discursivo y emergente que combina la danza y el video, permitiendo establecer una nueva relación que hace posibles nuevos significados y valores mientras se construyen novedosas configuraciones estéticas que se desprenden de temáticas histórico-sociales, artísticas y populares.

El Porro Marcado, a través de la videodanza y de la adquisición de las herramientas que proporciona este lenguaje, permite enfatizar lo propio y hacer visible la identidad

cultural citadina, ampliando su diversidad estética con la posibilidad de encontrar nuevos postulados acerca de la danza y la coreografía desde el entramado de sentidos que se crean con este dispositivo audiovisual

Justamente al respecto de la diversidad de sentidos estéticos y expresivos que posibilita la videodanza, Ladys González (2018) hace referencia a la importancia de dimensionar el cuerpo en tres esferas. En primera instancia:

(...) el cuerpo en la danza, puede realizar acciones como rotar, doblarse, estirarse, saltar y girar, las cuales pueden variar y utilizarse en una dinámica distinta, creando un número ilimitado de movimientos corporales en un extenso campo de movimientos que el cuerpo puede realizar. (p.76).

En una segunda instancia, la autora hace referencia al cuerpo en el video, donde se obtiene la posibilidad de no ser necesariamente convencional, pues “el cuerpo derivado de la cámara es el cuerpo que se define en la pantalla de la cámara y a partir de la inserción de la videocámara, se marca la hibridez con lo tecnológico” (González 2018, p. 76).

En tercer lugar, el cuerpo configurado por los medios tecnológicos es “el cuerpo obtenido a partir de las dos partes de cuerpo anteriores y, con ayuda de programas de edición, se convierte en un trabajo experimental, en donde se utilizan los elementos de la posproducción” (González 2018, p. 77).

Entretanto, podemos reflexionar, según lo expresado por la autora en estas tres instancias o formas de ver el cuerpo, que la videodanza permite convocar simultáneamente

varias herramientas y disciplinas alrededor de este asunto, la imagen y el movimiento, en donde el cuerpo es la fusión de una realidad física con lo virtual, y a través de la tecnología, sin duda, emerge de forma reconstruida.

Se reflexiona a la luz de la presente investigación sobre todo sobre el hecho de registrar los cuerpos que danzan o ponen en escena el Porro Marcado y cómo, a través de un proceso de posproducción, se les puede otorgar menor o mayor intención en la composición misma del movimiento para su perceptibilidad relacional entre los diversos puntos de vista que pueda otorgar la cámara, el encuadre y el proceso de edición a esta expresión artística. En ese orden de ideas, “El cuerpo derivado de la cámara es el cuerpo que se define en la pantalla de la cámara y, a partir de la inserción de la videocámara, se marca la hibridez con lo tecnológico” (González 2018, p. 76).

El cuarto volumen, *Curaduría y pedagogía de videodanza* (2019), reunió investigaciones teórico-prácticas enfocadas en el análisis y desarrollo de los ámbitos de la pedagogía y crítico-curatoriales de la videodanza en articulación con parámetros actuales e históricos de la pedagogía, la crítica y la curaduría de artes visuales, escénicas y digitales.

Este libro incluye ensayos de Douglas Rosenberg, Andrea Coyotzi Borja, Susana Temperley, Ray Schwartz, Ladys González, Ximena Monroy Rocha, Alberto López Cuenca, Paulina Ruiz Carballido, Katrina McPherson, Leonel Brum, Marisa C. Hayes y Franck Boulègue, seleccionados por el amplio reconocimiento a nivel internacional del enriquecimiento de la videodanza como campo de investigación y su expansión intermedial.

Los aportes de estos investigadores ubican la videodanza como parte fundamental de un campo creativo y una alternativa audiovisual artística y cultural que necesita de la crítica como medio de recepción y de lectura y, a su vez, permite cuestionar el carácter efímero, transversal y frágil del medio audiovisual.

Así mismo, reflexionan sobre la curaduría de la videodanza como una invitación para repensar, reconsiderar y reconstruir valores establecidos del mercado cultural y la comunicación visual, así como valores normativos y heteronormativos de los temas más sensibles al entorno, a la cultura global, a las culturas locales y a los procesos identitarios de un individuo o de la sociedad.

En línea con estos aportes, es importante reflexionar sobre la crítica sistemática que debe de existir actualmente en la videodanza, pero también en la curatoría de la danza escénica, de tal forma que exista un equilibrio transversal entre ambas expresiones artísticas y sus derivadas como medio expandido para su posterior aplicabilidad en el campo de la creación.

Para finalizar el tema de la videodanza, se puede afirmar que los cuatro libros mencionados anteriormente, ofrecen aportes sustanciales relacionados con un significativo desarrollo en los discursos corpóreos, orales, visuales, sonoros, textuales y virtuales, entre otros, en los que las discusiones o contribuciones acerca de este tema contribuyen al desarrollo teórico de esta disciplina artística, así como también fomentan la reflexión sobre este campo como cruce de lenguajes en el que el gesto, el cuerpo y la pantalla en relación con las realidades sociales, geográficas, identitarias, artísticas e históricas de cada contexto.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

En este apartado se detallan los sustentos metodológicos y la ruta investigativa que se llevó a cabo en el presente estudio para la elaboración del trabajo escrito y el acto creativo que arrojó como resultado final la producción de una videodanza de Porro Marcado.

En primer lugar, se expondrá el paradigma investigativo que sustentó el estudio y los métodos que acompañaron el proceso; posteriormente, se hará alusión a las técnicas de recolección de información y técnicas de registro aplicadas, destacando sus aportes para, finalmente, hacer mención en detalle de las etapas de la investigación, su estructura, desarrollo, resultados y análisis a la luz del cumplimiento de los objetivos del proyecto.

3.1. Paradigma investigativo

Sampieri *et al.* (2014) expresan que: “la investigación es un conjunto de procesos sistemáticos, críticos y empíricos que se aplican al estudio de un fenómeno o problema” (p.4). Sin embargo, hablar de investigación artística significa hacer frente a buena parte de las complejidades que hoy en día implica una investigación de este tipo, cuyo propósito es contribuir al desarrollo del saber artístico, produciendo nuevos alcances dentro de las prácticas creativas, las industrias culturales y la sociedad, enmarcada en contextos transversales, diversos y reestructurantes; adicionalmente, representa un aporte a la

transculturalidad¹⁰ aplicada en el entorno local y global.

En ese sentido, con este trabajo afloran sustanciales aportaciones al ecosistema rico y disímil, múltiple y complejo del conocimiento a partir de una apuesta de investigación-creación que se enmarcó en los postulados de la investigación con enfoque cualitativo, permitiendo obtener una visión general del comportamiento y la percepción de las personas acerca del Porro Marcado. Este último es el tema central y objeto de estudio de este tratado e incluye la intersubjetividad¹¹ como pieza clave y punto de partida que permitió captar reflexivamente los significados sociales y artísticos de este baile popular tal como lo refiere Jiménez (2000) cuando dice que: "la investigación con enfoque cualitativo parte del supuesto básico de que el mundo social está construido de significados y símbolos".

Por su lado, Sampieri et al (2014), con respecto a la investigación cualitativa, menciona que "(...) todo individuo, grupo o sistema social tiene una manera única de ver el mundo y entender situaciones y eventos, la cual se construye por el inconsciente, lo transmitido por otros y por la experiencia" (pág. 9). A ello se adicionan, en relación con este trabajo, los patrones culturales, paradigmas corporales y experiencias colectivas que alberga el Porro Marcado cuando es llevado al escenario, lo que implica su reconocimiento desde la flexibilidad que se percibe entre los eventos y sus interpretaciones y, entre las respuestas y el desarrollo de las teorías. Esto evidencia una de las características de la investigación cualitativa: que está abierta a discutir y reflexionar sobre el objeto de estudio

¹⁰ La transculturalidad se define como aquellos fenómenos que resultan cuando los grupos de individuos, que tienen culturas diferentes, toman contacto, generándose un proceso de cambio e intercambio en los patrones de la cultura original de uno de los grupos o de ambos.

¹¹ La intersubjetividad se puede definir como el proceso recíproco por medio del cual se comparte la conciencia y conocimiento de una persona a otra.

y las diversas teorías implicadas con este (Sampieri et al., 2014).

Esta teoría fue claramente expuesta y desarrollada en la presente investigación que vinculó no solamente a danzantes y bailarines de diversas compañías de baile de la ciudad, sino, además, a sus creadores, directores y coreógrafos, los cuales, con sus múltiples conocimientos, experiencias y planteamientos, permitieron la generación de la solvencia conceptual y práctica de este tratado.

3.2. Métodos de investigación

3.2.1 La investigación-creación

Este trabajo se sustentó metodológicamente en la Investigación-creación que, aunque supone un discurso nuevo en el ámbito artístico y toma prestados métodos de investigación de las Ciencias Sociales, es un hecho que ha traído consigo un discurso y ejercicio investigativo propio. En ese orden de ideas, para Daza (2009) es un método investigativo en el ámbito de las artes y una forma rigurosa y sistematizada a través de la cual se genera creación artística.

Con base en ese argumento, uno de los retos que pudo afrontar el investigador en el campo de la creación fue romper con sus propios esquemas y estructuras para proponer unos nuevos y diferentes; es decir, una persona como creador e investigador al mismo tiempo debe tener la capacidad de recrearse constantemente, mutar sus formas de ser, transformarse, saber hacer uso de nuevas técnicas, trascenderlas y ponerlas al servicio artístico como componente fundamental de la investigación y del acto creativo.

Por consiguiente, en la presente investigación, la creación formó parte de la producción de conocimiento, partiendo de una base sensiblemente estética y creativa a partir de diversos ejercicios exploratorios que se llevaron a cabo en el entorno académico de la maestría, refiriendo particularmente las formas en las que tanto el artista creador como los espectadores (compañeros estudiantes) observaron poco a poco la obra que se iba gestando, percibiendo, cuestionando y reflexionando acerca de los fenómenos a su alrededor. De allí que se ofrecieron interpretaciones subjetivas y experiencias enmarcadas en la sensibilidad que produjeron emociones, generaron juicios artísticos y nuevos acontecimientos tanto para el creador como para los participantes de la experiencia.

Con lo anterior, se reafirma la importancia en la Investigación-creación de cuatro elementos que han estado presentes en el acontecer del acto creativo a través de las diversas épocas de la historia del arte y, por supuesto, en el presente trabajo: sujeto investigador, creador o artista, el objeto de estudio o práctica artística y el espectador o público que recibe la obra o propuesta artística (Daza, 2009).

Adicionalmente, se consideró metodológicamente como lo refiere Borgdorff (2010) en *El debate sobre la investigación en las artes*, que, existe un fenómeno según el cual la producción artística es, en sí misma, una parte fundamental del proceso de investigación y, la obra de arte y su sustento conceptual es el resultado esencial de la investigación. Es decir, se hizo necesaria la elaboración de todo un tratado teórico anclado al acto creativo que debe ser sustentado y, además, fue menester del investigador-creador sistematizarlo rigurosamente durante el proceso de construcción de la obra. Posteriormente, se debe presentar no sólo el resultado final o producto artístico, sino también el balance del proceso

y los resultados, los cuales deben ser publicados y compartidos con la comunidad académica y artística. En el caso del presente trabajo, ese resultado y balance se evidenciarán con el producto final o videodanza, además del trabajo teórico que lo respalda.

3.2.2 La etnografía

La etnografía como método de investigación según Pujadas en el capítulo IV del texto *Etnografía de Comas, D. D., & Roca, I. G. J. (2010, p.271)*, “constituye una experiencia subjetiva, un modo de situarse sobre el terreno, una manera de relacionarse con la gente e, incluso, una manera de vivir”.

Atendiendo este postulado, en el presente estudio se utilizó también la etnografía como método de investigación, toda vez que el trabajo de campo implementado estuvo de principio a fin permeado por el acercamiento del investigador a la comunidad porrera de la ciudad de Medellín¹², donde tal como lo refiere Sampieri et al (2014), permitió que se describieran, interpretaran y analizaran todos los actos, testimonios, significados y conocimientos que los actores sociales participantes ofrecieron.

Para ello fue necesario que el investigador asumiendo el rol de etnógrafo, se sumergiera en la cotidianidad escénica de bailarines y coreógrafos para lograr comprenderla desde dentro, como se evidenció en el Encuentro Artístico de Porro Marcado, teniendo cuidado de observar y seleccionar los datos más adecuados que lo llevaron a describir

¹² Comunidad porrera: bailarines, profesores, coreógrafos, directores de compañías y escuelas de bailes, investigadores y gestores culturales.

posteriormente los componentes corporales, creativos, estéticos y expresivos que en la actualidad acompañan esta práctica que día a día se va reestructurando.

3.3. Técnicas de recolección de información y técnicas de registro

El hecho de que cada enfoque o ruta metodológica para la investigación estudie realidades de naturaleza particular implica diferencias al respecto de los aspectos y alcances en las metas que persigue la investigación, en la lógica del proceso investigativo y el tipo de datos con los que trabaja el estudio.

En ese orden de ideas, en el presente trabajo fue importante entender y comprender el contexto artístico en el cual se enmarcó el objeto investigado, destacando la relevancia de la “(...) recolección y análisis de los datos para afinar las preguntas de investigación o revelar nuevas interrogantes en el proceso de interpretación” (Sampieri *et al.* 2014, p.7). Ello implicó inicialmente que las metas y la lógica del proceso investigativo se orientaran hacia la obtención y análisis de datos sólidos, lo suficientemente confiables como para garantizar que alcanzaran a captar la objetividad de la realidad que se escrutó.

En línea con la idea anterior, esta modalidad de investigación con enfoque cualitativo permitió en el presente estudio identificar, describir y aplicar las técnicas de recolección de información y técnicas de registro necesarias para el desarrollo del ejercicio investigativo y el acto creativo, determinando, además, el análisis de factibilidad, el diseño sistemático de la producción, de las orientaciones teóricas, las temáticas prácticas y las experiencias generadas.

De esta manera, esta investigación-creación se respaldó en el uso de algunas técnicas de recolección de información y registro que se detallan a continuación, como, también, los resultados, alcances y logros que su implementación ofrecieron al presente constructo.

3.3.1 Rastreo documental y bibliográfico

Según Sampieri *et al.* (2014), el rastreo documental consiste en “Detectar, obtener y consultar la bibliografía y otros materiales que parten de otros conocimientos y/o informaciones recogidas moderadamente de cualquier realidad, de manera selectiva, de modo que puedan ser útiles para los propósitos del estudio” (p.50).

En esa medida, la revisión y análisis documental que se llevó a cabo permitió hacer una exploración de las investigaciones realizadas previamente para elaborar el marco de antecedentes que abarcó el contexto local, nacional e internacional, destacándose en relación con el objeto de estudio, aportes a nivel local, mientras que en el contexto foráneo se pudo detectar variables relacionadas con la hibridación cultural, la exploración como campo de creación en las artes escénicas y la videodanza, contenidos de interés que aportaron conocimiento y reflexión para la elaboración de la propuesta de creación final.

Esta indagación de fuentes documentales también favoreció la elaboración de los sustentos teóricos que permitieron detallar los referentes conceptuales y las categorías de

análisis, entre otros apartados que se detallan en el marco referencial de la presente investigación. Al respecto, se estructuraron cuatro tópicos conceptuales que el lector podrá detallar en este apartado, a saber:

- Danza, baile, danza escénica, el acto coreográfico y sus componentes coreográficos.
- Anclajes culturales y artísticos: apropiación cultural, hibridación cultural y transdisciplinariedad.
- Un campo expandido para la creación: la investigación-creación referida como el proceso sistemático mediante el cual se desarrolla, se valida y se evalúa nuevo conocimiento.
- Videodanza: conceptualización y características.

Esta técnica de recolección de información se apoyó escrituralmente en registros en cuadernos de notas, diario de campo y sendos textos descriptivos y argumentativos que se expusieron en apartados anteriores.

3.3.2 Entrevistas semiestructuradas

El uso de la entrevista como técnica de recolección de información fue motivado por la cercanía que existe entre el investigador y los entrevistados, concretamente directores y/o coreógrafos que representan a tres compañías de danza de la ciudad de Medellín, facilitando la interacción entre pares profesionales y la construcción de conocimientos fundamentales en el ejercicio investigativo.

En el presente estudio, se empleó la entrevista semiestructurada, la cual, según Sampieri *et al.* (2014), es más íntima, flexible y abierta que la cuantitativa, toda vez que se basa en una guía de preguntas que el entrevistador tiene la libertad de introducir y dinamizar con el objetivo de precisar conceptos u obtener mayor información acerca del tema objeto del estudio.

En relación con la idea anterior, se utilizó una guía de preguntas que, dispuesta a la luz del objeto de estudio, “*EL PORRO MARCADO A NIVEL ESCÉNICO EN LA ACTUALIDAD Y SUS COMPONENTES COREOGRÁFICOS*”, se aplicó con flexibilidad y diversidad a cada participante, logrando una indudable comunicación y la construcción conjunta de significados, hecho que varió con cada entrevistado (a). **(Ver anexo 1 - Guía de entrevista semiestructurada)**

Las tres entrevistas semiestructuradas se aplicaron el 21 de mayo de 2023 a las siguientes personas:

1. Director y/o Coreógrafo: Rogelio Alberto Gaviria Pulgarín

Compañía: Corporación Festival del Porro

Hora: 11.30 a 12:30 pm

2. Directora: Martha Elena Álvarez Ossa

Compañía: Corporación el Balcón de los Artistas

Hora: 3:00 a 4:00 pm

3. Director y/o Coreógrafo: Dahiany Andrea Graciano Palacio - Directora Artística

Compañía: Corporación Artística y Cultural Antioquia Latina

Hora: 6 a 7 pm

Cada encuentro tomó una estructura diferencial con cada profesional, reconociendo en cada uno de ellos sus ideas y conceptos al respecto de los temas propuestos, las preguntas, sus motivaciones e intereses en relación con el objeto de estudio, así como sus dinámicas de proyección, sus formas, estilos y estrategias de creación.

Algunos de los temas que se abordaron, además de los componentes coreográficos (corporales, creativos, estéticos y expresivos) de la danza escénica, fueron:

- Detalles específicos de su labor como directores, bailarines y/o coreógrafos de Porro Marcado,
- Concepción personal de las transformaciones y reestructuraciones que actualmente vive el Porro Marcado cuando es llevado al escenario,
- Las técnicas dancísticas y estructuras de movimiento del Porro Marcado,
- La emocionalidad en el escenario y la proyección escénica,
- La sistematización del acto creativo y las evidencias que cada uno de ellos tiene de su labor como creadores y coreógrafos,
- La responsabilidad y compromiso en el abordaje de procesos de creación de los bailes populares.

Las respuestas de los entrevistados fueron registradas detalladamente en video y en cuaderno de notas que el lector puede conocer en detalle en el **Anexo 2 - Transcripción**

completa de entrevistas. Posteriormente, fueron analizadas destacándose los siguientes aspectos que se describen como aportes sustanciales de los actores sociales participantes:

- Al llevar el Porro Marcado al escenario, se teje un conjunto de conexiones entre el cuerpo, la danza y el contexto sociocultural de los habitantes de Medellín.

- Desde el surgimiento (Años sesenta) hasta la actualidad del Porro Marcado, han existido y existen variables combinaciones artísticas, dando espacio a la exploración y colaboración entre diferentes ritmos, lo que ocasiona, la creación de nuevos pasos, vueltas, figuras, u otros elementos como adornos, acrobacias e impresiones en la puesta en escena.

- Al respecto de las estructuras de movimiento, la técnica, como elemento esencial del acto coreográfico es indispensable al estar ligada a la comunicación del cuerpo danzante; en esa medida, su concepción corporal responde a un modelo instrumental de sí misma según la cual, la instrucción del cuerpo, debe estar dimensionada a los propósitos artísticos.

- En temas de dramaturgia del movimiento, a partir del discurso corporal, son indispensables el impulso, la intención y preparación de cada elemento que conforma el acto coreográfico, ya que se pueden codificar múltiples sistemas de interpretación, generando diferentes y significativas formas para la creación de la danza.

- Tocante a la expresión, se enfatiza en la capacidad que tiene el bailarín para transmitir, y en esa medida, se debe de fortalecer el yo interior del artista para lograr una conexión máxima consigo mismo, con su cuerpo exterior, con la intención de cada

movimiento y con la temática requerida para cada puesta en escena.

- Los componentes corporales, creativos, estéticos y expresivos que acompañan el acto coreográfico en el Porro Marcado, y que además influyen para su creación escénica en la actualidad, son seleccionados por el interés de cada coreógrafo y dependen de lo que este quiera proyectar en el escenario.

Concluyendo el análisis de esta técnica de recolección de información, se puede afirmar que llevar a cabo estos encuentros con tres destacados directores y coreógrafos de la ciudad de Medellín permitió reconocer valiosas enseñanzas y saberes que ofrecen desde diferentes lugares donde llevan a cabo sus respectivos proyectos de vida personal y artística, contribuyendo a conformar una memoria activa y viva del Porro Marcado en la capital antioqueña.

Fueron encuentros emotivos con especiales profesionales que ofrecieron aportes sustanciales a la presente investigación; además, se destaca que, considerando sus diversas experiencias, que albergan quebrantos y logros, hoy, después de muchos años en el camino del arte, siguen en una lucha permanente por dejar un legado cultural, manteniéndose firmes en sus ideales, conceptos y creencias en el campo artístico. Todos ellos, con sus proyectos artísticos, representan el reconocimiento de nuestra propia historia, transversalizada por la danza del Porro Marcado, y dejan un aporte para las nuevas y futuras generaciones.

Es importante destacar que para el registro de las entrevistas y, en sí, durante el desarrollo de la investigación, fue especial el uso de las tecnologías de la comunicación

como la fotografía y el video, recursos que proporcionaron diferentes herramientas y, con ellas, nuevos entornos, formas de investigar, suministrar datos y, así mismo, nuevas formas de recolectarlos, almacenarlos, analizarlos y presentarlos.

3.4. Etapas de la investigación

La presente investigación-creación se estructuró a partir de tres fases o etapas, pensadas y diseñadas sistemáticamente en relación directa con los objetivos específicos y la elaboración del producto final resultante de la experiencia académica en la maestría en artes, de manera que pudieran dar cumplimiento al objetivo general de la experiencia académica relacionado con la elaboración de una propuesta escénica en videodanza del Porro Marcado y sus componentes coreográficos (corporales, creativos, estéticos y expresivos).

En relación con cada una de las etapas, se debe decir que el uso de las tecnologías de la comunicación como la fotografía y el video fue fundamental y orientó de forma sincronizada la ruta metodológica que a continuación se expone.

Igualmente, es importante precisar que en primera instancia y luego del proceso de recolección de información, almacenamiento de datos y sistematización de la información conceptual, se llevó a cabo un proceso de exploración y experimentación teórica que derivó en la elaboración del marco referencial del presente trabajo; posteriormente, se llevó a cabo el trabajo de campo, el cual permitió la estructuración y formalización del acto creativo, para continuar con la sistematización, codificación y análisis de todos los insumos que,

finalmente, dieron origen a la producción final o videodanza.

3.4.1 Encuentro Artístico de Porro Marcado. Una tradición de Medellín puesta en escena



Figura 2. Pieza publicitaria

Encuentro Artístico de Porro Marcado. Una tradición de Medellín puesta en escena.

Fuente: tomada del archivo personal (octubre 14 de 2022).

En la actualidad, los encuentros y festivales de danza son una de las principales plataformas de exhibición del sector artístico, no sólo por la oportunidad de dar a conocer las creaciones escénicas, sino también por el rol sociocultural que cumplen, al ser un espacio de encuentro, exhibición y reflexión, tanto de grandes y medianas compañías, como de aquellos artistas emergentes que recién acceden a la danza.

En esa medida, una de las estrategias de visibilización que puede seguir aportando a la difusión del Porro Marcado en el campo artístico y escénico en la ciudad de Medellín es

la realización de festivales, encuentros o temporadas organizadas para la circulación de piezas coreográficas, utilizando los teatros o espacios cerrados para su congregación o el espacio urbano que ofrecen las calles, plazas, parques y tablados culturales, que favorecen, además, el acercamiento a gran variedad de públicos.

A partir de esta perspectiva, la primera iniciativa de trabajo de campo en la presente investigación fue la realización del *Encuentro Artístico de Porro Marcado “Una tradición de Medellín puesta en la escena”*, evento que, anclado al primer objetivo específico, contó con la participación de algunas parejas y grupos de baile emergentes, de mediana y larga trayectoria y de profesionales en el área de la danza de la ciudad de Medellín que proyectaron sus procesos de creación, coreografías o actos creativos relacionados con el objeto de estudio que sustenta este tratado.

El propósito del evento, tal como se refiere en el primer objetivo específico, estuvo enmarcado en el reconocimiento, visibilización y exhibición de las estructuras de movimiento y los componentes corporales, creativos, estéticos y expresivos a nivel escénico del Porro Marcado en la actualidad.

Para el logro de esta meta, se contó con la participación de 40 artistas en representación de seis compañías de danza, a saber: Corporación Artística y Cultural Antioquia Latina, Compañía Artística Orishas, Compañía de Danza Bumaye, Ritmo y sabor de Social Dance Group, Compañía Artística Ritmo Latino y el grupo Porrueda. También se vincularon algunas parejas independientes, como: Zadia Janeth Londoño Henao y Edwin Mohab Valencia Pulgarín, Diana Patricia Díaz Quiroz y Jorge Mario Noreña Grisales, Natalia María Arboleda y Mateo Colorado, y Daniela Puerto vasco y Juan

Pablo González. (Ver Anexo 3 - Relación de participantes).

Es importante destacar que, si bien el evento estuvo centrado en el componente artístico, brindó conocimientos contextuales e históricos del Porro Marcado, dejando claramente establecido el aporte académico e investigativo desde el componente patrimonial que alberga la manifestación, en vinculación directa con el acto escénico.

Adicionalmente, fue notable el acompañamiento musical de las diversas puestas en escena, en las cuales primaron las melodías de porros, cumbias y gaitas orquestadas de distinguidos cultores de la música colombiana como Francisco Galán Blanco (Pacho Galán), Luis Eduardo Bermúdez Acosta (Lucho Bermúdez), Los Alegres Diablos y El Combo los Galleros, entre otros distinguidos artistas del territorio colombiano. Este hecho da cuenta de la importancia que el investigador ofrece al reconocimiento de la cultura e identidad de nuestro país, sumándose con esta iniciativa a investigaciones precedentes que enfatizan el valor del componente musical que debe acompañar la interpretación del Porro Marcado, tema que fue expuesto en el marco de antecedentes locales del presente trabajo.

También se expuso en la parte final del espectáculo una de las categorías fuerza del presente trabajo relacionada con la transdisciplinariedad de las artes. Esto se dio a través de un ejercicio exploratorio in situ en el que el investigador intervino en el escenario con un acto interdisciplinario que dejó en evidencia la fusión de la danza con la pintura, dándosele lugar a la exploración de nuevos caminos y posibilidades para dejar una huella del proceso creativo.

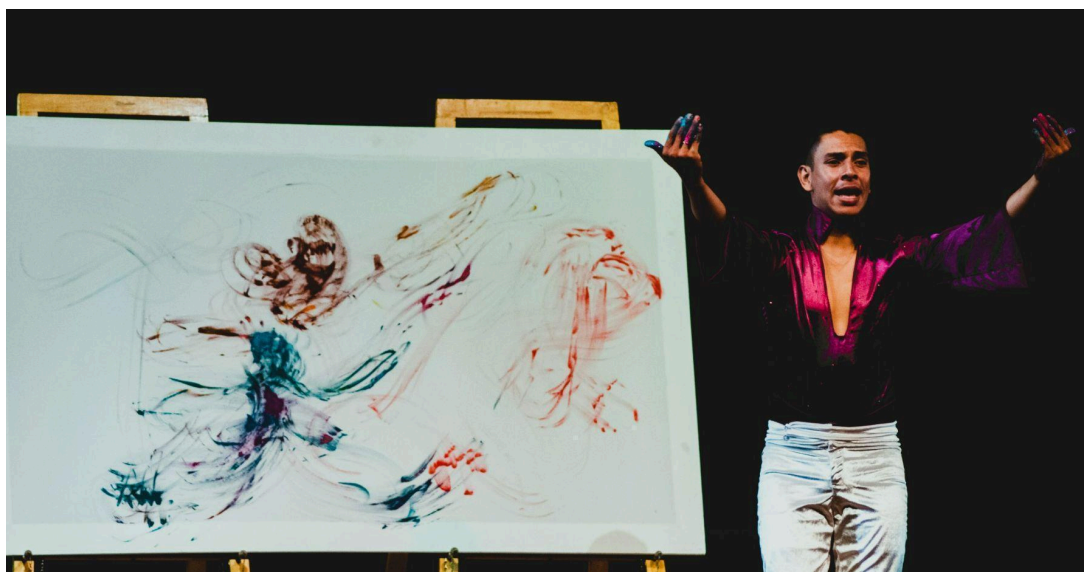


Figura 3. ENCUENTRO ARTÍSTICO DE PORRO MARCADO “Una tradición de Medellín puesta en escena”

Artista investigador: Danis Yoan Zapata Ladeu

Fotografía tomada por Miyer Johana Paniagua Sánchez

Fuente: tomada del archivo personal (octubre 14 de 2022)

De la misma manera, durante todo el encuentro se tomaron evidencias audiovisuales y fotográficas de cada momento específico de las diversas puestas en escena y sus estructuras coreográficas, de tal manera que, a la luz de la investigación-creación, se pudo analizar a posteriori y en detalle cada acontecer de esa noche, con especial atención en el registro, caracterización, identificación y análisis de los componentes corporales, creativos, estéticos y expresivos del Porro Marcado en la actualidad, los mismos que serán expuestos en líneas siguientes

Con lo anterior, se dejó en evidencia la creación de nuevas conversaciones disciplinares en las que el Porro Marcado se pudo cruzar con otras expresiones artísticas como la pintura y el video, dando cuenta del proceso transdisciplinar entre el arte plástico, el visual y el tecnológico, tres lenguajes artísticos que, a partir de la creatividad y la

innovación del investigador, estuvieron al servicio del conocimiento y la creación en danza durante todo el encuentro artístico.

Resultados y análisis del Encuentro Artístico de Porro Marcado “Una tradición de Medellín puesta en escena”

Lo primero que se debe mencionar es que los resultados, logros y análisis que a continuación se presentan, además de derivarse del ejercicio investigativo, fueron producto de toda una labor de gestión que el investigador llevó a cabo, la cual estuvo amparada por diversos profesionales no sólo de las artes, sino también de la gestión cultural, las comunicaciones y la tecnología audiovisual, entre otros.

Fue así como, en la primera etapa de preproducción, no sólo fue necesario entablar diversas conversaciones con los profesionales de la danza (directores y bailarines) participantes del encuentro, sino que se hizo fundamental la estructuración, diseño y planeación del evento.

En esta importante labor fue de gran ayuda el acompañamiento de la directora del trabajo de investigación, quien, con sus conocimientos y experiencia en gestión cultural, ofreció valores agregados para el diseño de la propuesta artística, la metodología y la selección y ubicación de algunos participantes, elemento fundamental en el encuentro. Así mismo, fueron fundamentales durante este proceso inicial, para lograr estructurar y diseñar todos los recursos técnicos y logísticos necesarios, los aportes del profesional de artes visuales David Romero y el administrador del Teatro Comandante Camilo Torres de la Universidad de Antioquia, Santiago Valencia.

Por otra parte, en la etapa de producción se hace necesario destacar el apoyo del equipo humano, a saber: familia del investigador-creador, artistas integrantes de la Corporación Artística y Cultural Antioquia Latina, logísticos del Teatro Universitario Camilo Torres y maestra de ceremonia Myrian Suaza Colorado, quienes aportaron al correcto desarrollo de cada momento del evento. Adicionalmente, el equipo técnico audiovisual, integrado por los profesionales Miyer Johana Paniagua Sánchez, Karen Dayana Valencia Macías y Mateo Sánchez Macías, quienes aportaron con el registro fotográfico y en formato de video capturando y documentando cada momento.

Estos insumos representaron un recurso de gran valor al ser apropiados por el investigador en la etapa de posproducción para su análisis. Justamente, al respecto de este asunto, se hace preciso mencionar que el proceso analítico que a continuación se expone derivó de un proceso de Triangulación Hermenéutica¹³, en el cual se cruzó la información obtenida en el encuentro (Datos de campo) con los fundamentos teóricos de la investigación (Teorías y conceptos) y la información obtenida en la aplicación de las técnicas de recolección de información que finalmente arrojaron evidencias acerca del contexto de la práctica cultural que se analiza. En la Figura 4, se ilustra dicho proceso.

¹³ Entiéndase por “proceso de triangulación hermenéutica” la acción de reunión y cruce dialéctico de toda la información pertinente al objeto de estudio surgida en una investigación por medio de los instrumentos correspondientes, y que en esencia constituye el corpus de resultados de la investigación (Cisterna, 2005).



Figura 4. Triangulación Hermenéutica.
Fuente: (Suaza 2018, pág.39).

A lo anterior se suma la formación profesional del investigador como creador, docente, coreógrafo y bailarín, considerando de manera especial los aportes recibidos en la maestría relacionados con las puestas en escena.

De igual manera, se ofrecen reflexiones y consideraciones que se espera aporten al ejercicio reflexivo que, como profesionales de las artes y la danza, se debe llevar a cabo cuando se trata de analizar los modos en que las diversas expresiones artísticas y culturales, como el Porro Marcado, se vienen reestructurando en la actualidad en el campo escénico. Ello sin desconocer su contexto como baile social y popular de la capital antioqueña, sino, por el contrario, destacando de manera significativa su contribución en el campo artístico como danza escénica que favorece de esta manera el asentamiento de la historia de Medellín, así como su identidad e idiosincrasia.

Entrando en materia y consecuente con el primer objetivo específico del presente estudio, a continuación, se expone la identificación y registro de las estructuras de movimiento del Porro Marcado y sus componentes corporales, creativos, estéticos y expresivos que, a nivel escénico, se exhiben en la actualidad. Esta labor fue realmente compleja, toda vez que en la dimensión escénica de la danza se conjugan articuladamente estos componentes en una atmósfera de calidad interpretativa, estética y expresiva con exaltación expresiva que atrapan al espectador y observador en una magia de encanto y brillo artístico; sin embargo, con especial cautela y ojo clínico, se logró llevarlo a cabo.

Esto se dio porque en cada acto artístico se logró, además, percibir cómo desde el impulso interior de cada cuerpo para la danza y para la escena se refleja la presencia multidimensional que tiene el cuerpo en relación con su estado físico, corporal, emocional, espiritual, expresivo, y creativo; es decir, a partir de la concepción y representación del cuerpo durante cada puesta en escena, se resignificó la construcción de nuevos valores en el arte, así como la apropiación y transformación del movimiento, permitiendo *a posteriori*, durante el análisis, la generación de reflexiones permanentes en torno a la instrumentalización de la experiencia estética y creativa en la danza.

Componentes corporales

Cuando se analiza al ser que danza, no sólo es el cuerpo humano en su nivel físico y biológico lo que hay que tener en cuenta, sino también sus dimensiones emocionales, representaciones socioculturales y sus fuerzas de interpretación y comunicación. En ese orden de ideas, tal como se mencionó en el apartado de referentes teóricos de este trabajo, la corporeidad como elemento sustancial del acto coreográfico en la danza fue

indispensable en la exposición del Porro Marcado como expresión artística, toda vez que a través de los componentes corporales se proyectaron no sólo las estructuras de movimiento, sino, de manera esencial, las intenciones de los danzantes, sus esencias expresivas, su creatividad y su sensibilidad.

Al respecto de las estructuras de movimiento, se evidenció que, de forma general, tanto parejas como compañías de baile exhibieron de manera consciente y precisa una amplia gama de posibilidades motrices, además, con una alta calidad técnica e interpretativa, así como diversos pasos, figuras y vueltas ya claramente estructurados e identificados en el contexto del Porro Marcado a nivel social y escénico.

Fue así, tal como mencionaron los entrevistados, que se apreciaron de manera impactante y con gran brillo motriz y expresivo en cada coreografía los *pasos básicos* (marchas, enlaces, laterales o segundas al centro, quintas con marcaciones y adornos, balanceo, chassé, caminatas en 3 y 5 tiempos), las *figuras* (amagues, paso cumbia, cajitas, ochos, ochos adelante con contratiempos, paso en V, cruzados adelante y atrás, ajustes y acomodos tanto de hombre como de mujer, técnicas de zancadillas, voleos, arrastres, invasiones, passé, castigadas, planeos, joutes, chutadas) y *vueltas básicas y específicas* con diversos agarres como vuelta sencilla, vuelta ojal doble, manos cruzadas, vuelta inversa, vuelta espalda y vuelta saludo. También se exhibieron adornos, nuevos pasos y estructuras de movimiento no antes vistos, como piruetas y vueltas acrobáticas.¹⁴

¹⁴ Se deja claridad de que la denominación de las estructuras de movimiento que se presentan surge del conocimiento particular del investigador y su experiencia como bailarín y profesor inmerso en el contexto general de la danza en la ciudad de Medellín, situación que nuevamente lleva a pensar y reflexionar, como se mencionó en el planteamiento del problema, sobre la necesidad presente de llevar a cabo ejercicios investigativos enmarcados en la descripción y unificación terminológica relacionada con la nomenclatura y mención oral de los nombres de las estructuras que incluye el Porro Marcado.



Figura 5. ENCUENTRO ARTÍSTICO DE PORRO MARCADO “Una tradición de Medellín puesta en escena” - Componentes corporales
Bailarines: Daniela Puerto Vasco, Juan Pablo González y Jorge Mario Noreña Grisales
Fotografía tomada por Miyer Johana Paniagua Sánchez
Fuente: tomada del archivo personal (octubre 14 de 2022)

Componentes creativos

La creatividad durante el *Primer Encuentro Artístico de Porro Marcado “Una tradición de Medellín puesta en escena”* fue bastante notoria y permitió, además, corroborar las teorías expuestas en el marco de referentes teóricos del presente estudio, donde Vigotsky (2000), Álvarez (2010) y Congote *et al.* (2011) ofrecieron sustanciales aportes conceptuales, precisando que encontrar las estrategias compositivas y metodológicas en la creación en danza es fundamental para favorecer resultados exitosos y requiere de los componentes creativos para garantizar la efectividad de las obras artísticas, tal y como se apreció en el espectáculo.

Esta teoría se pudo evidenciar al identificar que, en las diversas composiciones coreográficas, los pasos y estructuras de movimiento, piruetas y vueltas acrobáticas estuvieron acompañados de mágicas proyecciones corporales, en las cuales las extremidades inferiores y superiores jugaron un papel importante a la hora de comunicar y expresar creativamente con el cuerpo. Dichas expresiones estuvieron envueltas por el impulso interno y vital de cada bailarín y bailarina para mostrar su vistosidad compositiva, su técnica y lograr un alcance de reestructuración del movimiento que derivó en esquemas creativos e innovadores y mutables, lo cual destacó y añadió nuevos matices diferenciales en cada puesta en escena, especialmente en las que ofrecieron los bailarines profesionales Dahiany Andrea Graciano Palacio y Danis Yoan Zapata Ladeu, Sara Manuela Ochoa Marín y Edwin Alexander Tamayo López, Ana María Patiño Ruiz y Juan José Montoya Cano, parejas que ofrecieron, entre otras estructuras de movimiento, figuras acrobáticas de gran exigencia surgidas a partir de la fusión y ensamble de técnicas de otros bailes como la salsa cabaret y el tango.

De esta manera, se pudo evidenciar la teoría relacionada con el acto creativo, el cual puede surgir cuando se “(...) generan combinaciones y estructuras dinámicas, capaces de establecer nuevos esquemas, a partir de los propios recursos y de los elementos ya existentes en la danza” (Congote, Ramírez & Agudelo 2011, p.24). En línea con la idea precedente, se percibió que cada artista propuso una nueva forma de escribir la danza en el escenario a partir de la combinación de elementos de la realidad con un estilo particular y propio surgido de su propia inspiración y éxtasis escénico.

También fue evidente, tal como lo refirió Vigotsky (2000), cómo dichos pasos y estructuras de movimiento no sólo se repiten, sino que, además, se reestructuran a partir de

nuevos ensambles y combinaciones, generando inesperadas posibilidades motrices con alto grado de complejidad que, indudablemente, impresionaron a los espectadores. Todo ello gracias a los procesos mentales de la conducta del hombre, los cuales, a partir de la reproducción y producción, favorecen no sólo procesos de combinación, sino también de creación, vinculados a las experiencias previas de las personas, dando cuenta del desarrollo de la creatividad, imaginación y fantasía en la danza escénica. (Vigotsky, 2000). Dicho de otra forma, el hacer creativo surge de la posibilidad de combinar elementos de la realidad con un estilo particular ya propio y, en esa medida, ser creativo es un acto sublime que puede estar asociado a la inspiración y al éxtasis que exige estar abierto a lo nuevo.

Por su lado, las figuras aéreas y acrobacias que se lograron registrar constituyeron una liberación del cuerpo, mediante la búsqueda de una nueva creatividad espacial, donde ya no rige ni el peso ni el equilibrio, sino la codificación de movimientos expandidos y creativos. Lo anterior remite directamente a la teoría expuesta por Elisa Álvarez (2010, pág.11) citando a Guilford (1950), donde se precisó que la generación de nuevos esquemas y posibilidades de movimiento a nivel escénico va acompañada de indicadores como la fluidez, flexibilidad, originalidad, redefinición, penetración y elaboración, elementos expuestos con detalle en los referentes teóricos del presente estudio.

De otro lado, y en relación directa con lo anterior, se presentó otro elemento importante: el recurso musical, que propició no solo una diversa y rica sonoridad de ritmos colombianos en formato de porro, cumbia y gaita, sino también una evidente fuerza evocadora para la interpretación del discurso coreográfico, dramático y de la misma calidad del movimiento, dando cuenta de que el trabajo escénico coordinado con la música posibilita una mayor cohesión de los cuerpos en el escenario, siendo innegable que cuando

los pasos, estructuras de movimientos, figuras, vueltas y acrobacias interaccionan de forma creativa con la música, se hace más visible cada obra artística, destacando los elementos compositivos de cada inspiración coreográfica.



Figura 6. ENCUENTRO ARTÍSTICO DE PORRO MARCADO “Una tradición de Medellín puesta en escena” - Componentes creativos
Bailarines: Ana María Patiño Ruiz y Juan José Montoya Cano (Compañía de Danza Bumayé)
Fotografía tomada por Miyer Johana Paniagua Sánchez
Fuente: tomada del archivo personal (octubre 14 de 2022)

Componentes estéticos

Indudablemente, el *Encuentro Artístico de Porro Marcado “Una tradición de Medellín puesta en escena”* generó, tanto para artistas como para espectadores, una experiencia estética significativa, en la cual, sin importar si se poseían o no conocimientos relacionados con el Porro Marcado, se generó una energía de sensibilidad extrema entre

unos y otros, danzantes y observadores, quienes de principio a fin se conectaron a través de los diversos actos dancísticos.

Los primeros, en una conjugación perfecta con el espacio escénico, los desplazamientos, la luminotécnica, la música y la escenografía, dispusieron en diversos actos coreográficos en perfecta comunicación y conjugación con los demás artistas, una variedad de procesos de creación con componentes estéticos destacables en forma y contenido artístico, los cuales despertaron en los segundos, el público asistente, todo un conjunto de emociones y sensaciones placenteras y agradables para el cuerpo físico, energético y emocional; toda una acción sensorial, contemplativa, perceptiva y transformadora, compuesta de percepciones significativas para el cuerpo y el sentir.

Es importante destacar que la iluminación que acompañó la escenografía fue una de las responsables de la visualidad y belleza de los actos escénicos, de tal manera que se dispuso de una gran gama de colores y luces que otorgaron valor a la movilización dramática que se dio entre el escenario, los danzantes y cada una de las narrativas de las puestas en escena y coreografías, generando además realce y significación a los llamativos vestuarios, maquillaje y accesorios, elementos que denotaron no únicamente una importante presencia externa de los artistas, sino, además, un reflejo de su personalidad y su entorno socio-cultural, tan diverso y diferente como cada uno de ellos.



Figura 7. ENCUENTRO ARTÍSTICO DE PORRO MARCADO “Una tradición de Medellín puesta en escena” - Componentes estéticos
Bailarines: Sara Manuela Ochoa Marín y Edwin Alexander Tamayo López (Compañía Artística Orishas)
Fotografía tomada por Miyer Johana Paniagua Sánchez
Fuente: tomada del archivo personal (octubre 14 de 2022)

Componentes expresivos

En el *Encuentro Artístico de Porro Marcado “Una tradición de Medellín puesta en escena”* se evidenció en pleno, tal como lo refieren González & González (2010), la unidad psicofísica, espiritual, motora e intelectual del ser humano cuando danza; es decir, fue notorio corroborar todo un cuerpo vivo y expresivo proyectando de manera evidente los componentes expresivos de alegría y euforia que conlleva el Porro Marcado.

Un cúmulo de sujetos creadores de su propia danza, capaces de interpretar, reinterpretar y sensibilizarse a sí mismos y al público espectador, mientras trascendían los códigos expresivos habituales del porro social ingresando en una comunicación efectiva, asertiva y significativa; además, esa comunicación estuvo impregnada de una serie de intencionalidades que le dieron sentido al proceso comunicativo que se estableció entre los artistas y el público, el cual, de principio a fin, se tornó expectante, lleno de admiración y encanto contagioso, al identificar los componentes expresivos de los actuantes como elementos desencadenantes en asocio con los demás componentes, de experiencias fascinantes del Porro Marcado visionado como expresión artística reestructurante en el nuevo siglo.

En ese orden de ideas, fue evidente el lugar del Porro Marcado como danza escénica en la que los mensajes que se transmitieron por los danzantes con sus gestos (expresión gestual), su cuerpo (expresión corporal) y en ciertos casos su voz (expresión oral), permitieron la proyección en pleno de una sensibilidad interpretativa acompañada de la creatividad motriz y una majestuosidad en la creación cinética y expresiva, quedando en evidencia la teoría de Marta Ávila Aguilar (2013), en el texto *Danza y dramaturgia*, cuando hace referencia a que la dramaturgia requiere “(...) disponer los materiales textuales y escénicos, tales como: cualidad de movimiento, tipos de interpretación, ritmo, vestuario, maquillaje, música o sonido, voz, escenografía, iluminación” (p.76), para lograr la calidad interpretativa a nivel escénico, elemento que fue notorio durante todo el espectáculo, especialmente en las puestas en escena que ofrecieron compañías como la Corporación Artística y Cultural Antioquia Latina, Compañía Artística Ritmo Latino y el grupo Porrueda.



Figura 8. ENCuentro ARTÍSTICO DE PORRO MARCADO “Una tradición de Medellín puesta en escena” - Componentes expresivos

Bailarines: Zadia Janeth Londoño Henao y Edwin Mohab Valencia Pulgarin

Fotografía tomada por Miyer Johana Paniagua Sánchez

Fuente: tomada del archivo personal (octubre 14 de 2022)

3.4.2. La transdisciplinariedad y la experimentación en el campo creativo

Esta segunda etapa de la investigación permitió dar cumplimiento al segundo objetivo específico relacionado con la generación de un acto creativo a partir de un proceso de exploración, implementando la transdisciplinariedad entre la danza, la música, las artes plásticas (pintura) y visuales (video) en diálogo permanente con las teorías que relacionan la imaginación constructiva y la innovación.

Fue así como, en la presente investigación, que estuvo anclada a la motivación del

investigador por una búsqueda expandida para el acto creativo, se introdujo un camino exploratorio en el que la danza, como objeto de estudio con el Porro Marcado, se pudo transversalizar y dialogar con otras disciplinas artísticas y, de esta forma, generar nuevo conocimiento.

En otras palabras, la transdisciplinariedad representada en la aspiración a un conocimiento lo más completo posible dialogó e intervino en el presente trabajo con la diversidad de los saberes que albergan otras disciplinas artísticas que se vincularon en la experiencia creativa, entre las cuales se destacan la música, la pintura, la fotografía y el video que, como se mencionó en líneas precedentes, estuvieron al servicio de un camino interdisciplinar y trascendental para la producción y la creación artística final del presente estudio.

Dicho proceso adquirió interés y valor a partir de los contenidos y conocimientos adquiridos por el investigador en la materia "*Taller de Producción III*", en la cual, específicamente en la producción del acto creativo, le invitó a pasar por los filtros necesarios para convertirse finalmente en un proyecto de investigación-creación, sustentado teóricamente en estas líneas.

En consecuencia, se logró inicialmente desarrollar un ejercicio experimental y exploratorio, en el que se tejió una relación entre la danza (Porro Marcado), la pintura y el vídeo, expresiones artísticas tomadas por el investigador, toda vez que lo han acompañado e influido en su formación artística y profesional precedente.

Dicha experiencia de creación previa dio como resultado la entrega de tres ciclos

artísticos, los cuales se detallan a continuación:

- Primer ciclo: Experimentación

Se expuso el estado del proyecto artístico en sus primeras ideas que se formalizaron a través de una experimentación, al igual que sus estrategias de abordaje relacionadas con la pregunta de investigación.

En relación con este primer ciclo, se consideró la unión entre la danza y el video, permitiendo una instalación en el espacio permeada por los medios audiovisuales y la exhibición del Porro Marcado por el investigador y su pareja, la cual se registró en video, permitiendo, posteriormente, contextualizar e informar a los espectadores (compañeros del curso Taller de Producción III) sobre el Porro Marcado como una expresión artística vigente de la ciudad de Medellín.

Esta entrega permitió, en primera medida, revisar los medios y recursos audiovisuales necesarios para llevar a cabo una producción artística en términos de materiales, equipos y el espacio para disponer al público o comunidad con la que el objeto de estudio se vinculó en su proyección escénica. De igual manera, dejó reflexiones al respecto del intercambio de conocimiento con otras áreas artísticas, permitiendo esbozar una primera mirada transdisciplinar; sin embargo, hasta ese momento no había una claridad del camino a seguir para el acto creativo.

Al mismo tiempo, este primer ciclo generó la inquietud para los dos siguientes, en los que se sumaron otros insumos de gran interés para la investigación, concretamente, para el acto creativo, vinculando la pintura como arte complementario que dialogó con las

dos anteriores expresiones artísticas, danza y video.

- Segundo ciclo: Instalación performativa

En un momento de inquietudes artísticas a nivel metodológico, como se mencionó en el párrafo anterior, ingresó la pintura a dialogar con la danza y el video, dando paso a la construcción de una instalación performativa que presentó los siguientes momentos:

- Una pareja de baile, exhibiendo una coreografía de Porro Marcado, mientras, al mismo tiempo, el investigador y a la vez artista dentro del montaje pintaba a los bailarines en un lienzo, dejando como resultado final una obra artística surrealista y abstracta.

- Se repite el ejercicio nuevamente, y esta vez una bailarina femenina y un bailarín masculino presentaron, de forma individual, una coreografía de Porro Marcado, suceso que también dio paso para que el investigador dejará plasmado en un lienzo a cada uno de los artistas.

- En un último momento, se proyecta un video en el que se muestra una pareja de baile luciendo una nueva coreografía de Porro Marcado que, a diferencia de los anteriores momentos en los que estaba presente el cuerpo, este se podía apreciar por medio de una pantalla; de esta manera, lo audiovisual entregó otros insumos diferentes al investigador (luz, vestuario, tomas corporales, expresiones de rostro, colores, espacio entre otros), y este, nuevamente, procedió a pintar, dejando una última obra en lienzo.

Es importante aclarar que cada momento fue filmado y, de esta manera, la danza, la pintura y el video estuvieron al servicio de un camino transdisciplinar y trascendental para

la producción y la creación artística. De forma consecuente, en cada momento, el investigador dejó los lienzos ya pintados al servicio del público, para que estos los pudieran observar y apreciar.

- Tercer ciclo: Instalación performativa más rica en componentes

En esta etapa, con mucha más claridad de los elementos empleados hasta el momento, se emplearon nuevamente la danza, la pintura y el video con nuevas posibilidades de creación entre estas tres expresiones artísticas, arrojando como resultado final una muestra con altos estándares en la producción del proyecto que demostraron la coherencia de la creación con el carácter investigativo y conceptual.

A nivel metodológico, al igual que en el segundo ciclo, la instalación performativa se presentó por momentos, a saber:

- Una pareja de baile (investigador y su pareja) exhibió una nueva coreografía de Porro Marcado. Terminada la puesta en escena, el investigador invita al público espectador y participante a que se acerque a un lado del espacio donde apreciaron las cuatro obras pintadas en lienzo en el ciclo anterior; al mismo tiempo, los espectadores pudieron observar cuatro pantallas de video donde visualizaron los momentos de creación de esas obras.

- Seguidamente, el investigador invitó al público a que se dirigiera a otro extremo del espacio, donde invitó a bailar a una pareja profesional de Porro Marcado mientras se dispuso un lienzo de tres metros en el piso, así como algunas pinturas de diferentes colores. Inmediatamente, los tres artistas empezaron a danzar de forma

individual sobre el lienzo, esparciendo la pintura y dejando como resultado final una nueva obra de arte que posteriormente se colocó en la pared para observación del público participante.

- Un último momento de creación ubica al investigador en otro lugar donde se instaló previamente un bastidor con un lienzo en blanco sobre el cual el investigador-creador empieza a intervenir con sus manos impregnadas de pintura mientras ofrece algunos movimientos característicos de Porro Marcado al son de música de porros orquestados.

Luego de un tiempo determinado, sale nuevamente la pareja de profesionales a bailar una nueva coreografía de Porro Marcado; por ende, el investigador centra su atención en los bailarines para seguir pintando su obra. Una vez terminada la intervención de la pareja de baile, suena un último tema musical y en ese momento el investigador interactúa con el público, baila Porro Marcado con un espectador y luego se dirige al lienzo para terminar su obra final.

Resultados y análisis de la transdisciplinariedad y la experimentación en el campo creativo

El camino explorado en estos tres ciclos permitió entender el carácter público de la obra y su comprensión desde diferentes contextos en los que la mirada de una estética expandida atravesada por un camino transdisciplinar sugirió diferentes formas de crear, rompiendo con los parámetros y signos reconocidos en las artes. Por ello, y de forma reflexiva, la creatividad no puede ser abordada como un rasgo simple de las personas o de

los nuevos procesos creativos; es indudable que aspectos como los procesos cognitivos, la personalidad, las relaciones interculturales, la motivación, las emociones y el mundo afectivo juegan un papel importante en la construcción de nuevo conocimiento.

También es importante mencionar que este proceso ayudó a generar varias lecturas, no únicamente desde la mirada individual del investigador-creador, sino también desde una mirada colectiva, ya que dicho camino estuvo en una constante retroalimentación en el contexto académico, en donde la palabra y la subjetividad de otros actores culturales (estudiantes de la maestría y artistas invitados profesionales en las artes) dieron paso a posturas críticas y reflexivas, de tal manera que la investigación-creación pudo afinar el trayecto de la creación artística y, por consiguiente, replanteó de forma convincente las variables conceptuales dejando en claro la metodología que luego se abordó para el producto final o videodanza.

No se puede dejar de mencionar el uso de la pintura como eje transversal de este proceso exploratorio, la cual favoreció potencializar las ideas creativas del investigador, dando paso a nuevos caminos de creación. Sin embargo, es pertinente mencionar que, para la investigación actual, esta vivencia tuvo básicamente una intención exploratoria que no se tuvo en cuenta como elemento esencial para el acto creativo final, aunque ofreció una gran satisfacción en los resultados y logros obtenidos y una invitación a los lectores a seguir explorando e investigando al respecto de estas opciones interdisciplinarias que puede abordar el Porro Marcado.

Esta determinación se tomó ya que se halló en el elemento audiovisual, específicamente en el video, un máximo interés como camino de proyección para el acto

creativo, puesto que logró capturar no solo la puesta en escena y los diversos momentos presentados en los tres ciclos, sino que, en términos de edición, permitió detallar la corporeidad de los artistas, al igual que distorsionar de forma cíclica las estructuras de movimiento y acelerar o dilatar acciones específicas del acto creativo; es decir, eliminar los nexos estructurales para orientar nuevas posibilidades de crear y recrear el espacio danzado con especial detalle de los componentes coreográficos, categoría de relevancia en la presente investigación. En otras palabras, a través del video, lo que se puede apreciar en el espacio-tiempo de la cámara y transversalizado en un proceso de edición puede ser tan expansivo que, por el contrario, no se logra en el espacio-tiempo real.

Por ende, desde esta mirada, se toma la decisión de abordar la videodanza como camino para el acto creativo final, tema de interés que se ha podido detallar a lo largo de la investigación y que, en el siguiente capítulo, dará a conocer la tercera etapa de la investigación dando además cumplimiento al tercer objetivo específico con la producción de una videodanza como resultado del proceso de investigación – creación y sus fases de preproducción, producción y posproducción.

3.5. Consideraciones éticas

Para la elaboración del presente trabajo de investigación-creación se tuvieron muy presentes algunas consideraciones éticas, las cuales se detallan a continuación:

- Consentimientos informados de los actores sociales involucrados en las entrevistas. **(Ver anexo 4 - Consentimientos informados)**

- Veracidad y respeto por la información que cada actor social ofreció durante la aplicación de las técnicas de recolección de información y su posterior interpretación y análisis.

- Manejo adecuado de los derechos de autor.

- Imparcialidad y objetividad en el manejo de la información, a pesar de que el investigador estuvo involucrado de manera directa.

- Tratamiento fidedigno y respetuoso de los datos e información ofrecida por los actores sociales.

- Respeto por la dignidad y buen nombre de cada uno de los actores sociales involucrados en la investigación.

- Criterios y técnicas de credibilidad y transferibilidad a partir de la valoración del conocimiento empírico.

CAPÍTULO IV

ACTO CREATIVO – VIDEODANZA “EL PORRO MARCADO”

Como se mencionó en el apartado anterior de metodología, este capítulo relaciona el tercer objetivo específico del presente trabajo relacionado con la producción de una videodanza resultante del proceso de investigación - creación, en el cual se exhiban los diversos componentes coreográficos (corporales, creativos, estéticos y expresivos) utilizados en el Porro Marcado a nivel escénico en la actualidad, dando cuenta de su reestructuración como expresión artística de la ciudad de Medellín.

En la realización de un proyecto audiovisual en videodanza, tal como lo menciona Danilo Gabriel Mettini (2022) en el libro *Procedimientos y etapas de la producción audiovisual. Encuadre teórico práctico*, la preproducción, producción y postproducción son la base fundamental para tener claridad sobre el desarrollo general del proyecto artístico. Así, la preproducción comienza con la idea central del proyecto, seguida de una buena planificación del guion y de toda su estructura compositiva para su posterior desarrollo en la fase de la producción, que es aquella que se centra en el rodaje o filmación de las diversas escenas que se proponen para la creación artística y en una fase de postproducción, montaje o edición final, se dispone del material grabado y recolectado para su creación final.

A continuación, se presentan las tres fases que se llevaron a cabo en la elaboración de la presente videodanza.

4.1 Preproducción

El trabajo con diversas estéticas dancísticas, la exploración de diferentes velocidades y ritmos de la cámara, así como el foco en la presencia del cuerpo en la acción del movimiento constituyen fundamentos importantes para la posterior conformación de una videodanza, de tal manera que antes de proceder con la realización de esta, se abordó la fase de preproducción, en la cual se llevaron a cabo previsiones¹⁵ que determinaron la ruta para llegar a la creación final.

¹⁵ La previsión es la acción y efecto de prever lo que va a suceder a través de la interpretación de indicios o señales, ver con anticipación y preparar medios para futuras contingencias. Previsión también determinar los cursos de acción que posibiliten a la organización para el logro de objetivos.

4.1.1. Conceptualización general de la idea

Una de las primeras previsiones tuvo relación con la idea central, la cual parte de una inspiración poética que el investigador-creador apropia y modela con sus propias herramientas hasta convertirla en una nueva propuesta artística. En ese orden de ideas, dicha inspiración no solamente se convierte en un texto académico que contextualiza, argumenta y reflexiona al respecto del objeto de estudio, sino que, además, adquiere un sólido sustento artístico que se dispone al servicio del acto creativo y deriva en la videodanza.

En virtud de lo anterior, se designó en la presente investigación-creación, “*EL PORRO MARCADO A NIVEL ESCÉNICO EN LA ACTUALIDAD Y SUS COMPONENTES COREOGRÁFICOS*”, convirtiéndose en la idea central del presente trabajo, el cual tuvo como propósito exhibir los diversos componentes corporales, creativos, estéticos y expresivos, que son utilizados en esta práctica a nivel escénico en la actualidad, dando cuenta de su reestructuración como expresión artística de la ciudad de Medellín.

Dicho acontecimiento se desarrolló inicialmente a través de la narrativa audiovisual, en donde dos personajes principales (bailarines profesionales) se encontraron en un lugar representativo de la ciudad de Medellín, estableciendo un diálogo transversal entre el acto coreográfico y la majestuosa arquitectura del lugar, evento que acercó tanto a artistas como a espectadores a una Medellín que, a través de la danza, se proyecta no solo para recrear el cuerpo en movimiento, sino también para tejer y contar historias que, de una

u otra manera, invitan a reflexionar sobre la importancia de los espacios que día a día habitamos en nuestro contexto social y cultural.

Para llevar a cabo dicho propósito, el investigador-creador, quien a su vez asumió el rol de bailarín-intérprete y director general para la videodanza, convocó a su esposa y pareja de baile Dahiany Andrea Graciano Palacio, para que, en conjunto, y con el apoyo de Juan Sebastian Pérez Quiceno, estudiante de arte dramático de la Universidad de Antioquia y artista audiovisual, fuesen los encargados de desarrollar las diferentes fases por las que pasó la videodanza.

Así, el equipo técnico y artístico se encaminó a la toma de decisiones al respecto de las locaciones o lugar de grabación, guion literario, guion técnico y/o storyboard, materiales y recursos necesarios para la producción audiovisual. Estos aspectos son expuestos a continuación ya que fueron fundamentales en esta primera fase de preproducción.

4.1.2. Lugar o locación

Una vez concretada la idea central para la videodanza, se visitaron algunos lugares representativos del centro de la ciudad de Medellín, los cuales se convirtieron en posibles escenarios para la el rodaje de la videodanza: Edificio Vásquez, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Plaza Botero, Museo de Antioquia, Edificio San Ignacio y Café Teatro Pablo Tabón Uribe. Sin embargo, una vez recorridos y tras indagar por los permisos para poder disponer de estos en materia de producción, se detectó que se requiere de largos procedimientos para su gestión, lo cual se convirtió en una gran limitante, ya que se

disponía de poco tiempo para la realización de la videodanza, situación que llevó a seleccionar entre aquellos seis lugares, aquel que permitió adaptarse a la idea central y a las condiciones generales de rodaje de la misma.

Fue así como se eligió el Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, sede actual del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, conocido como monumento nacional de Colombia, orientado a las artes en sus diversas manifestaciones, a la promoción y fomento de la cultura y a la conservación y divulgación de la memoria y patrimonio del Departamento de Antioquia.

Este mágico lugar, considerado además como un lugar emblemático, cuyos diferentes recintos, caracterizados por su belleza arquitectónica y artística, han sido testigos por más de 90 años de los acontecimientos más importantes de la capital antioqueña, ofreció una extensa variedad de posibilidades que se llevaron a cabo en sus diversos espacios: pasillos, salones de artes, salón de danza, auditorio, cúpula y terrazas, entre otros, donde se hicieron las primeras tomas en video y fotografía con presencia de los bailarines quienes además llevaron a cabo pruebas de vestuarios.

Dicho material registrado y analizado posteriormente favoreció, en primera medida, la creación del guion literario, permitiendo desglosar en este las escenas y acciones secuenciadas; en segunda instancia, aportó a la elaboración del guion técnico, logrando especificar los planos, ángulos, encuadres, iluminación y tiempos de duración para cada escena y, de forma relevante, facilitó la construcción del guion gráfico o storyboard, en el cual se depositaron las ilustraciones que respaldarían la narrativa visual dentro del proceso de producción y posproducción.

4.1.3. Guion Literario

Tabla 1

Guion Literario acto creativo - video danza “El porro marcado”

<p style="text-align: center;">“EL PORRO MARCADO” Videodanza Guion literario</p>
<i>Primera Escena</i>
Entrada del personaje masculino al Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe
<i>Segunda Escena</i>
Recorrido del personaje masculino por las escaleras del primer piso, donde tiene la posibilidad de observar la arquitectura del espacio.
<i>Tercera Escena</i>
Recorrido del personaje masculino por las instalaciones del segundo piso
<i>Cuarta Escena</i>
Personaje masculino llegando a la biblioteca Departamental Carlos Castro Saavedra. Nota: Para esta escena, la cámara se ubicará en el exterior de la biblioteca, registrando una ventana que estará abierta; se capturara parte del recorrido que hace el personaje en el interior de la biblioteca hasta acercarse a dicha ventana. Se genera la ilusión de que el personaje observa hacia el horizonte.
<i>Quinta Escena</i>
Recorrido del personaje femenino, subiendo las escaleras del primer al segundo piso
<i>Sexta Escena</i>
Recorrido del personaje femenino, bajando las escaleras del tercer al segundo piso
<i>Séptima Escena</i>

Recorrido del personaje femenino por los pasillos del segundo piso
<i>Octava Escena</i>
Personaje femenino recorriendo el exterior de la biblioteca Departamental Carlos Castro Saavedra. Nota: Para esta escena, la cámara se ubicará en el interior de la biblioteca, registrando una ventana que estará abierta; se capturará parte del recorrido que hace el personaje en el exterior de la biblioteca. Se genera la ilusión de que el personaje observa hacia el interior de la biblioteca.
<i>Novena Escena</i>
Encuentro de ambos personajes en la sala de patrimonio. Seguidamente de un saludo (abrazo entre ambos), los personajes se ubican en el centro de la sala (posición inicial), la cual dará la introducción al acto coreográfico.
<i>Décima Escena</i>
Acto coreográfico. Nota: Para este momento, los personajes asumen su rol de bailarines. - Se grabará toda la coreografía, dividida en tres tomas y tres planos diferentes: (Plano general, plano medio y plano contrapicado en movimiento) - Utilizan su primer vestuario (tricolor).
<i>Undécima Escena</i>
Acto coreográfico. Nota: En esta ocasión, los bailarines cambian de locación - Se grabará toda la coreografía, dividida en tres tomas y tres planos diferentes: (Plano general, plano medio y primer plano) - Con la toma en primer plano, se registran los gestos faciales de los bailarines - Utilizan un segundo vestuario de colores (Blanco y fluorescente en tono amarillo eléctrico).
<i>Duodécima Escena</i>
Acto coreográfico. Nota: Para esta escena, los bailarines cambian nuevamente de locación. - Se grabará únicamente del segundo 30 al minuto 1 con 20 segundos de la coreografía divididos en dos tomas y dos planos diferentes. (Plano general y plano cenital) - Sobre el plano cenital se enfocará la figura acrobática. - Utilizan un tercer vestuario de colores (Fuscia y negro)
<i>Décimo Tercera Escena</i>
Acto coreográfico. Nota: Los bailarines cambian por cuarta vez de locación

<ul style="list-style-type: none">- Se grabará toda la coreografía con dos tomas y dos planos diferentes: (Plano medio y plano medio en movimiento)- Utilizan un cuarto vestuario de color (Rojo y negro).
Décimo Cuarta Escena
<p style="text-align: center;">Acto coreográfico.</p> <p>Nota: Para este momento, los personajes cambian por quinta vez de locación</p> <ul style="list-style-type: none">- Se grabará toda la coreografía únicamente en plano general- Utilizan el mismo vestuario de la escena anterior (Rojo y negro).
Décimo Quinta Escena
Personaje masculino y femenino (bailarines), saliendo del Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe

Nota: esta tabla ofrece de manera desglosada cada escena y las acciones secuenciadas de la etapa de preproducción de la videodanza

4.1.4. Guion Técnico y/o StoryBoard

Luego de redactado el guion literario, se procedió a crear el guion técnico, el cual consistió en la transcripción cinematográfica y en los planos en los que fue filmada cada escena, y, además, como menciona Jorge Manuel Mutis Durán (2018), este guion “contiene indicaciones acerca de los movimientos de la cámara y los actores, angulación de cámara, la iluminación y el sonido, según las necesidades de la obra” (p.60).



Por su lado, el *Storyboard*, conocido como guion gráfico, que debe de estar compuesto por ilustraciones, define de manera más evidente y visual lo que se ha descrito en párrafos anteriores en el guion literario y técnico.



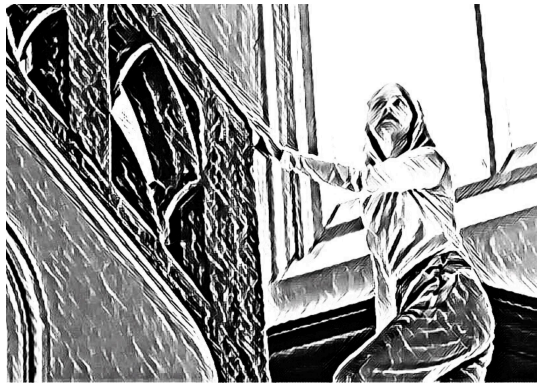

A continuación, se presentan el guion técnico y Storyboard de la videodanza “EL





PORRO MARCADO”



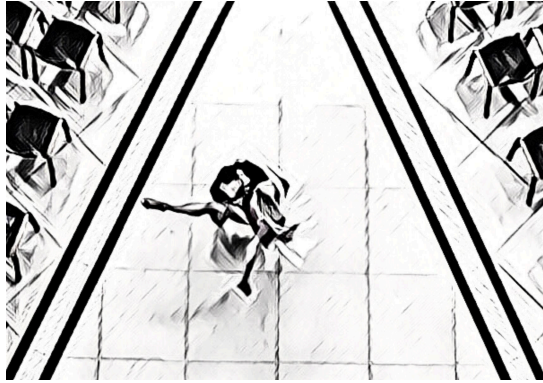



Tabla 2


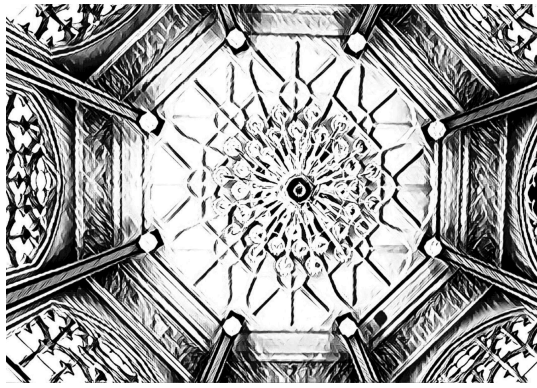
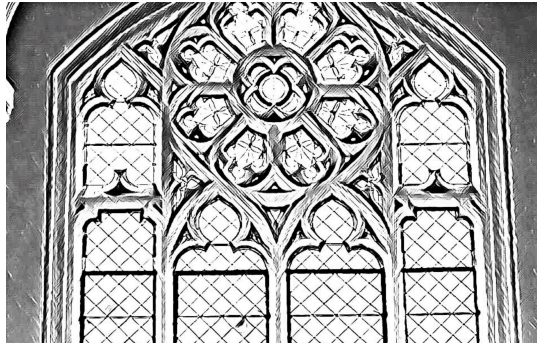

Guion técnico y Storyboard acto creativo - video danza “El porro marcado”

“EI PORRO MARCADO” Videodanza Guion Técnico y Storyboard		
Plano General PG , Plano Entero PE , Plano Americano PA , Plano Medio PM , Plano Medio Corto PMC , Primer Plano PP , Primerísimo Primer Plano PPP , Plano Detalle PT		
Guion Técnico		Storyboard
<i>Primera Escena</i>	<i>Plano</i>	<i>Angulo</i>
Información Técnica: - Int/ Día	PM	Picado en movimiento
Lugar: Entrada Carabobo		
Sonido: Ambientación natural		
<i>Segunda Escena</i>	<i>Plano</i>	
Información Técnica: - Int/ Día	PM	Contrapicado en movimiento
Lugar: Escalera		
Sonido: Ambientación natural		

<i>Tercera Escena</i>	<i>Plano</i>	<i>Ángulo</i>	
Información Técnica - Int/ Día	PG	General	
Lugar: Segundo piso			
Sonido: Ambientación natural			
<i>Cuarta Escena</i>	<i>Plano</i>	<i>Ángulo</i>	
Información Técnica - Int/ Día	PM	General	
Lugar: Biblioteca			
Sonido Ambientación natural			
<i>Quinta Escena</i>	<i>Plano</i>	<i>Ángulo</i>	
Información Técnica - Int/ Día	PE	Contrapicado en movimiento	
Lugar: Escaleras segundo piso			
Sonido Ambientación natural			
<i>Sesta Escena</i>	<i>Plano</i>	<i>Ángulo</i>	
Información Técnica	PE	Contrapicado en movimiento	
Lugar: Escaleras tercer piso			
Sonido Ambientación natural			

<i>Séptima Escena</i>	<i>Plano</i>	<i>Ángulo</i>	
Información Técnica	PA	Normal en movimiento	
Lugar: Corredor o pasillo del segundo piso			
Sonido Ambientación natural			
<i>Octava Escena</i>	<i>Plano</i>	<i>Ángulo</i>	
Información Técnica - Int/ Día	PM	General	
Lugar: Biblioteca			
Sonido Ambientación natural			
<i>Novena Escena</i>	<i>Plano</i>	<i>Ángulo</i>	
Información Técnica - Int/ Día	PG	General	
Lugar: Salón patrimonial			
Sonido Ambientación natural			
<i>Décima Escena</i>	<i>Plano</i>	<i>Ángulo</i>	
Información Técnica - Int/ Día	PG PM	General Movimiento	

Lugar: Pasillo segundo piso			
Sonido Ambientación natural / Pista en Mp3 (Funeral del Labrador)			
<i>Undécima Escena</i>	<i>Plano</i>	<i>Ángulo</i>	
Información Técnica - Int/ Día	PG	General	
Lugar: Exterior del Auditorio			
Sonido Ambientación natural / Pista en Mp3 (Funeral del Labrador)			
<i>Duodécima Escena</i>	<i>Plano</i>	<i>Ángulo</i>	
Información Técnica - Int/ Día	PG	Picado Cenital	
Lugar: Interior del Auditorio			
Sonido Ambientación natural / Pista en Mp3 (Funeral del Labrador)			
<i>Décimo Tercera Escena</i>	<i>Plano</i>	<i>Ángulo</i>	
Información Técnica - Int/ Día	PG PM PP	General	
Lugar: Interior de la Cúpula			
Sonido Ambientación natural / Pista en Mp3 (Funeral del Labrador)			

<i>Décimo Cuarta Escena</i>	<i>Plano</i>	<i>Ángulo</i>	
Información Técnica - Int/ Día	PG	General	
Lugar: Terraza			
Sonido Ambientación natural / Pista en Mp3 (Funeral del Labrador)			
<i>Décimo Quinta Escena Arquitectura del lugar</i>	<i>Plano</i>	<i>Ángulo</i>	  
Información Técnica - Int/ Día	PD	-General -Picado -Contrapicado -Movimiento	
Lugar: Primer, segundo, tercer y cuarto piso Nota: los planos detalle se enfocarán en la arquitectura del lugar			
Sonido: Ambientación natural			

Nota: esta tabla ofrece de manera desglosada cada plano en los que fue filmada cada escena de la videodanza de porro marcado; además, ilustraciones que soportan el guion gráfico.

4.2 Producción

Una vez construida la base del proyecto y teniendo en cuenta todo lo investigado y estructurado en la fase de preproducción, se procedió a dar vida al proyecto a través de la realización práctica de la videodanza. En este sentido, se entiende la producción como la captación del material audiovisual, el rodaje, la filmación y/o grabación de cada una de las escenas.

A continuación, se describe el proceso de producción realizado en la videodanza.

4.2.1. Registro de las escenas

El registro del trabajo rítmico y coreográfico de los cuerpos y del movimiento de la cámara a favor de este trabajo se dividió en tres etapas, así:

4.2.2.1. Etapa 1

En esta etapa se realizaron los rodajes guiados y organizados con los personajes principales en su rol de “turistas”. Para ello, se contó con una guía como base para agilizar y estructurar el tiempo de rodaje en razón de lo cual, el proceso de grabación fue muy particular, ya que, al ser el Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe un espacio abierto al público, contó con más transeúntes y turistas que en las visitas anteriores. Aunque se tenía previsto que esto podía pasar, se desconocía qué cantidad y tipo de población visitaría el

palacio durante el día de rodaje. Esto, sumado a temas de derechos de autor, se convirtió en uno de los motivos por los cuales no fueron contemplados posibles extras dentro de la videodanza, situación que detuvo en algunos momentos los rodajes de grabación, hasta garantizar que la locación contará con las características sugeridas en el guion técnico.

Este imprevisto llevó a que el equipo técnico y artístico se desplazará de una locación a otra, alterando el orden propuesto por el guion técnico y por consiguiente, tal como lo mencionó Danilo Mettini (2022), “el guion es una herramienta flexible que se puede ir modificando en este mismo proceso de rodaje; de hecho, una vez terminada la producción, puede ser que poco tenga que ver con lo determinado en el guion técnico” (p.17). Fue así como en la medida que sucedían estos contratiempos, también se iban contemplando nuevas posibilidades de rodaje y de creación.

4.2.2.2. Etapa 2

En esta segunda etapa se logró rodar cada una de las escenas correspondientes donde los personajes principales asumieron el rol de “bailarines profesionales”. Esto se llevó a cabo a través de cinco escenas denominadas “el acto coreográfico”, las cuales se enfocaron en el registro detallado de los componentes corporales, creativos, estéticos y expresivos que, estudiados previamente por la pareja de baile profesional e interpretados en una coreografía con duración de 2 minutos, evidenciaron:

- El dominio de las diferentes técnicas utilizadas para la ejecución de los pasos, estructuras de movimientos, adornos, vueltas y figuras acrobáticas.

- El Desarrollo de las capacidades creativas utilizadas en el lenguaje corporal.
(comunicación no verbal)

- La coherencia estética y dramática del acto coreográfico.

- La interpretación del lenguaje musical y sonoro, permitiendo su comprensión y aplicabilidad en la composición coreográfica.

Por otro lado, siguiendo la base de que las tomas son una serie continua de fotogramas y que los planos son la unidad mínima del rodaje, se propuso que el registro filmico se desarrollará en tres tomas por escena, de modo que cada toma permitiera un plano diferente, lo cual es un recurso que otorgó diferentes perspectivas y detalles específicos que se apropiaron posteriormente para crear un efecto dramático en la edición de la videodanza. Al respecto, es importante mencionar que:

- Pasaron varias horas para lograr el rodaje de todas las escenas, ya que, a la luz de la necesidad requerida para la videodanza y considerando esta etapa como una de las más fundamentales, se decidió registrar el mayor material posible y repetir varias tomas.

- Se utilizó la música guía para la ejecución de la coreografía con un volumen mínimamente moderado para no generar ruido dentro de las instalaciones del palacio

- Se efectuaron cambios de locaciones en cinco momentos diferentes.

- Los bailarines requirieron de un tiempo específico para desplazarse a la zona de los baños y hacer efectivo el cambio de vestuario que acompañó cada escena.

4.2.2.3. Etapa 3

Finalmente, se realiza el registro arquitectónico del lugar con la posibilidad de

capturar la esencia del lugar y su patrimonio cultural, recurso complementario que aparecerá durante el desarrollo de la videodanza y aportará tanto a la forma como a la estética de la misma.

4.3 Posproducción

La posproducción, según Nicolás Bourriaud (2022), designa el conjunto de procesos efectuados sobre el material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes sonoras y visuales, el subtitulado, las voces en off y los efectos especiales. Es decir, toda creación que tenemos a partir de una historia, relato, imagen, video, idea u objeto se toma como referencia para empezar a generar un diálogo en todo el proceso de edición y, desde allí, relacionar el cuerpo entre la cámara y el habitar del espacio.

En virtud de lo anterior, antes de comenzar con el montaje y hacer uso de los equipos informáticos y audiovisuales para la edición de la videodanza, fue indispensable seleccionar las tomas que serían parte de dicho proceso de edición y del producto final creativo, las cuales se ensamblaron con la motivación de crear un encadenamiento de cuadros visuales que lograrán una continuidad en la creación artística y, a su vez, una relación transversal entre una toma y la otra de forma ingeniosa y creativa.

Por esta razón, y como fue evidente en la producción, las tomas se desarrollaron en un mismo lugar pero en locaciones diferentes y hubo una serie de progresiones en el movimiento, estableciendo una ruptura en el tiempo y espacio de tal modo que, para lograr

continuidad¹⁶ del relato audiovisual en esta etapa de posproducción, fue necesario seguir con una secuencia general de la coreografía, sobre la cual se fueron superponiendo diversas tomas o planos detalle (recurso) o imágenes provenientes de otros ángulos.

Al respecto, se puede decir que la edición, al encontrarnos con dicho material seleccionado, es volver a coreografiar y, en esa medida, fue un rehacer del “acto coreográfico”, ya que algunas de las tomas grabadas no eran equivalentes a la luz de la edición, ya sea porque no se encontraba la sensación de la idea central a mostrar, no encajaban con la sonoridad de la propuesta, o, en un relato compositivo, no generaban una continuidad en la creación artística. Esta eventualidad género una de las complejidades más llamativas en dicha fase que dio paso al uso creativo, en el cual, según Neville Goddard (2021), la realidad creativa y objetiva es producida valiosamente por la imaginación. De ahí que la imaginación e innovación le dio la posibilidad al creador de proyectar y vincular mundos fantásticos.

Por tanto, la creación producida por la imaginación, innovación y el adecuado ensamblaje del material filmico en la videodanza “El Porro Marcado” no solamente proyectó la secuencia coherente de la coreografía, sino también el ritmo general del montaje, el eje transversal con la arquitectura del lugar y la interpretación estética, dramática y compositiva tanto de los bailarines como de la obra artística en general.

En el siguiente link se puede apreciar el producto final del trabajo de investigación,

¹⁶ La continuidad entre los diferentes planos y tomas de una filmación, garantiza la gran ilusión del público, garantizando así la continuidad de la narración entre los diferentes planos en el imaginario del espectador.

es decir, El Acto Creativo - Videodanza “El Porro Marcado”. Duración: 4.29 minutos

<https://drive.google.com/file/d/1Hs67oFyB732m0vKCLLNy8Fg9A62Uk0ZE/view?usp=sharing>

Conclusiones

Se ha clarificado que el Porro Marcado es un baile de carácter social y popular de la ciudad de Medellín, pero, a la vez, es concebido como una expresión artística y danza para la escena en la actualidad. Además, de una forma transversal y complementaria, se sigue reestructurando a partir de elementos y componentes de otras danzas e incluso de expresiones artísticas y culturales ajenas a esta. Dicho contexto da respuesta asertiva a los interrogantes presentados en el planteamiento del problema de la presente investigación, y en razón de ello, para efectos de la creación artística, permitió nuevos caminos transdisciplinarios.

Tocante con los objetivos específicos planteados en la presente investigación-creación, a continuación, se ofrecen algunas consideraciones finales:

En lo que se refiere al primer objetivo, relacionado con la identificación y registro del Porro Marcado como danza escénica y de los componentes que la acompañan en el acto coreográfico, se logró llevar a cabo el Encuentro Artístico de Porro Marcado “Una tradición de Medellín puesta en la escena”, el cual no sólo permitió identificar los

componentes corporales, creativos, estéticos y expresivos propuestos en cada acto coreográfico, sino, además, reflexionar sobre la forma cómo es concebida esta danza escénica y sus múltiples tejidos de interpretación en el contexto actual.

Adicionalmente, se pudo evidenciar que, al aproximar el cuerpo, a la forma y al movimiento desde otras conexiones disciplinares, la representación corporal se convierte en una relación activa entre presencia y acción, dando lugar a la interpretación de un conjunto de impresiones y perspectivas artísticas que en el caso de la presente investigación, lograron dialogar directamente con el contexto actual de la práctica artística a la que se hace referencia.

Por consiguiente, referirse a ese tipo de análisis ayudó a entender cómo se ha compuesto y representado en la partitura corporal y espacial cada puesta en escena. Sin embargo, se hace necesario fortalecer no solo el registro del Porro Marcado como práctica artística en la actualidad, sino, además, incentivar a que actores culturales generen espacios de:

- *Análisis* e identificación de la estructura compositiva.

- *Crítica sistematizada*, lo que llevaría al gremio artístico en general, especialmente a danzantes, a sostener un diálogo que vierta sus comentarios de manera pertinente, progresiva y aportante.

- *Reflexión*, con el fin de propiciar discusiones y consideraciones especiales sobre el Porro Marcado como danza escénica, además de generar espacios que propicien el desarrollo teórico y práctico de este cuando sea concebido como una expresión artística.

Las consideraciones anteriores llevarían al fortalecimiento de cualquier aspecto

relacionado con el Porro Marcado como expresión artística, ya sea al desarrollo histórico, enseñanza, formación en el acto creativo y coreográfico, a la interpretación y dramaturgia del movimiento danzado, a las nuevas formas de producción y al espectáculo, entre otros tópicos que se hace necesario registrar, documentar y fortalecer.

Ahora bien, en relación con el segundo objetivo específico, que refiere a la imaginación constructiva e innovadora en el acto creativo, se concluye, de forma relevante, que la hibridación y la transdisciplinariedad, tal como se mencionó en el apartado de referentes teóricos, originaron áreas de coexistencia, de encuentros generadores, de conexión, apropiación y cruzamientos entre la danza (Porro Marcado), la música, la pintura y el vídeo, con la posibilidad de ser explorados y recreados en relación con una estética expandida y, ante todo, al servicio de la creación artística.

Al respecto del tercer objetivo, es positivo y aportante comprender que este tipo de proyectos audiovisuales van más allá de un registro de obra, ya que permiten que la propia naturaleza de la cámara invite a la investigación del movimiento y su desarrollo a nivel imaginativo, creativo y representativo. Ello favoreció que el espacio de la danza recibiera nuevas dimensiones, sobre todo, la mirada y observación de la cámara, la interpretación de la danza escénica y de la coreografía elaborada por los danzantes, escapándose del plano general para ofrecer múltiples puntos de vista como una nueva creación artística.

Referencias

- Acevedo, L. (2018) *Las Hibridaciones culturales en la salsa: del acontecimiento estético a la subjetivación*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Anderson, Benedict. (1983). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de cultura económica. Recuperado de: <https://www.felsemiotica.com/descargas/Anderson-Benedict-Comunidades-imaginadas.-Reflexiones-sobre-el-origen-y-la-difusi%C3%B3n-del-nacionalismo.pdf>
- Álvarez, E. (Enero 2010). Creatividad y pensamiento divergente. Desafío de la mente o desafío del ambiente. *interAC. Revista Online de Arte, Cultura e Tecnología*. Recuperado de: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/creatividad_y_pensamiento_divergente.pdf
- Arias Barahona, M. A. *Tango en contexto: exploración para la creación escénica desde la sensibilidad de los bailarines de Bogotá*. (Trabajo de posgrado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá
- Ávila, M. (2013). *Danza y dramaturgia. Sin dramaturgia nada se sostiene. Escena, Revista de las artes*. España. Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/14459>
- Ávila, M. (2015). Un panorama de la danza escénica en Centroamérica desde la segunda mitad del siglo XX hasta las dos primeras décadas del siglo XXI. *ÍSTMICA. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, (18), 51-71.
- Basarab Nicolescu, (1996) *La Transdisciplinariedad*. Portugal
- Benjumea, M. (2003) *La motricidad, corporeidad y pedagogía del movimiento en educación física*.
- Borgdorff (2010) en “El debate sobre la investigación en las artes” – Tema La investigación-creación como método
- Bourriaud, N. (2022). *Postproducción*. Adriana Hidalgo Editora.
- Bueno, F. *Sobre experiencia estética fundamentos y actualidad*. Madrid: Colección: Universidad Francisco de Vitoria N°: 39

-
- Cisterna, F. (2005). Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación cualitativa. *Theoría*, 14(1), 61-71. Recuperado de <http://www.redalyc.org/html/299/29900107/>
- Colli, G. (1996). *Filosofía de la expresión*. Madrid: Siruela.
- Comas, D. D., & Roca, I. G. J. (2010). Etnografía. Retrieved from <http://ebookcentral.proquest.com> Created from unadsp on 2019-10-07 11:14:42.
- Congote, J., Ramírez, A. & Agudelo, J. (2011). *La Creación en Danza, conversaciones con coreógrafos de la danza contemporánea en Medellín*.
- Corvetto, G. (2018). Evolución histórica de la Educación Física en el currículo escolar peruano, un análisis sobre los enfoques y el quehacer pedagógico en el área. *ALESDE*, vol. 9, no 2, p. 134-153.
- Dallal, A. (2020). *Los elementos de la danza*. UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Daza, S. (2009). Investigación-creación, un acercamiento a la investigación en artes. *Plumilla Educativa*: pp. 73-79
- De Souza, B. (2009) Hibridación y transdisciplinariedad en las artes plásticas. *Educatio Siglo XXI*. Vol. 27 Núm. 1
- Durán, L. (1993). *Manual del coreógrafo*. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA
- Facelli, L. A. (1998). Teatralidad e interculturalidad: del muestrario etnoescenológico a la etnoescenología como teoría y práctica crítica.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México.
- García Ruso, H. (1997). *La danza en la escuela*. Barcelona: INDE Publicaciones.
- Grajales, W. (2019). De la teoría a la práctica para un pensar creativo, propuesta pedagógica del Porro Marcado. (Trabajo de pregrado). Universidad de Antioquia. Medellín.
- Gómez, A. (2015). Creaciones visuales para la danza (videodanza). Arte e identidad. Entre lo corporal y lo imaginario. *Colección La Fuente. Volumen 6. BUAP*. Puebla

-
- González Correa, A. M., & González Correa, C. H. (2010). Educación física desde la corporeidad y la motricidad. *Hacia la Promoción de la Salud*. vol. 15, no 2, p. 173-187
- Guilford, J. P. (1967). *The nature of human intelligence*. New York: McGraw-Hill.
- Hegel, G. (1989). *Las lecciones de estética*. Provença 278, OS008: Barcelona.
- Humphrey, D. (1965). *El arte de crear danzas*. Argentina: EUDEBA
- Idrovo Torres, V. P. (2018). *Reflexiones sobre el videodanza en Quito-Ecuador*. Master's tesis. Quito, Ecuador: Flacso Ecuador
- Jiménez, B. (2000). Investigación cualitativa y psicología social crítica. *Contra la lógica binaria y la ilusión de la pureza*. *Universidad de Guadalajara. Número 17. Invierno*.
- Laban, R. (2013). *Coreografía primer cuaderno*. México. D.F.
- Le Boulch, J. (1997). *El movimiento en el desarrollo de la persona*. Barcelona: Paidotribo.
- Lindo de la salas, M. (2010), *La Danza, Conceptos y Reflexiones*. Universidad del Atlántico. Colombia
- Márquez, A (2015) *Proyectos Artísticos Interdisciplinarios en Educación Artística*. ANIAV. Asociación Nacional de Investigación en Artes Visuales. Recuperado de: https://www.researchgate.net/profile/Ana-Maria-Marques-Ibanez/publication/301370369_Proyectos_interdisciplinarios_artisticos_en_Educacion_artistica/links/600de486299bf14088bc5104/Proyectos-interdisciplinarios-artisticos-en-Educacion-artistica.pdf
- Mettini, D. (2022). *Procedimientos y etapas de la producción audiovisual. Encuadre teórico práctico*. Universidad Católica de Santa Fe. Argentina
- Monroy, X et al. (2015 a 2021). *Colección – La creación híbrida en videodanza. Paso al Paso. Danza, Edición 7, En escena*
- Moya, L. (2022). *Teoría tullida. Un recorrido crítico desde los estudios de la discapacidad o diversidad funcional hasta la teoría CRIP*. *Revista Internacional de Sociología*, 80(1), e199-e199.
- Mutis, J. (2018). *Introducción a la producción audiovisual*. Bogotá: Universidad Manuela Beltrán.

-
- Nadine, H. (2013). “*Siástole*” *Creación de videodanza a partir del entrenamiento rítmico corporal para actores*. (Trabajo de pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Neville, G. (2021) *El poder creativo de la imaginación*. David de Angelis Editor.
- Nowotny, H., Scott, P. y Gibbons, M. (2003). Introduction: ‘Mode 2’ revisited: The new production of knowl- edge. *Minerva*, vol. 41, no 3, p. 179-194.
- Ossona, P. (1984). *La educación por la danza, enfoque metodológico*. Buenos Aires: Paidós.
- Pizarro, L. (2016). *El Porro Marcado. Sistematización de experiencia pedagógica 2013 – 2015*. (Trabajo de pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Quiroz Marcial, M. (2015). *Videodanza: un campo en construcción* (Doctoral dissertation). México
- Rivera, N. (2013). *Técnicas del baile porro marcado en las academias de danza en Medellín: sugerencias metodológicas*. (Trabajo de pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Ruiz Carballido, Paulina y Monroy Rocha, Ximena (2015). *Memoria histórica de la Videodanza*. Fundación Universidad de las Américas Puebla. México.
- Sampieri, R et al. (2014). *Metodología de la Investigación*. México: McGrawHill.
- Suaza, M. (2018). *Estrategias de apropiación del porro marcado para su visibilización y reconocimiento como práctica cultural de Medellín*. (Trabajo de posgrado). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Suaza, M. & Restrepo, N. (2013). *Estado actual del Porro Marcado en Medellín*. (Trabajo de pregrado). Universidad de Antioquia. Medellín.
- Subercaseaux, B. (1988). “La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina”, en *Revista de Estudios públicos*, No. 30, Centro de Estudios Públicos. Santiago de Chile, 125-135.
- Vahos, O. (1997) *Danza Ensayos*.
- Valerio, C. (2017) *Danza*. Enciclopedia latinoamericana
- Vigotsky, L. S. (2000). *La imaginación y el arte en la infancia* (Ensayo Psicológico). Madrid: Ediciones Akal

Zapata, D. (2015). *El Porro Mercado en Medellín*. (Trabajo de pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Anexos

Anexo 1. Guía de Entrevista Semiestructurada

Fecha ____ Hora: ____

Director y/o Coreógrafo: ____

Compañía: ____

El Porro Mercado a nivel escénico en la actualidad y sus componentes coreográficos (corporales, creativos, estéticos y expresivos)

Una expresión artística de la ciudad de Medellín que se reestructura

Introducción

Estimado(a) Director (a) de ____

Mi nombre es Danis Yoan Zapata Ladeu, estudiante de la Maestría en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

Es de gran valor su participación en este proceso de investigación-creación que realizo actualmente, el cual, tiene relación con el Porro Mercado, una práctica social de

carácter popular de la ciudad de Medellín, que, en la actualidad, abre un campo de reflexión cuando es concebida como una expresión artística.

Agradezco por su tiempo, ya que, desde su experiencia profesional, aportará en el estudio que busca dar respuesta al siguiente interrogante:

¿Cuáles componentes coreográficos (corporales, creativos, estéticos y expresivos) se evidencian en el Porro Marcado a nivel escénico en la actualidad dando cuenta de su reestructuración como expresión artística de la ciudad de Medellín?

Preguntas:

1. ¿Cuántos años de trayectoria tiene la compañía? y cuál es su recorrido con el porro marcado como expresión artística y danza escénica?
2. ¿Qué significa para ti la danza escénica? y ¿Qué representa para ti crear una coreografía?
3. ¿Qué aporta la danza al espectáculo escénico?, y en esa relación ¿Qué representa como bailarín y coreógrafo, llevar el porro marcado a un escenario?
4. ¿Crees que hay una diferencia entre el Porro Marcado como un baile social, popular y como expresión artística?
5. ¿Cómo concibes el aporte de otras técnicas dancísticas al Porro Marcado?
6. ¿Qué responsabilidad tiene un bailarín y coreógrafo a la hora de transformar los pasos, para llevarlas al escenario de forma creativa?

7. ¿Qué sucede cuando el Porro Marcado es llevado al escenario?, y ¿De qué manera, los componentes corporales, creativos, estéticos y expresivos influyen para su creación y composición coreográfica?
8. ¿Cómo se puede trabajar el tema de las emociones en los artistas, para que se apasionen con una puesta en escena de Porro Marcado?
9. ¿Tienes registro de sus coreografías de Porro Marcado?
10. ¿Posees algún repositorio de registro para preservar las coreografías de Porro Marcado en formato audiovisual?

Anexo 2. Transcripción completa de entrevistas semiestructuradas

1. Director y/o Coreógrafo: Rogelio Alberto Gaviria Pulgarín

Compañía: Corporación Festival del Porro

Fecha: mayo 21 de 2023

Hora: 11.30 a 12:30 pm

Preguntas y sus respuestas:

¿Cuántos años de trayectoria tiene la compañía? y cuál es su recorrido con el porro marcado como expresión artística y danza escénica?

Rogelio - La corporación lleva 30 años, la compañía de baile, llevará aproximadamente 18 años, en la actualidad el grupo se conforma por integrantes antiguos y nuevos, la idea es fomentar el tema del porro marcado en Medellín, ya que al día de hoy, todo el mundo está saturado de otros géneros, en consideración, la idea es seguir fortaleciendo esta expresión, puesto que el porro marcado hace parte de la cultura Antioqueña y no queremos que se muera, básicamente la función es seguir preservando el Porro Marcado.

Investigador - Entiendo que la compañía de baile, se caracteriza por crear coreografías de porro Marcado, sin embargo, hay una línea diferencial entre el Porro Marcado como baile social de carácter popular y el Porro Mercado como expresión artística, Es entonces que una de las cuestiones que quisiera indagar es:

¿Qué sucede cuando el Porro Marcado es llevado al escenario y es concebida como una danza escénica? y en esa relación, ¿qué componentes abarcan ustedes para crear una coreografía de Porro Marcado?

Mira, aquí hay punto importante, y es que, las coreografías las construimos a partir de la experiencia y saberes de todos los artistas, por ejemplo, en la actualidad, estamos incluyendo elementos de porrismo y elementos de danza urbana, ya que sabes que el Porro Marcado se deriva en sí, porque involucra pasos de diferentes géneros, como la salsa, el fox, tango, pasodoble, pero en nuestras nuevas propuesta, se emplean elementos urbanos, entonces hay movimientos más altos, donde se enfatiza en los brazos, en contraprestación, la base está en la experiencia diversa de todos los artistas que aportan desde otros estilos.

Investigador - En esa medida, siendo el Porro Marcado una danza que se ha

hibridado con otras expresiones artísticas.

¿Como toman la decisión de traer pasos de porrismo y la danza urbana, como coincide esa hibridación para la composición de una coreografía de Porro Marcado?

Juega un papel muy importante en esto y es y la música, en esa medida si hay algún Porro que estemos trabajando desde el componente musical, los montajes según los ajustes rítmicos, por ende, buscamos, sacarle el mejor provecho posible a la música, ya que si hay una parte de percusión fuerte, entonces incluimos brazos o adornos altos, los sonidos internos de cada pieza musical infieren para la creación de cada movimiento.

Mira, desde lo social, siempre se baile el porro marcado a tiempo pulsado, mientras que en la dimensión escénica, se aprovecha el contratiempo, el sincopado para crear, es sacar el mayor provecho en la parte melódica y rítmica de la música, para así involucrar pasos y estructuras de movimiento de otros estilos de baile.

Investigador - Esto habla un poco de los componentes expresivos, estéticos, corporales y creativos, específicamente me hace pensar más en el acto creativo, es decir, la referencia que tienen desde otras áreas del conocimiento que puedan aportar precisamente a la creación de ese enfoque de la danza escénica.

De los bailarines, quién me quiere contar:

¿Cómo percibe la danza escenario, y que aporta la danza escenario?, y en esa relación ¿Qué representa como bailarín, llevar el porro marcado a un escenario?

Bien, cuando vamos al escenario sacamos otros elementos diferentes que no llevamos desde el campo social, en el escenario hay brazos de ballet, estos a su vez se pueda proyectar de forma más escénica para el show, esto hace que la gente se pueda impresionar y divertirse a vernos bailar, acto que sucede muy poco en el campo social, cuando vamos a discotecas o a los barrios, llegamos con una intención más relajada, no hay casi brazos. Por otro lado, desde el escenario se puede cambiar de pareja rápidamente, se puede hacer figuras aéreas y nuevos pasos.

Investigador - Ahora bien, desde el campo emocional y subjetivo

¿Qué sentimos a la hora de transformar los pasos básicos en nuevas impresiones creativas para llevarlas al escenario?

Natalia Arboleda - lograr llevar esos pasos a un escenario es muy satisfactorio, porque es mostrar una faceta diferente a como yo bailo desde lo social, es diferente porque es mostrar unas variaciones de estos pasos y figuras que uno concibe hacer en otros espacios no proyectivos.

Investigador - hablas de concebir, algunas personas no conciben el porro marcado como una danza escénica, es un tema controversial, pero ustedes son un claro ejemplo de que el porro marcado y otras expresiones artísticas se pueden transformar, elemento que habla desde una estética expandida para crear nuevas posibilidades en los alcances del movimiento.

Al respecto del registro audiovisual, no se encuentra material, como hacen, para preservar estas coreografías.

¿Poseen registro de sus coreografías de Porro Marcado? ¿Tienen repositorio que preserve las coreografías en formato audiovisual?

Si, todas nuestras coreografías están registradas y están en el canal de YouTube, es importante crear, registrar y no olvidar, ya que este es nuestro historial y hoja de vida, nuestra carta de presentación.

2. Directora: Martha Elena Álvarez Ossa

Compañía: Corporación el Balcón de los Artistas

Fecha: mayo 21 de 2023

Hora: 3.00 a 4:00 pm

Preguntas y sus respuestas:

¿Qué pasa cuando el Porro Marcado es concebido como una danza escénica? y en esa relación, ¿Qué sucede cuando el Porro Marcado es llevado al escenario?

Es una pregunta muy bonita, porque cuando nosotros empezamos con el balcón de los artistas, que arrancamos en 1992, precisamente fue con el Porro Marcado, pues el balcón de los artistas inició ante una situación muy fuerte que había en nuestro barrio de violencia y drogadicción y casi que todos los chicos quedaban ahí metidos en esa situación, entonces, se me dio por medio de la danza, convocar a jóvenes, y empecé con el tropical, pero del tropical, empieza uno a trabajar el Porro Marcado.

En ese tiempo, empieza un chico que se llamaba Ricardo, él ya murió, pero él

empieza con 50 mujeres, y entonces, era él, mi hija y mi persona, quienes hacíamos el papel del hombre, es muy bonito porque es el contacto, se empieza el contacto de una persona a otra, sea mujer con mujer u hombre con mujer.

Esto hace que yo conduzca el cuerpo del otro y preguntarme, cómo hago por medio de este ritmo, el porro marcado, porque fue con lo primero que nosotros arrancamos, a conducir el cuerpo a la otra persona.

Pero en el momento que balcón de los artistas empiezan a darse conocer en la ciudad porque la alcaldía toma al Balcón como un referente, porque, a pesar de todo lo que pasaba en el momento en el barrio, nosotros ensayamos por encima de las balaceras, en el momento había muertes, recogen los muertos, quebraban los vidrios de las lámparas, y nosotros seguíamos ensayando, entonces la alcaldía nos empieza a buscar para mostrarnos a toda la ciudad, en ese momento no nos llamábamos *Balcón de los Artistas*, sino que nos llamábamos *comité hacia el futuro*, entonces cuando ya la alcaldía nos empieza a llamar, yo miro que el nombre y lo que nosotros bailábamos en el momento no era muy de escena, entonces empiezo a transformarlo con tango, porque mi pasión siempre han sido los bailes de salón, entonces empecé a transformarlo con voleos, con ganchos, con zancadillas, con giros y figuras, lo voy transformando para montarlo a las tarimas; sin embargo, hay gente que dice que eso es salsa y no es así, eso es Porro, Porro escénico, un ejemplo, lo que vos montás en una tarima y no producís impacto y no le das como eso que a la gente le gusta, es decir, la gente entre más alto estés, más sensación y emoción transmite, porque nosotros vendemos emociones, llamémoslo así para no dar más vueltas.

Entonces al vender emociones, tenemos que colocarles estos impactos a las

coreografías, eso es lo que pasa con Balcón de los Artistas, cada día vamos transformando, y le vamos metiendo más cosas y desplazamientos y giros y figuras, ya por ejemplo cuando hay gente que dice, yo quiero un Porro Marcado, pero de piso porque es para unos abuelos, entonces se baja el Porro a consideración de cómo lo está solicitando el cliente, pero ya cuando es un espectáculo como tal, como el que tú viste ahorita, ya esto, nos exige situaciones de alta gama, voltaje de alta gama.

Investigador - Martha, tocas varias cositas muy importantes y relevantes porque una de las controversias que me he encontrado en la presente investigación, y es que muchos conciben el porro marcado como baile social y popular, pero no lo conciben como una danza escénica, hay comentarios un poco cerrados que dicen que el porro marcado es del barrio, del encuentro con los amigos, de las comunas, de las calles, y en esa medida no es tan válido convertir un baile en una danza. Sin embargo, hay una gran claridad de lo que es el baile como diversión, como hobby, como un compartir con el otro, a lo que abarca ya el componente del porro marcado como una danza, ya que dimensionamos un acervo muy grande con los componentes expresivos, corporales, creativos, que lo hacen diferenciador, por el hecho de que, al llevarlo al escenario, trabajamos para impresionar un público a través de dichos componentes. En esa medida:

¿Como estos componentes, estéticos, expresivos, corporales y creativos, son referenciados y transversalizados en los diferentes grupos y compañías con las que trabajas? y en consecuencia ¿Cómo se proyectan estos componentes para el escenario?

Martha - Mira, hablando de la compañía principal, una cosa es cuando nosotros

nos reunimos y trabajamos pasos improvisados en pareja y otra es cuando trabajamos la técnica, son dos cosas totalmente diferentes, porque, con la escuela de formación, no puedo llegar a enseñarle unas piruetas si no que todo es un proceso, cuando son las compañías de baile, va dependiendo de lo que pida el cliente, porque si a mí el cliente me dice que quiere solo un Porro de piso, pues eso es lo que nosotros trabajamos, pero si un cliente dice quiere un Porro Marcado de espectáculo con figuras, pues se hace.

En consideración, yo pienso que nuestros jóvenes son muy prestos para este tipo de cosas y siempre me reúno con ellos, yo tengo mis líderes, pero yo siempre estoy metida dentro del salón, porque para mí es muy importante lo que se le va a entregar al cliente.

Yo realmente no me presto para controversias, lo digo porque sé que tú estás haciendo un estudio, pero yo no me presto para esas controversias, porque hay veces que uno hace este tipo de cosas y empiezan los comentarios como hay, el Balcón baila el Porro como salsa, pero yo no me pongo como en esa discusión, porque, pues sale uno enojado con la gente por bobadas, yo pienso que es saber lo que uno tiene, en mi caso yo sé qué productos tiene el Balcón y hasta dónde podemos llegar.

Mira este producto, (el Porro Marcado como espectáculo), nosotros lo hemos llevado a Europa, y la gente goza con eso, goza con el Porro y goza con su acrobacia, o de la variante en el piso, cuando uno saca esa Colombia tierra querida, el espectador se quiere morir de la emoción, entonces no me incomoda, cada persona y cada mundo piensa como quiere.

Investigador - Martha, es que en la actualidad constantemente todo cambia, las

expresiones artistas se hibridan, unas aportan a otras, entonces, en ese cruce en que las artes escénicas también se van encontrando, van aportando a que también se vayan convirtiendo en un referente diferenciador, que es lo que ha pasado con el Porro Marcado cuando se logra llevar al escenario ya que en su contexto siempre se ha hibridado y esto hace que tenga unos matices diferenciadores.

Martha - Danis mira, es que, en el Porro Marcado, hay vueltas y ganchos que se hacen en el pasodoble, entonces yo pienso que estamos en unos tiempos donde la gente quiere explorar y mezclar un ritmo con otro, te voy a decir otra cosa:

La economía hace que uno también haga esos cambios tan fuertes, porque si vos te vas a dedicar a bailar el porro marcado, no es tan fácil vender un porro marcado como vender un porro marcado espectáculo, yo te hablo desde aquí como directora y con todo lo que uno vive, porque nosotros transformamos todo por el tema del espectáculo, a veces hay gente que ve esto raro. Te hablo del espectáculo Vívelo Medellín, es un espectáculo que nosotros tenemos y es una mezcla de muchas cosas, pero obvio, haciéndolo bien hechas.

Investigador - Martha hablas del mercado cultural y del espectáculo, y viendo el ensayo y teniendo la oportunidad de ser parte de la familia del balcón de los artistas como docente y bailarín, es evidente que los movimientos que emplean los bailarines del balcón de los artistas son diferentes, hablo de diferentes porque se percibe inmediatamente una buena ejecución de la técnica, aquel componente esencial para el acto coreográfico, y que hace que el bailarín adquiera una corporeidad diferente, es decir que la técnica genera proyección.

Martha - Danis, ¡La técnica lo es todo! si no hay técnica no hay nada.

Investigador

¿Cómo trabajas el tema de las emociones en los artistas, para que se apasionen con una puesta en escena de Porro Marcado?

Martha - Yo pienso que yo hago un trabajo en ellos desde muy pequeños, para mí es muy importante conocer a cada uno, su parte emocional, y cuando uno conoce la parte emocional de ellos es más fácil trabajar y explicarles, a la compañía principal que viste ahora, hay que enseñarles a que los cuerpos son muy diversos, y sepan que si estoy en tango como se baila el tango y definir si es para piso, escenario o competencia, desde ahí se toman decisiones y con ello vendemos nuestros espectáculos.

Sin embargo, siempre hay que trabajar la emocionalidad en ellos, trabajar la respiración, para mí la respiración es muy importante y he logrado eso ellos, como respiro y cada ritmo como lo respiro en este caso como siento el porro marcado y como lo respiro, es entonces que en una competencia o en un espectáculo como caminan y para que lo hacen.

Investigador - Es interesante ver que, desde el más pequeño al más grande de los artistas del balcón, uno ve que proyectan esa luz cómo estarías e incluso en el caminar, su postura y protección hace parte de ellos, y en esa medida la expresión corporal es envolvente.

Martha - Yo tengo esa capacidad de trabajar eso en ellos, es un don que yo no podría explicarle a alguien para que lo enseñe, en esa medida y al vender emociones, ellos

dimensionan que su cuerpo hace parte de un todo y de esa parte emocional equilibrada. Mucha gente especialmente joven no dimensiona lo que pasa en los artistas con la danza, no son conscientes que con la danza uno logra un equilibrio emocional, por eso es importante siempre hablar con ellos,

En esa medida, es importante que entiendan que cuando tengan problemas, aprendan a decirle al cuerpo que todo va a estar bien y eso lo aprenden con la danza, las acciones de cada artista determinan su mundo interior, sus inquietudes y sus emociones. Cuando llegan al Balcón, se aconseja para que el artista pueda ver que todo estará bien, en donde la respiración y ver el mundo de otra forma, media en ellos todas las incertidumbres.

Por eso es muy importante saber lo que sucede con el otro porque si tienes un equilibrio emocional eso se verá positivamente en la protección de la danza. Por ejemplo, yo le digo a mis docentes que hay que gastarse el tiempo de emigrar al otro, mirar el suceso y lo que pasa no es sólo venir a enseñar unos pasos, porque no la persona que está recibiendo se da cuenta de lo que está pasando.

Lo que pasa Danis es que ya son 32 años trabajando con los niños y jóvenes.

Investigador - Martha, ahora bien, una carencia que he encontrado en el Porro Marcado como danza escénica, es que hay muy poco registro audiovisual relacionada con el porro marcado como expresión artística, estaría diciendo mentiras si afirmo que no hay, pero sí es evidente que es muy mínimo el material audiovisual.

Investigador -

¿El Balcon de los Artistas, posee registro de sus coreografías de Porro Marcado? ¿Tienen repositorio que preserve las coreografías en formato audiovisual?

Martha - No, es muy raro porque nosotros arrancamos con el Porro y el Tango, pero en la actualidad de Porro poco tenemos, el Porro fue mi fuerte en los inicios y empecé hacer un mundo de inventos, de combinaciones y fusiones con otros ritmos, pero no tengo registro de esto.

Por ejemplo, en Medellín, el balcón es un referente de ciudad, al hacer las fusiones que hacemos en la salsa, la fusión permite, agregar ganchos, boleos, saques y otros pasos que son técnicas, otros ritmos, y lo mismo hacemos con el Porro Marcado.

No, para qué te voy a decir mentiras, no tenemos registro, más bien, yo mañana hago un vídeo de la compañía y te comparto la evidencia y registro, pero no tenemos registro, empezando porque las creaciones son una locura, locuras que a uno le da por hacer, los muchachos lo siguen a uno en todas en sus locuras de creatividad.

En este momento el balcón se creció demasiado, y hay muchas creaciones y puestas en escena nuestras, por eso tengo un abogado trabajando en ello; sin embargo, hay un proceso difícil que primero pasa por cámara de comercio y estaríamos hablando de mucho dinero para registrar cada cosita.

¡No es fácil, si uno tuviera plata, las cosas serían mejor, a veces en las creaciones, lo que a uno lo amarra es el dinero!

Investigador - Martha, como bien sabes, este camino de investigación-creación, me ha permitido realizar el Primer Encuentro Artístico de Porro Marcado, este se realizó el año pasado, al final, no pudiste participar con tu compañía, ya que la fecha se cruzó con una competencia nacional de salsa que ya tenías programa.

Para este año 2023, se realizará la segunda versión, encuentro artístico que pretende reunir al gremio artístico de la ciudad, en especial las compañías y parejas de baile, la idea es poder institucionalizarlo como un encuentro de ciudad, donde Medellín, la idea es poder institucionalizar este encuentro como un espacio de ciudad, donde la población en general, pueda visualizar, analizar y registrar el Porro marcado a nivel artístico, al mismo tiempo, ofrecer algunos espacios de práctica donde la gente se pueda relacionar desde el campo social y adicionalmente como forma de complemento, desde el camino transdisciplinar, otorgar espacios de exploración entre el Porro Marcado y otras expresiones artísticas, para que puedan aportar nuevo conocimiento en el campo de las artes.

Por otro lado, será indispensable, registrar cada faceta de esta segunda versión, y crear un archivo o repositorio audiovisual, para que se pueda exponer luego a nivel local, nacional e internacional, y así otras culturas y sociedades, conozcan sobre porro marcado, recurso que ayudará a preservar nuestra idiosincrasia cultural antioqueña, y la proyección artística del Porro Marcado.

Martha- Cuenta con nosotros en el encuentro, me dices en qué tiempo será y ojalá no coincida con las competencias que tenemos.

Sin embargo, lo que yo estoy viendo Danis, es que ahora se está perdiendo todo eso, ahorita en Medellín es muy poquita la gente joven que está bailando Porro Marcado, ya ahorita no hay espacios donde uno podía ir a bailar y ni siquiera te vendían licor, uno bailaba a pura agua ventilada, ya no, ahora a los jóvenes, le venden otros espacios, mucha basura.

Da mucha tristeza porque cuando uno se muera probablemente todo queda ahí, porque esto es una lucha y de verdad los jóvenes no quieren lucha, uno porque sigue de pie al frente a esta lucha, pero no es fácil, ahora los jóvenes que quieren emprender algo artístico, crean un grupo y a los 8 días lo acaban, es que se llenan de ilusiones, piensan que es, sino dirigir y sentarse y que la plata les va a llegar sin ningún esfuerzo y las cosas no son así, todo proceso requiere de un esfuerzo.

Investigador - Muchas gracias Martha, de verdad que dialogar contigo es un regalo de la vida, gracias por tus conocimientos, por tu entrega y pasión por la danza, por transformar la vida de las personas y hacer de su mundo un universo lleno de oportunidades.

3. Director y/o Coreógrafo: Dahiany Andrea Graciano Palacio - Directora Artística

Compañía: Corporación Artística y Cultural Antioquia Latina

Fecha: mayo 21 de 2023

Hora: 6.00 a 7:00 pm

Preguntas y sus respuestas:

¿A nivel escénico en la actualidad, qué componente estéticos, expresivos, corporales y creativos, se evidencian en el Porro Marcado y dan cuenta de su reestructuración como expresión artística de la ciudad de Medellín?

Antes de dar paso a dicho contexto, quiero expresar que es muy emotivo y valioso para mí, como director general de la Corporación Artística y Cultural Antioquia Latina, contar con una artista tan íntegra y apasionada por la danza, además esposa, amiga, cómplice y colega artística desde hace ya 7 años, ha sido un regalo de la vida poder observar tu luz durante todo este tiempo, tu rol profesional como bailarina, docente y coreógrafa, ya que tu desempeño no solo ha sido admirable sino también, inspirador para tantas niñas y jóvenes que encuentran en la danza un espacio de comunión y en la corporación y en ti, un camino de reflexión para proyección artística.

Solo me queda agradecer a la vida por que estas a mi lado.

Y ahora si, entrando en materia de lo que nos convoca el día de hoy

¿Qué significa para ti la danza escénica?, ¿Qué representa para ti crear una coreografía?

Dahiany - En primera instancia, la danza escénica para mí es preparar una coreografía con todos los aspectos o parámetros requeridos o necesarios donde se van a mostrar o presentar en un escenario y ante un público, dentro de estos parámetros necesarios está principalmente la técnica, la expresión, la coordinación, la musicalidad, que son aspectos que componen como tal la coreografía que se va a proyectar a escena.

Bueno y para crear una coreografía, debería de llevar estos ítems o estos elementos importantes que acabo de mencionar y que la complementan, es decir, el tema de la técnica, el tema de la expresión, la fuerza, la actitud, de la coordinación, musicalidad entre otros, pienso que es un complemento necesario, para así, poder ver una interpretación limpia,

pero más allá de crear solo pasos que lleven su técnica como tal, pienso que hay que trabajar también la parte interior del artista, es decir cómo va a hacer su interpretación ante el espectador, entonces qué está sintiendo en alguna parte o durante toda la canción, que es lo que estás sintiendo y como se lo vas a comunicar al público para que se conecte contigo.

Investigador - Muchas gracias por tus claridades al respecto de la danza escénica, tocas un tema fundamental en este diálogo y son los elementos que complementan la danza escénica, en mi caso, para la actual investigación-creación, los llamo como componentes coreográficos. En relación con ello:

¿Qué sucede cuando el Porro Marcado es llevado al escenario?, y ¿De qué manera, los componentes, estéticos, expresivos, corporales y creativos influyen para su creación escénica?

Dahiany - Yo creo que cuando el Porro Marcado se traslada al escenario, se expone también un conjunto de relaciones entre la danza, el cuerpo y el contexto cultural de las personas y en sí mismo del contexto general del Porro Marcado, ya que como sujetos, estamos acostumbrados a vivenciar todo lo que sucede en nuestro entorno y de esa misma manera a expresar lo que sentimos a través de nuestras emociones, creo que la danza escénica permite esto, reflexionar y comunicar una serie de acontecimientos de nuestra cultura, en esa medida el Porro Marcado en todas sus vertientes o caminos, desde lo social, desde lo artístico, tiene muchas historias que contar y esto puede ser muy inspirador para muchos artistas a la hora de crear sus coreografías.

Por su lado, creo que este mismo suceso, hace que uno, como artista y coreógrafo, seleccione los elementos necesarios para lograr una buena interpretación, ya que cada paso, cada estructura de movimiento, cada figura, tiene un impulso y una intención, entonces es

muy importante prestar atención a lo que se desea transmitir; claramente, es fundamental que como artistas tengamos claro que para la escena siempre debemos acompañar toda la composición de la obra con las mejores herramientas para lograr una conexión máxima.

¿Qué sucede cuando el Porro Marcado es llevado al escenario?, y ¿De qué manera, los componentes, estéticos, expresivos, corporales y creativos influyen para su creación escénica?

Investigador - hablas de los impulsos, de las intenciones en los movimientos y de la conexión que debe de tener el artista con el espectador; anteriormente hablabas de las emociones, esto me lleva a pensar, sobre todo, en el rol que tiene el artista para comunicar y conectar no solo con el público, sino también consigo mismo.

¿Cómo se puede trabajar el tema de las emociones en los artistas, para que se apasionen con una puesta en escena de Porro Marcado?

Dahiany - Que difícil esa pregunta, es muy complicada responder, pero mira, las personas se encuentran en constante contacto con todo aquello que les rodea, siendo la información que reciben del entorno lo que les permite estar en relación e interactuar con él de manera efectiva, en esa medida es bueno tener siempre un equilibrio de las emociones, ya que todo influye no solo para lograr un equilibrio en la danza sino también en tu vida.

En esa medida, cuando trabajamos las emociones en los alumnos, es uno de los momentos más difíciles, pero también de los más bonitos, porque la mayoría de los alumnos no expresan verbalmente sus emociones, porque se avergüenzan, les da pena, les da temor que se burlen de ellos, de percibir el mundo, entonces hay que trabajar el tema de

la confianza en sí mismos, ya que al danzar hay una pasión interna y es muy bello expresar esa pasión.

La comunicación siempre es muy importante, por ejemplo cuando uno repentinamente le pregunta al alumno ¿Que sientes cuando haces tal movimiento en esta parte de la coreografía?, o ¿Qué sientes con la canción?, o ¿Que sientes cuando miras a tu pareja?, sus respuestas inmediatas son: siento felicidad, ganas de llorar, siento que me apasiona, que me hace falta fuerza, pero es un tema que comúnmente no las expresan, sino que las guardan, para bien o para mal.

En esa medida, el tema de expresar es muy importante porque eso conecta completamente, ya que si te vas a montar a un escenario tienes que expresar lo que estás sintiendo y por lo que has trabajado, de lo contrario solo estarás en un escenario haciendo unos pasos y ya, y pues, yo creo que de eso no se trata la danza, entonces acá trabajos de interiorizar más en cada uno de que no les dé pena que se vea la pasión que ellos tienen por la danza.

Yo creo que hay dos factores que también hacen que los artistas puedan interpretar con más confianza el Porro Marcado, es en primer medida, las familias, ya que el Porro Marcado se relaciona mucho con las familias desde lo social y desde el compartir y en ese camino son muy libres y tranquilos, pero hay que influir en que esa misma libertad y tranquilidad la deben de tener en una coreografía cuando están en el escenario, el otro factor es hacer entender el contexto del porro marcado, de donde viene el porro, su inicio desde caribe y su trascender en la ciudad de Medellín y de las diversas técnicas que han

influido para su interpretación en la actualidad. En general, la comunicación asertiva, siempre, aportará a que el artista encuentre un equilibrio consigo mismo y con los demás.

Investigador - Inspirador todo lo que mencionas, porque a través del arte de la danza, logramos no solo compartir conocimiento, sino también tocar corazones y acompañar procesos de vida.

Para terminar esta entrevista, y como te he expresado en algunas ocasiones, no hay casi registro de carácter audiovisual que muestre el Porro Marcado como danza escénica, sin duda una gran preocupación porque en la actualidad, los medios de comunicación juegan un papel fundamental a la hora de dar a conocer un tema en específico, ya que puede lograr un alcance en la difusión no solamente local, sino también nacional e internacional, en esa medida y para reflexionar, si existiera más material filmado y expuesto en diferentes medios de comunicación, de seguro el Porro Marcado sería un gran referente artístico.

E incluso para nosotros este tema es un gran reto, ya que no contamos con registro audiovisual de todas nuestras coreografías y montajes, podemos decir que si hay registro de las tres coreografías que tenemos de Porro Marcado, pero no con el afán de trabajar en función de la cámara o para la cámara, en consideración con el registro audiovisual:

Investigador -

¿Crees que sea importante tener un archivo o repositorio audiovisual relacionado con el Porro Marcado como danza escénica?

Dahiany - Bueno, creo que en conjunto venimos haciendo una labor muy importante de registrar todo lo que haces, ya que como lo has mencionado en algunas ocasiones, los recuerdos tienen poder y en ese sentido la memoria o historial coreográfico de una compañía debe de ser muy importante, para que las creaciones o composiciones artísticas no se pierden y, por el contrario, se pueda tener un registro para preservarlas.

Pero es inevitable que las coreografías mutan, se transforman, y cambian, este suceso también sirve de base para crear nuevas composiciones, tal vez sea el motivo de que uno olvide algunas creaciones, no en su totalidad, pero sí un gran porcentaje.

Por ello, considero relevante que las compañías o incluso parejas de baile, tengan registro en formato de video de sus creaciones en la danza general, no solo de Porro Marcado, sino de forma general. Esto hará que uno pueda preservar y recordar sus montajes, pero también tener una referencia visual para la creación de nuevas composiciones coreográficas.

Anexo 3: Relación de participantes

Compañías de danza - Corporaciones - Grupos de baile

1. Compañía Artística Ritmo Latina - Casa de la cultura del municipio de Itagüí

Director: Byron Agudelo Estrada

Bailarines:

- Liliana Patricia Ramirez Gomez y Byron Agudelo Estrada
- Eliana Cristina Giraldo Marin y Carlos Andres Mozos Alzate

2. Porrueda

Director: Carlos Mario Buitrago Betancur

Bailarines:

- Leidy Lorena Colorado Londoño y Hilder Harbey Gil Vargas
- Tatiana María Franco Zapata y Camilo Andrés Rodríguez Soto
- Jessica Jazmin Munera Mosquera y Andrés Esteban Meneses Monroy
- Tania Lizeth Padierna Cataño y Carlos Mario Buitrago Betancur.

3. Ritmo y sabor de Social Dance Group (SDG)

Directores: Gina Camila Caicedo Gallego y Juan David Ocampo Rincón

Bailarines:

- Maribel Ramírez Arango y David Sarmiento Londoño
- Jessika Chavarria Zabala y Renso Alexander Jaramillo Restrepo
- Yudy García Tabera y Jhon Breiner Vargas Flores
- Yulieth Maritza Jaramillo Restrepo y Sergio Iván Bedoya Rincón y
- Gina Camila Caicedo Gallego y Juan David Ocampo Rincón

Parejas de baile en representación de Compañías de danza - Corporaciones -

Grupos de baile

4. Corporación Artística y Cultural Antioquia Latina

Dahiany Andrea Graciano Palacio y Danis Yoan Zapata Ladeu

5. Compañía Artística Orishas

Sara Manuela Ochoa Marín y Edwin Alexander Tamayo López

6. Compañía de Danza Bumaye

Ana María Patiño Ruiz y Juan José Montoya Cano

7. Paso y Arte Academia De Baile

Marcela Cano y Robinson Villegas Álvarez y

Parejas de baile independientes

8. Diana Patricia Díaz Quiroz y Jorge Mario Noreña Grisales

9. Zadia Janeth Londoño Henao y Edwin Mohab Valencia Pulgarin

10. Natalia María Arboleda y Mateo Colorado

11. Daniela Puerto vasco y Juan Pablo González

Anexo 4: Consentimientos informados

A continuación, se presenta el modelo del consentimiento informado utilizado en la presente investigación y se adiciona la **Tabla 3: Consentimientos informados**, con los nombres completos, la fecha y firma de 12 de los participantes representantes de diversas compañías de baile, directores y coreógrafos de porro marcado de la ciudad de Medellín.¹⁷

CONSENTIMIENTO INFORMADO

¹⁷ Los participantes de la investigación se detallaron en el apartado de Metodología, concretamente en el Encuentro Artístico de Porro Marcado “Una tradición de Medellín puesta en escena” y en las entrevistas semiestructuradas.

Mediante la firma de este consentimiento informado, certifico que fui informado(a) por el docente, investigador y creador Danis Yoan Zapata Ladeu de su *Encuentro Artístico de Porro Marcado. Una tradición de Medellín puesta en escena y la investigación “El Porro Marcado a nivel escénico en la actualidad y sus componentes coreográficos”*. Una *expresión artística de la ciudad de Medellín que se reestructura*, cuyo objetivo es el reconocimiento, identificación, exhibición y registro de las estructuras de movimiento y los componentes corporales, creativos, estéticos y expresivos a nivel escénico del Porro Marcado en la actualidad.




Soy consciente y conocedor(a) de que dicho proyecto no representa peligro alguno para mi integridad física y emocional.

Finalmente, con la firma de este documento expreso que di autorización para que mi nombre, marca y empresa, sean mencionados, que estén referenciadas mis palabras y puedan ser expuestas las fotos, vídeos, música o cualquier otro material teórico y/o audiovisual que facilite el logro del objetivo y del cual sea partícipe.

Lo anterior puede llevarse a cabo, en cualquier momento y a través del medio o mecanismo que se requiera (material teórico y académico, medios audiovisuales, conferencias, talleres, conversatorios y eventos culturales, entre otros).

Tabla 3

Consentimientos informados

Nº	FECHA	NOMBRES COMPLETOS	FIRMA
1	Octubre 14 de 2022	Juan Pablo González Mejía	
2	Octubre 14 de 2022	Daniela Puerto Vasco	
3	Octubre 14 de 2022	Jorge Mario Noreña Grisales	

**El Porro Marcado a nivel escénico en la actualidad y sus componentes coreográficos
(corporales, creativos, estéticos y expresivos)**

185

4	Octubre 14 de 2022	Edwin Mohab Valencia Pulgarin	Edwin Mohab Valencia P.
5	Octubre 14 de 2022	Zadia Janeth Londoño Henao	Zadia J. Londoño
6	Octubre 14 de 2022	Edwin Alexander Tamayo López (Compañía Artística Orishas)	EDWIN TAMAYO
7	Octubre 14 de 2022	Sara Manuela Ochoa Marín (Compañía Artística Orishas)	Sara Ochoa Marín
8	Octubre 14 de 2022	Juan José Montoya Cano (Compañía de Danza Bumayé)	
9	Octubre 14 de 2022	Ana María Patiño Ruiz (Compañía de Danza Bumayé)	
10	Mayo 21 de 2023	Rogelio Gaviria Pulgarín	
11	Mayo 21 de 2023	Martha Elena Alvarez Ossa	MARTELENA ALVAREZ O
12	Mayo 21 de 2023	Dahiany Andrea Graciano Palacio	Dahiany G.

Nota: esta tabla ofrece los nombres y firmas de los artistas, directores y coreógrafos que fueron nombrados y registrados en la presente investigación.