

LA esquina DES-

PLAZADA

Una Obra de Carlos Jaramillo



MEMORIAS



Fotogramas, videoarte Francisco Cabanzo.

Ministerio de Cultura de Colombia

Ministra de Cultura

Mariana Garcés Córdoba

Viceministra

Maria Claudia López Sorzano

Secretario General

Enzo Rafael Ariza Ayala

Directora de Artes

Guiomar Acevedo Gómez

Asesora de Danza

Ángela Marcela Beltrán Pinzón

Equipo Área de Danza

Maria Fernanda Garzón

Carlos Alberto Parra

Camilo José Uribe

Bibiana Carvajal

Maria Teresa Jaime

Javier Pescador

Marcela Soto

ISBN Obra Independiente: 978-958-8827-24-7

La esquina desplazada

Género

Danza Contemporánea

Duración original de la obra

90 minutos

Autor, director y coreógrafo

Carlos Jaramillo

Asistente de dirección

Katherine Guevara

Bailarines intérpretes

Alejandra Cuellar

Ana María Benavides

Andrea Adelina Villalba

Asdrual Robayo

Carolina Ramírez

César Augusto Bolívar

Geovanny Palacios

Gino Peñuela

Jorge Enrique Bernal

José Jaime Vanegas

Mónica Osma

Natalia Castro (estreno)

Natalia Gómez

Pamela Andrea Rojas

Patricia Ércole (estreno)

Sandra Catalina Olaya

Sara Regina Fonseca

Yehison Julián Rodríguez

Danza aérea

Ana Prada

Alejandra Cuellar

Andrea Adelina Villalba

Carolina Ramírez (estreno)

Rodolfo Rivas (estreno)

Diseño de escenografía

Carlos Proenza

Realización de escenografía

Escuela Taller de Bogotá
Fundación La Quintaporra

Director realización de escenografía

Henry Alarcón

Jefe escenotécnico

Jhon Quintero

Especialista en guada

William Sotelo

Diseño de iluminación

Claudia Tobón

Técnico de iluminación

Gabriel Chacón

Videartista

Francisco Cabanzo

Producción de videoarte

Carolina Osma

Asistencia de producción videoarte

Juan Carlos Medina
John Alemán

*Fotografía, operador cámara,
edición y montaje videoarte*

Pilar Perdomo

Edición sonido videoarte

Isabel Torres

Departamento de arte, video

Andrés Castro
Aurora Romero
John Quintero

Proyección y equipos

Sistemas Multiimagen

Técnico proyección de video

William A. Uribe

Diseño de vestuario

Marta Combariza

Realización de vestuario

Alirio Maldonado

Asistente de vestuario

Aurora Romero

Música original y letras

Carlos Jaramillo

Asesor musical

Ariel Flórez

Músicos

Percusión:

Dalmiro Guerra

Dagers Barrera

Ariel Flórez

Voz:

David Cantillo “Malpelo”

Clarinete, gaita, tambora,

flauta e’ millo y acordeón:

Gustavo Adolfo Angulo

Cuerdas (guitarra, tiple y bandola):

Marco Villareal

Violonchelo:

Carolina Moreno

Saxo:

Ariel Flórez (estreno)

Tiple:

Jorge Zárate

Narradores

Carlos Jaramillo Vega

José David Medina

Mónica Osma

Pamela Rojas

Patricia Ercole (estreno)

Grabación, edición

y masterización musical

Epia Estudios:

Cesar Gómez

Stefano Pizzaio

Utilería

Lorena Álvarez

Juan Carlos Giraldo

Especialista en alturas

Gustavo de la Cruz

Jorge Romero

Asistente en alturas

William Aponte

Edisney Puentes

Daniel Giraldo

Producción técnica y logística

Edwin Maya (estreno)

John Edwin Triana

Producción ejecutiva

Liebre Lunar

Realización general

Dirección de Artes, Área de Danza
Ministerio de Cultura de Colombia

Coproducción

Teatro Jorge Eliécer Gaitán,
Instituto Distrital de las Artes-
Idartes, Instituto de Patrimonio y
Cultura de Cartagena, Unidad de
Derechos Humanos, Museo Casa
de la Memoria, Alcaldía de
Medellín, Dirección Departamental
de Cultura del Tolima

Agradecimientos

Javier Gil
Personal del Teatro
Delia Zapata
Aprendices de la Escuela
Taller de Bogotá
equipo técnico del Teatro Jorge
Eliécer Gaitán, equipo técnico
del Teatro Adolfo Mejía, equipo
técnico del Teatro Pablo Tobón
Uribe, equipo técnico del Teatro
Tolima Alberto Littfack
y Consuelo Neira

Colombia

2013

Multimedia LA ESQUINA DESPLAZADA

Guión y dirección cinematográfica

Francisco Cabanzo

Dirección de Fotografía, operadores cámara – backstage

Héctor Arroyabe

Francisco Cabanzo

Dirección de fotografía, operadores cámara

Francisco Cabanzo

Universidad de Antioquia

Edición sonido y montaje imagen

Independencia Grita:

Sonia Barrera

Néstor Dueñas

Registro fotográfico

Carlos Mario Lema

Francisco Cabanzo

Texto “Los sentidos desplazados”

Javier Gil

Coordinación editorial

Liebre Lunar

Diseño gráfico, empaque y arquitectura multimedia


Jefferson Cuadro Beltrán

Impresión

Imprenta Nacional de Colombia

Colombia

2014



■ Presentación	11
■ Sobre la obra	13
■ Sobre el director	17
■ Conversación con Carlos Jaramillo	21
■ Los sentidos desplazados	31



PRESENTACIÓN

Por primera vez desde su creación el Ministerio de Cultura apuesta por una producción propia desde el lenguaje de la danza. La capacidad de diálogo de esta área con otras disciplinas y lenguajes artísticos, su correlación con la realidad y las problemáticas que coexisten en nuestro país, el espacio que esta disciplina viene ganando en la política pública con el Plan Nacional de Danza y el reconocimiento a una práctica que habita y recorre el territorio colombiano, son algunas de las razones que sustentan el desarrollo del montaje *La esquina desplazada*. Con la participación de más de 60 profesionales de diferentes disciplinas, este proyecto profundiza en algunos de los retos más importantes para nuestra labor: ¿Cómo construir en la danza una propuesta que, desde una perspectiva contemporánea, recuerde aquello que nos habita y representa? ¿Cómo plantear una estética que acerque a nuevos públicos para la danza? ¿Cómo abrir las perspectivas de la gestión a la necesidad de un diálogo entre disciplinas? ¿Cómo dignificar el quehacer de un sector que ve en la danza su opción de vida? Sin duda estas reflexiones atraviesan hoy por hoy no sólo la institucionalidad cultural, sino también el ejercicio profesional de la danza. Carlos Jaramillo, coreógrafo invitado a desarrollar esta propuesta, plantea con su obra un tejido de cadencias que construyen puentes entre la tradición y la contemporaneidad. Esta iniciativa del Ministerio de Cultura quiere ser también un homenaje al saber construido a través de los años por un colombiano que desde el exterior vuelve la mirada a su país, para reencontrarse a sí mismo en sus sonidos, sus olores, sus cuerpos.

Con el propósito de dar a conocer los desarrollos del proyecto *La esquina desplazada*, y llevar a las diferentes regiones del país sus resultados, el Ministerio de Cultura, en 2013, adelantó alianzas con la institucionalidad cultural de las ciudades de Bogotá, Medellín, Cartagena e Ibagué, garantizando así la circulación de la obra, lo que permitió alcanzar una calidad técnica y artística óptima.

Impresiones recogidas durante la gira

La obra es impresionante y de una riqueza visual extraordinaria. Todos los recursos están puestos en la danza, pero, además, la secuencia de imágenes es maravillosa. Lo digo a título personal, yo acabo de publicar una novela sobre el desplazamiento y era como si estuviera leyendo el escenario de mi novela, detrás está una tragedia pero al final hay algo bellísimo y es la siembra.

Oscar Collazos
Escritor, ensayista y columnista.

En mi opinión creo que es una de las mejores obras que se han montado en Colombia. El tema del desplazamiento es de enorme actualidad. Estamos hablando de seres humanos que muchas veces pasan desapercibidos e invisibles para la mayoría de la ciudadanía. Esta obra nos pone de presente ese drama desgarrador.

Ramón Fayad
Profesor, ex rector de la Universidad Nacional de Colombia.

Es una obra impresionante con una creatividad muy grande y con un mensaje de reflexión que vale la pena ver. Ojala asista todo el país. Me impresionó mucho la calidad de los recursos, la belleza de la composición, el mensaje del conflicto que llega a un punto máximo de caos y después esa tensa calma del efecto del hielo.

Ana María Torres
Asesora de la Dirección General Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas.

SOBRE LA OBRA



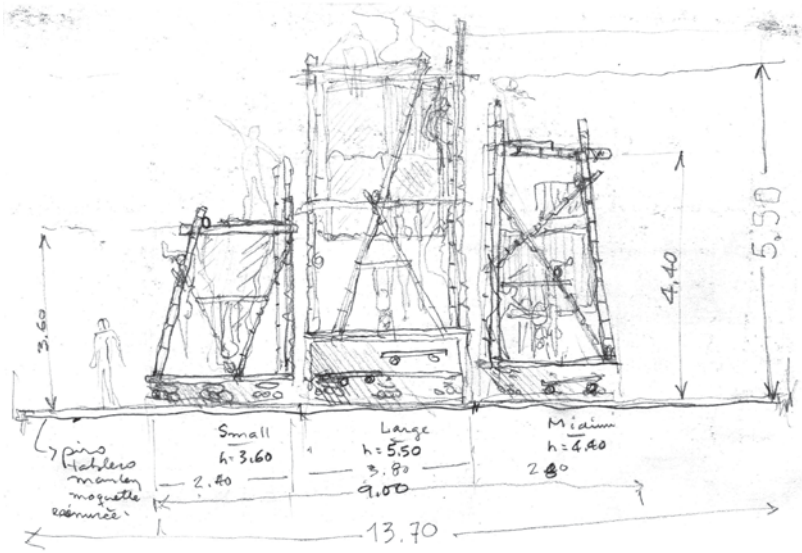




Fotografía Francisco Cabanzo.

La esquina desplazada es una obra de danza contemporánea concebida y puesta en escena por Carlos Jaramillo Vega. La obra pone en un mismo espacio diversas imágenes que atraviesan la realidad colombiana y que reflejan el conflicto armado en nuestro país. El eje temático es el drama de los desplazados: la soledad, el abandono y la incertidumbre de dejar atrás lo construido. Al desplazado le han invertido la realidad y experimenta una dolorosa transmutación en sus rutinas y lógicas del vivir cotidiano.

El transfondo, en consecuencia, lo constituyen las miles de historias del desplazamiento que ocurren en el país. *La esquina desplazada* recrea esas vivencias a través del cuerpo de los bailarines y las plasma impecablemente en las diferentes imágenes y momentos de la obra. “Cada hecho social, por más poético que sea, tiene y lleva inscrito su propio drama”, afirma Carlos Jaramillo.



Boceto, diseño de escenografía Carlos Proenza.

SOBRE EL DIRECTOR





Carlos Jaramillo es un coreógrafo y bailarín colombiano que desde 1991 vive y trabaja en Hamburgo. Se desempeña como docente de danza moderna, danza contemporánea, jazz, étnico y latin jazz. Realizó sus estudios de danza en Colombia con Irina Brecher y posteriormente estudios de perfeccionamiento en el Alvin Ailey American Dance Theater y Martha Graham Dance School en la ciudad de Nueva York.

En 1981 fundó en Bogotá la primera escuela y compañía de danza contemporánea bajo el nombre de Triknia Kábhelioz Danza Contemporánea que en la actualidad es conocida como Triknia Dance Company. Con su compañía se ha presentado en los más importantes teatros de Colombia y de otras ciudades como París (Francia), San José (Costa Rica), Berna (Suiza), Barcelona (España) y Hamburgo (Alemania). En el 2001 funda su escuela de formación profesional —con énfasis en la danza moderna— bajo el nombre de Carlos Jaramillo Contemporary Dance School Hamburg.

A través del trabajo continuo con su compañía, Carlos Jaramillo ha creado su propio estilo de danza, al igual que su propio estilo coreográfico que se basa en elementos étnicos y culturales colombianos puestos en escena de manera interactiva y universal. En sus primeros trabajos coreográficos se ocupó de mostrar los elementos de su cultura y los de la mitología latinoamericana. Pero a partir de su obra *En octubre ponen las garzas* (2004), nos presenta su visión de los conflictos de la sociedad actual. De sus últimos trabajos, vale la pena mencionar *Malvaloca* (2005) un homenaje al compositor colombiano Luis A. Calvo, *Flussa* (2009) e *Incidental* cuya premier se realizó en el Festival de Danza en la Ciudad, Bogotá – Colombia 2010.

Boletín de prensa, Plan Nacional de Danza, Ministerio de Cultura.



Storyboard, videoarte Francisco Cabanzo.

CONVERSACIÓN CON CARLOS JARAMILLO





Entrevista a Carlos Jaramillo realizada por Liebre Lunar 29 y 30 de enero de 2014

Inicialmente queríamos preguntarte acerca de tus viajes y su incidencia en tus concepciones de la danza. ¿Desde que saliste de Colombia cómo ha ido modificándose tu concepción de la danza paralelamente a esos desplazamientos?

Cuando salí de Colombia ya trabajaba en el diálogo entre la danza tradicional con la danza contemporánea, sin embargo Europa significó la posibilidad de profundizar en esa relación y de asumir la danza como un fenómeno visual, adicionalmente me permitió disponer del tiempo necesario para reflexionar mejor acerca de lo que buscaba. Para mí era claro que debía encontrar mi propia propuesta, algo que no se pareciera a nada. Incluso distante de las modas europeas, siempre próximas a una actitud de reciclaje de propuestas preexistentes. En ese sentido, los viajes a Europa y a los Estados Unidos fueron una posibilidad de crecer y afianzar el deseo de creación. Ya en Alemania se evidenció la necesidad de ofrecer algo único porque la competencia es fuerte; se compite con todo lo que ocurre en Estados Unidos y Europa. Allí, y de la mano de inquietudes culturales, políticas y existenciales, vi que lo colombiano difícilmente cabe en las propuestas vigentes.

Entonces tuve el tiempo y la intención de materializar aquella propuesta creadora iniciada años atrás en Colombia acompañada de un modo de enseñanza y transmisión coherente con ella. En Alemania, por primera vez, tuve la posibilidad de madurar esa posición. Así, configuré mi postura, muy ligada a algo que podemos denominar "una coreografía para el movimiento". Postura que difiere de muchas posiciones europeas distanciadas del movimiento. Mi propuesta, por el contrario, lo vincula totalmente; no necesito de excesos efecistas. Busco una especie de escritura corporal, de pictoricidad del movimiento.

Toda esa propuesta, repito, está también articulada a una forma particular de enseñar que emplea metáforas, imágenes visuales, ritmos musicales, simulaciones, explicaciones vinculadas a situaciones y experiencias vitales. Este planteamiento tiene una fuerte vinculación con lo colombiano. Introduce elementos locales los cuales contraen un particular diálogo con las posiciones teóricas de los maestros universales de la danza contemporánea.

Muchos de los recursos pedagógicos que utilizo buscan una manera distinta y más clara de transmitir los movimientos, por ello apelo a elementos y experiencias propios de la cultura colombiana. Explicar, por ejemplo, un movimiento desde una canción popular. Tal es el caso de invitar a respirar sintiendo el corpiño latiendo, como lo menciona bellamente el texto de la canción *Campesina santanderiana*. O explicar ciertos modos de caminar y de realizar una torsión del cuerpo empleando la forma como se mueven las palenqueras que cargan frutas en su cabeza. O explicar el “release” (uno de los principios del lenguaje de movimiento de la danza moderna y contemporánea actuales) a partir de imágenes asociadas a la espalda palenquera. A veces una explicación que evoque esas sensaciones tiene una potencia visual y corporal muy penetrante. Es un aprendizaje que no se instala solamente en la técnica, acude a imágenes y sensaciones del vivir cotidiano.

De esa manera, fui introduciendo en Alemania una forma singular de hacer y de enseñar la danza. Un estilo que decanté y pulí, pero no para generar una exótica puesta en escena sino para ser yo mismo. Siempre estuve motivado para ofrecer algo diferente, algo que desde lo contemporáneo pueda contraer relaciones con una tradición como la nuestra que es compleja y que no responde, para nada, a fórmulas. La relación con la tradición plantea desafíos corporales y conceptuales bien complejos y particulares para cada situación.

Esa posibilidad de crear danza contemporánea con un lenguaje nuestro, la puse nuevamente de manifiesto cuando se abrió el proceso de creación de *La esquina desplazada*. En ese momento pudo ser desconcertante para los bailarines que les dijera el primer día: “De mi van a aprender lo que es nuestro, no lo que hay en Europa”. Así mismo, puedo decir que *La esquina desplazada* no es una coreografía europea. Se distancia de todos los recursos que se usan allí -en casi todas las producciones- en lo relativo a coreografía, música, videoarte, vestuario, escenografía e iluminación.

Quisiéramos escuchar algunas impresiones acerca del proceso de realización de *La esquina desplazada*. Por ejemplo, si ésta era la primera ocasión en que realizabas una obra de gran formato con tantos elementos, articulando diversos lenguajes y medios expresivos. ¿Cómo fue esa articulación? ¿Cómo fue posible trabajar con un equipo tan plural y en el marco de un planteamiento tan singular como el que formuló el Área de Danza del Ministerio de Cultura, con bailarines que no conocías y con los tiempos que se disponían? Y especialmente, quisiéramos detenernos algo más en la creación de movimientos, atendiendo a tu auto definición como “coreógrafo de movimiento”. ¿Cómo los fuiste concibiendo y construyendo?

Yo ya había tenido una experiencia de trabajo con bailarines no pertenecientes a la compañía. Fue una coreografía a partir de un escrito mío titulado *Las novias de papel*. Eso tiene unas particularidades que más adelante podemos mencionar. No obstante debo decir que en esta oportunidad, el trabajo con bailarines en su gran mayoría desconocidos, fue muy especial. Intenté generar un ambiente de credibilidad y confianza. Un ambiente tal, que cualquier error cometido no fuera de gran importancia, lo realmente importante era esa atmósfera y lograr una comprensión de todo el contexto de la obra. De esa manera, si aparecía un error, se podría disponer de ese contexto -ya integrado en sus mentes y cuerpos- para solucionarlo sobre la marcha con sus propios recursos expresivos. Logrado ese nivel de apropiación, el bailarín responde de manera autónoma y con soluciones pertinentes porque tiene en sí mismo toda la obra para improvisar si así se requiere.

El bailarín, en ese marco de trabajo, está en capacidad de interpretar y desarrollar las ideas, pese a que yo no operé dentro de la lógica de una creación colectiva. Soy un coreógrafo tradicional, pero que confía en esa capacidad de apropiación y de producir respuestas propias por parte del bailarín. Ese perfil de coreógrafo tradicional no me impide incorporar propuestas de los mismos bailarines; de hecho en la obra se incorporaron algunas de ellas.

Un aspecto interesante de señalar es el trabajo con la imagen. Yo utilizo el video, pero no por moda. Inicialmente quería poner en escena mucho hielo, cubrir el escenario con muchos bloques de hielo los cuales tienen para mí una amplia significación. Lo que tenía en mente no se debía convertir en un elefante blanco en el escenario. Buscaba un espacio lleno de hielos, con personas

patinando en esa realidad resbalosa. Incluso quería lograr que esos bloques se rompieran y se fueran haciendo agua en el mismo escenario. La fuerza visual, a la que aspiraba, desbordaba las posibilidades técnicas disponibles. Por ello fue necesario apelar al video para resolver un problema técnico que muy pronto se fue transformando en un eje estructural de la propuesta. En ese marco de ideas, no bastaba con poner un pequeño video en el escenario. Se trataba de algo más estructural, un medio para crear otras realidades, otras dimensiones de lo real. Una gigantomaquia de la realidad tratada en esta coreografía.

Entonces emerge el video como un segundo hilo conductor con una presencia importante en escena. Un eje muy fuerte que debe dar cuenta de la fuerza del hielo y una amplia gama de posibilidades de sentido: su intenso contraste con el verde de la naturaleza, o rompiéndose ruidosamente, o deslizándose y produciendo un sonido inquietante, simulando cuerpos colgados que se columpian, descongelándose para anunciar su conversión en agua de vida, o en una intensa relación con los bailarines mostrando múltiples emociones, o como un lente a través del cual se mira la realidad, etc. El video se integra no como un elemento más sino que juega un papel esencial en toda la obra. La imagen, en su conjunto, tiene que ver con lo imaginario, con la inversión de la realidad del desplazado, con la esperanza, con muchos aspectos esenciales de la propuesta.

Fotografía Carlos Mario Lema.



En cuanto al movimiento y la propuesta coreográfica, todos los movimientos son creados desde y con el tema del desplazamiento. Los movimientos podían venir de la interacción con algún objeto, de alguna melodía, o de gestos que fui analizando y puliendo. Algunos, por ejemplo, se valen de relaciones y metáforas: tal es el caso del movimiento de un caimán al huir. Otros, de situaciones simuladas apoyadas con distintos ritmos de la música colombiana, por ejemplo escapar arrastrándose por el piso. O el movimiento de los cuerpos al ritmo del currulao cuando los machetes abren camino. O el movimiento del escobillado del bambuco para limpiar el camino. La obra, de esta manera, fue tomando su propia personalidad y dictando la experiencia corporal y musical requerida.

Es una creación desde lo corporal y musical, mostrando acciones y gestos que adquieren una profunda intensidad simbólica como cuando se hace el gesto de lavar y restregar el “trapo sucio”, o cuando se siente ser jalado desde el pelo por la realidad, o cuando se exhiben las heridas, o cuando se expresan corporalmente frases como: “y qué más quieren”, “qué más da”, “quítemelos si quieres”, “y ahora qué Dios mío”. Todas ellas suponen una acción corporal, brazos extendidos de diversa forma, cierta gestualidad de las manos. Es como mostrar un grito sin voz, la desesperanza, la fuerza, la rabia, la lucha de fuerzas. Trabajo con imágenes corporales que muestran el alma hecha cuerpo y que involucran brazos, piernas, manos, dedos. Algunos movimientos se derivan de la relación con escritos míos vinculados a la obra; otros ponen en diálogo lo corporal con la música. Son muchas las relaciones que se establecen entre los distintos medios expresivos de la obra. Un ejemplo de ello es la idea de “desarticulación”, idea que está presente en toda la obra. No solamente se busca mostrarla a nivel de la imagen sino del movimiento. Entones me doy la licencia de romper el formato, de desmembrar la música (melodía, ritmos, voces del instrumentos) y con ello logro hacer de la desarticulación no solamente un contenido, sino una operación que atraviesa la obra y que se extiende a desarticular y desmembrar el movimiento mismo. También incide en el tratamiento que se le da al ritmo de la cumbia: en la obra se oye solamente al tambor hembra mientras el tambor macho, el llamador, suena al interior de cada bailarín o se reproduce en los golpes de los palos de guadua.

¿Qué has podido captar de la lectura de la obra? ¿Cómo ha sido recibida?, sobre todo considerando un tema tan delicado como el del desplazamiento, tema que impone en su tratamiento artístico un desafío fuerte?

Me interesaba hacer pensar sobre ese drama. No olvidarlo. Recordarlo, pensarlo y sentirlo de otra manera, desde las posibilidades que abre el universo poético. Lo artístico puede mostrarlo de una manera bien distinta a las lógicas propias de los medios de comunicación. Estamos llenos de información al respecto pero esa misma proliferación parece ya no decir nada. Sobre ese tema, y desde la danza, es factible preguntarnos qué se restituye al desplazado; porque por mucho que se le restituya ya no puede ver la vida como la veía antes; no ve el mundo igual; esa percepción ha sido desplazada, invertida. De allí el "desplazamiento" y la "inversión" como elementos expresivos. Yo espero aportar a la forma de ver este fenómeno, pero sin ofrecer soluciones; también aspiro a señalar la esperanza, aunque sin nombrarla ni encerrarla en algo particular. A pesar del dolor creo que hay que abrir la esperanza. De todo ello he recogido muchas voces y comentarios acerca de la percepción de la obra, muchos de ellos sorprendentes.

Una última pregunta apunta a saber tu opinión de este nuevo programa del Ministerio de Cultura tendiente a convocar coreógrafos y bailarines para realizar un proceso formativo y una producción. ¿Cómo ha sido tu experiencia del programa?

Es un programa bien interesante y valioso desde varios aspectos. Quizás habría que deslindar mejor lo formativo del proceso de creación de la obra. Esa dimensión formativa no estaba muy explícita en la convocatoria pero fue necesario emplear buena parte de la primera parte del proceso del montaje coreográfico a dictar clases para poder acceder a mi lenguaje corporal y para facilitar la etapa de creación. Encontré algunos bailarines que adolecían de conocimientos del folklore y tuve que refrescarles algunos movimientos. En ese sentido se pudo perder algún tiempo en una etapa formativa para entender el lenguaje, el estilo, y eso restaba posibilidades para una producción ya predefinida en sus tiempos. Ya en la gira, concretamente en Medellín, estaba

construido ese entendimiento y fue posible afinar y ajustar los cambios requeridos en la obra. Otro aspecto que hemos aprendido tiene que ver con la necesidad de realizar avances previos a la obra. Sobre todo en lo referente a la circulación. Es necesario anticipar la lógica de la circulación, definir alguna figura que la haga viable, incluso contemplar mecanismos de financiación.

Algo muy positivo -entre otras cosas- de este programa de becas es que a diferencia de otras experiencias que he tenido en procesos de creación y montaje con bailarines, aquí tuve la oportunidad de disponer, durante todo el proceso, del mismo grupo de bailarines, lo que permitió una creación sostenida que evitó la repetición de las coreografías trabajadas.

Fotograma, videoarte Francisco Cabanzo.





Storyboard, videoarte Francisco Cabanzo.

LOS SENTIDOS DESPLAZADOS





La esquina desplazada, un proyecto coreográfico del área de danza del Ministerio de Cultura, liderado por el maestro Carlos Jaramillo, conlleva muchos aspectos implicados en su realización, dentro de esa multiplicidad de elementos nos situaremos en una descripción general para luego abordar -así sea parcialmente- el proceso de creación de la obra.

El proyecto fue concebido por el coreógrafo desde el segundo semestre del 2012 hasta septiembre de 2013, y participó en una convocatoria para reconocidos coreógrafos lanzada por el área de danza. Previamente se había lanzado otra convocatoria a becas para danzarines interesados en participar en la propuesta ganadora. Dos valiosas convocatorias para el campo de la danza nacional. En el caso de la coreografía, abría la posibilidad de realizar una producción ambiciosa en términos de tiempos y recursos. En el caso de la convocatoria a bailarines, propiciaba un trabajo constante y remunerado, y a la vez cualificaba el nivel técnico de los participantes, ambos aspectos bien significativos en el contexto local.

La elección de la propuesta de Carlos Jaramillo significaba la posibilidad de exaltar un trabajo interdisciplinar, gracias a que reunía distintos materiales expresivos alrededor de una situación tan inquietante en el país como es el fenómeno del desplazamiento. De paso, se constituía en la oportunidad para reconocer la labor del importante coreógrafo colombiano. La obra movilizó otros aspectos del campo de la danza como lo es el novedoso diseño escenográfico a cargo de Carlos Proenza, cuya producción implicaba desafíos importantes por la construcción de piezas de gran magnitud en guadua. Desafío que sorteó con éxito Henry Alarcón, con la asistencia de un grupo de aprendices de construcción de escenografías de la Escuela Taller de Bogotá. También supuso un trabajo con músicos liderado por Ariel Flórez y una exigente producción audiovisual encabezada por Francisco Cabanzo y producida por Carolina Osma. A ello hay que sumarle un vestuario muy sugestivo, diseñado por Marta Combariza, luces, utilería, etc. De esta manera se fue configurando una producción de importantes proporciones, respaldada por un equipo amplio apoyado por convenios entre distintas entidades. Todo ello hizo de este proyecto un proceso con implicaciones creativas, productivas y pedagógicas a varios niveles, muy ajustado a las diversas dimensiones contempladas por el Plan Nacional de Danza.

La obra se fue calentando en la imaginación de Carlos Jaramillo durante un largo periodo de tiempo. Muchas de sus imágenes centrales venían abriéndose paso de tiempo atrás y esperaban el momento para ser empleadas. Carlos, como muchos colombianos que viven en el exterior, tenía acceso a información e imágenes acerca de la situación del desplazamiento en el país. Con todo ello deseaba desarrollar una obra que, desde el pensamiento y la sensibilidad poética, le hiciera justicia al fenómeno del desplazamiento en Colombia. La convocatoria del Ministerio de Cultura fue la oportunidad para materializar y relacionar muchas imágenes a través de una obra articuladora de sensaciones sonoras, visuales, corporales, espaciales y temporales. En su concepción creadora se fusionaron todos estos materiales expresivos. A ellos se sumó el uso constante de la escritura, apelando a canciones y frases que tuvieran un potencial por expandir. Frases o palabras sugerentes como “objetos colgados”, “mujeres escondidas en el río durante la noche”, “desmembrar”, “fragmentar”. También se echó mano de la improvisación corporal, experimentando con situaciones como el sentirse perseguido, dejando que espontáneamente el cuerpo expresara semejante sensación. Así se fue produciendo una pieza apta para reflexionar poéticamente sobre el desplazamiento, una pieza distanciada de la teatralidad y de los lugares comunes de la danza contemporánea. Sin pretender colonizar, con explicaciones, la riqueza de sus elementos expresivos, aspiramos a aproximarnos a ciertos aspectos de la obra con el fin de explicitar algunas dimensiones del proceso creador.



Boceto, diseño de vestuario Marta Combariza.

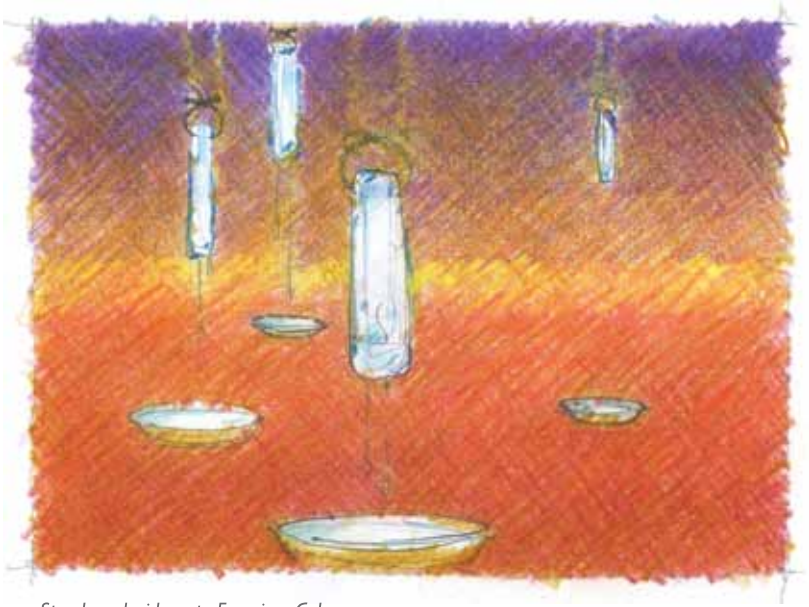
I. Ejes visuales

Hay algunos elementos visuales que operan como centros de construcción de la obra al tiempo que permiten desarrollar una propuesta espacio-temporal. Son imágenes potentes, algunas de ellas proceden de la memoria de Carlos Jaramillo, otras de relatos y testimonios de desplazados los cuales suelen portar en sí mismos una fuerte visualidad. En *La esquina desplazada* aparecen distintos objetos que, por su recurrencia y tratamiento, desbordan su condición pragmática e instrumental para devenir objetos-fuerza, objetos simbólicos, objetos energéticos, que hablan de ciertos rituales de uso, de acciones con cargas emocionales y afectivas. Objetos que adquieren intensidad visual y una especie de temporalidad que desborda su condición ordinaria. El tratamiento visual de esos objetos en la obra se aproxima a lo que Deleuze¹ denomina imágenes visuales puras, caracterizadas justamente por no someterse a la narración, por no derivarse de la acción ni reducirse a su servicio. Son imágenes que alcanzan autonomía haciendo sensible el tiempo más allá de su sujeción a la percepción sensorio-motriz. Esa visualidad pura alude a bellezas desbordantes, a dolores inenarrables, situaciones límites en las que lo decible y lo indecible forman una unidad. Su potencia es evidente para construir una memoria distinta del pasado, para dismantelar imágenes cliché; por eso mismo hacen ver lo que no se ve, introducen agujeros en los significados establecidos para crear otra memoria. Estas imágenes, que más que representar la conciencia intelectual responden a una profunda intuición vital, son las siguientes:

Hielos

Los bloques de hielo aparecen tanto en las filmaciones que acompañan la obra como en la escenografía misma. Su fuerza es inocultable. Aparecen con frecuencia abriendo un abanico de connotaciones. Como bloques, en su rigidez vertical, parecen remitir a cuerpos colgados, aparecen en el espacio vacío como presencias fantasmales y lumínicas hechas de agua y luz. Aparecen colgados de árboles, o como intempestivas presencias en la naturaleza; o deritiéndose, desprendiendo una inquietante sonoridad, tan inquietante como el sonido de los mismos bloques cuando son deslizados en el escenario.

¹ Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo*. Estudios sobre cine 2. Ediciones Paidós. Barcelona, 1987



Storyboard, videoarte Francisco Cabanzo.

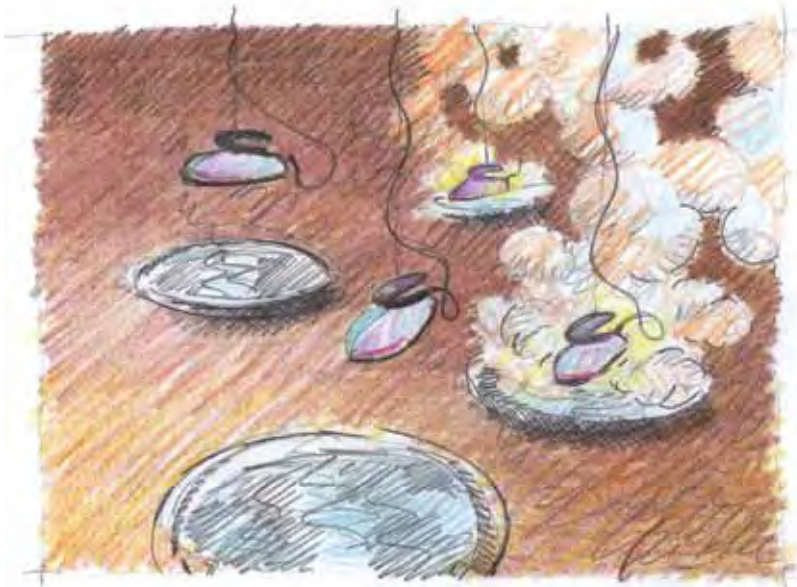
Las gotas de los bloques al caer en palanganas, generan una sonoridad que habla del tiempo, de la espera, de una angustia al borde del silencio. En otros momentos aparecen arrojados al río como bloques-cuerpo que estallan en el agua, o se mueven flotando y desaparecen en el fluir del río; en otros instantes contraen, con los bailarines, una profunda relación afectiva traducida en conmovedores abrazos y caricias. En otros momentos son descolgados de su suspensión en lo alto, como remitiendo a imágenes arquetípicas del descendimiento de la cruz, propias de la iconografía cristiana.

Como sucede en toda la obra, los hielos y su relación con ellos, condensan una tensión y mezcla de dolor y amor, un claro-oscuro de dolor y esperanza. Basta pensar en la honda blancura del hielo en medio de atmósferas nocturnas. Los hielos, por su materialidad y mutación, poseen connotaciones fuertes y diversas: cadáveres, metamorfosis, movimiento, luz, sonoridad, esperanza y desesperanza, violencia, afecto, tiempo, atemporalidad y memoria. Cuenta el coreógrafo que en ciertos lugares de la costa atlántica se colocan fragmentos de hielo debajo de los difuntos para facilitar su velación evitando la descomposición. Esa síntesis de muerte-vida es suficientemente dicente de la pluralidad de sensaciones implícitas en el tratamiento simbólico del hielo.

Planchas

Las planchas son otro elemento que adquiere protagonismo en la obra. Descienden desde lo alto como pequeñas luces, a la manera de luciérnagas en la noche. En la concepción inicial de la obra, la cual no logró llevarse a cabo, las planchas descendían hasta encontrarse con palanganas de agua, y en el momento del contacto desprendían un sonido y una capa de vapor con particular fuerza sonora y visual. Semejante imagen-sonido no dejaba de resultar estremecedora en el marco general de la obra. El quejido del agua al recibir la plancha hirviendo nuevamente nos sitúa frente al juego de tensiones que anidan en la obra: las referidas tensiones de luz y oscuridad, vida y muerte.

En uno y otro caso es reiterativa la transmutación, el desplazamiento de elementos: el hielo derritiéndose, el calor evaporándose. Dialogando con Carlos Jaramillo se advierte el origen de varias de estas imágenes y su condición de gérmenes del proceso de creación. Mencionaba que las imágenes de las planchas procedían de evocar a las mujeres negras de su Cartagena natal. Ellas, para sobrevivir, debían planchar gigantescas cantidades de ropa y toda la situación se convertía en una especie de pesadilla. Esa imagen primera empieza a traer nuevas relaciones, recuerdos, asociaciones, a constelar nuevas imágenes y posibilidades.



Storyboard, videoarte Francisco Cabanzo.



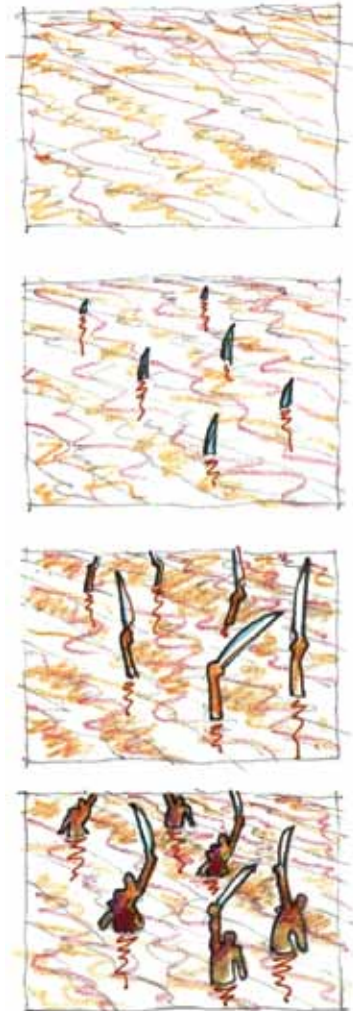
Storyboard, videoarte Francisco Cabanzo.

Machetes

Los machetes también se cargan de tensiones. Muestran su evidente lado destructor y simultáneamente el aspecto afirmativo en el mundo campesino: abriendo camino, labrando la tierra. Ese claro oscuro, esa penumbra en la que se inscriben los objetos al interior de la obra, se refleja en la manera como se accionan los machetes emergiendo desde el fondo del agua en las imágenes del video, como retornando desde el pasado o desde lo oculto. En la obra, ya en el escenario, repiten la disposición vertical de las planchas al aparecer desde lo alto y descender como una “aparición” fantasmal de lo ausente.

En otros momentos los machetes aparecen invertidos como lloviendo hacia el cielo, desacomodando nuestras lógicas perceptivas desde el afán de significar otras sensaciones. También producen una sonoridad especial en manos de los bailarines; como una especie de electricidad desconocida, o un choque de fuerzas que hace temblar el espacio. Es de anotar que muchos elementos sonoros se desprenden de materiales como la guadua y los machetes y en ese sentido afirman una sonoridad immanente y propia de las situaciones a las que se refiere la obra. Esa energética de los machetes golpeando el piso evoca distintos

lugares del país; en los Montes de María, por ejemplo, se produce un territorio sonoro que conjuga el sonido de los machetes de los trabajadores, limpiando el terreno, con los cantos de las mujeres arrullando el instante. Se trata de una especie de geografía, entendida como la forma como se construye un territorio desde los modos de habitar y hacer mundos. Se hace territorio con posturas, ritmos, relaciones, gestos, canciones y entonaciones. Toda esta expresividad estética relaciona personas, acciones, objetos, territorios, animales, situaciones, ritos, etc.



Storyboard, videoarte Francisco Cabanzo.



Boceto, diseño de vestuario Marta Combariza.

Vestido · flor

La obra muestra un vestuario que alude a la naturaleza. Concretamente, hay vestidos que convierten a las mujeres en flores, condensando en sus colores la tierra y la sangre, la oscuridad y la luz, el color y dolor de la tierra unidos cromáticamente (en muchos momentos se acompañan el rojo y el negro). En algunas escenas aparecen mujeres-flor, o flores-mujer, filmadas en el río y proyectadas en el escenario. Así mismo, en este se despliegan vestidos como flores explosivas y danzantes. En otros momentos, súbitamente, las bailarinas colgadas dejan caer su vestido dando paso a desplazamientos y mutaciones. Son de sorprendente belleza las gigantescas polleras que visten a las mujeres-flor, con ellas los cuerpos parecen tocados por una intensidad que recuerda los comentarios que sobre la unidad vestido-cuerpo vertiera Georges Didi Huberman² refiriéndose a algunas imágenes y películas de Man Ray. Didi Huberman menciona que en ese vestuario “el tiempo se arrastra” produciendo un tiempo otro, un gesto hondo. Una especie de potencia animal se apodera de los cuerpos y estos se transmutan en estrella, medusa, etc. Esa fuerza informe, hecha cuerpo, hace que este se des-organice, pierda sus referencias e ingrese en una especie de disolución. En la película *Estrella de los tiempos*, de Man Ray, el vestuario convierte

² Didi Huberman, Georges. *Tierra y conmoción o el arte de la grieta*. Conferencia publicada en: Universidad Internacional de Andalucía. Arte y pensamiento 2006. Disponible en: Ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=255

a la mujer en una estrella lanzada en todas las direcciones, al compás de una “coreografía giratoria de las cosas estelares”. En *La esquina desplazada* las fuerzas del conjunto mujer-flor son circulares por momentos, como evocando la fuerza solar de los derviches suffes. En otros momentos las mujeres se tornan lotos brotando de las aguas, haciendo emerger la belleza del fango (como lo hacen los mismos lotos).

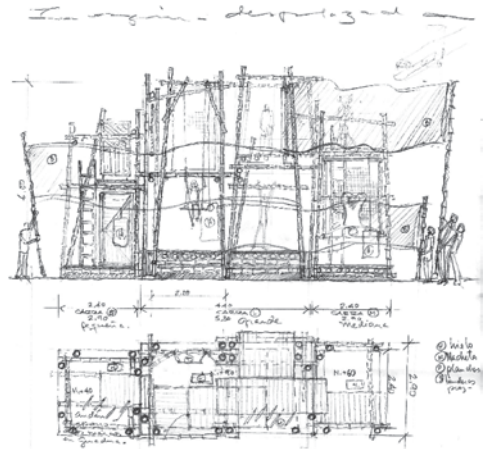
Las mencionadas mujeres-flor emergen de la tierra y del agua en un juego continuo de aparecer y desaparecer. El arquetipo de la venus anadiomene, “la que emerge de las aguas”, reaparece con ellas, como tantas veces lo ha hecho de la mano de los pintores. Esa persistente relación entre mujer, naturaleza, agua, queda plenamente presente en la obra dejando ver la fuerza creadora de lo femenino. Fuerza vital nutrida incluso de dolor, del mismo dolor fecundante que traen las mujeres cuando renacen con el amanecer del día después de escapar a la violencia escondiéndose en los ríos durante la noche.

Fotografía Carlos Mario Lema.

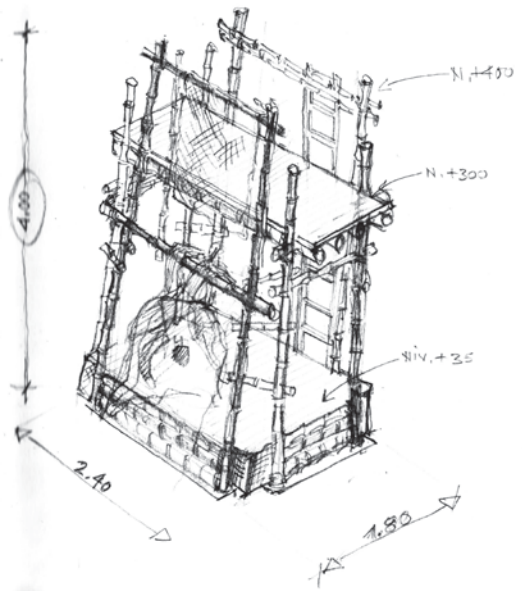


2. La guadua como escenografía

Otro elemento visual de fuerte presencia es la guadua. El escenario dispone de una marimba de este material, como presidiendo el acontecer de los hechos y de paso resaltando el profundo sentido que tiene la música en nuestro entorno. También nos encontramos con tres enormes construcciones móviles en guadua. Aparte de su imponente, remiten a casas construidas precariamente y a toda prisa; casas en las que el afuera y el adentro, lo externo y lo interno, pierden su fijeza, como ocurre con las casas de los desplazados. En la obra se movilizan continuamente como metaforizando el fenómeno del desplazamiento; son inestables, siempre a punto de hacerse y deshacerse, en la inminencia de ser sacudidas por la furia del río. El desplazamiento es una categoría que desborda su condición de contenido, está presente a lo largo y ancho de las distintas decisiones formales de la obra. De entrada, el primer plano, es la mencionada marimba la cual se desliza convirtiéndose en una especie de empalizada-casa. El desplazamiento no se refiere sólo al fenómeno social producto de la violencia, es la misma mutación creadora de la vida que transmuta dolor en vida, sufrimiento en música, destrucción en afirmación vital. En las casas, armadas a la carrera con guadua, sus habitantes cuelgan las ropas y se columpian con ellas reafirmando –pese a todo- la alegría. Es el constante renacer de la vida, señalado por el poeta sufí Rumi cuando afirmaba que la herida es el lugar por donde entra la luz.



Boceto, diseño de escenografía Carlos Proenza.



Boceto, diseño de escenografía Carlos Proenza.

3. Trama espacio temporal

Todos los anteriores elementos visuales se componen generando un espacio-temporalidad propia de la obra. La espacialidad se construye como un espacio diluido, como un espacio psíquico. A ello contribuye el tratamiento y disposición de las imágenes las cuales lejos de reducirse a acompañar, decorar o ilustrar, poseen una fuerza constitutiva propia. La imagen, nos cuentan Carlos Jaramillo y Francisco Cabanzo, genera una continuidad con el escenario, se fusiona con él para dotarlo de una condición imaginaria que desborda una ubicación concreta y real. Se trata –más bien– de un espacio atemporal, un espacio-tiempo que articula distintas temporalidades y distintas dimensiones psicológicas.

Topológicamente, el escenario parece mostrar un antes y un después; o mejor, un estrato más manifiesto y otro más escondido, quizás equivalente a los estratos de la memoria, la psiquis o el tiempo. En un primer plano se tiende a mostrar un acá-ahora, un tiempo presente señalado por las casas físicas o el accionar de los danzantes en el momento mismo de la representación. Más allá de ese plano se da paso a un estrato más irreal, un ámbito más psicológico: el lugar de la memoria, incluso de los fantasmas, de las pesadillas; por ello se carga de proyecciones visuales que parecen transcurrir en un no-tiempo. Sensación intensificada por las veladuras y transparencias. De esta manera todos los elementos parecen reverberar y resonar tanto espacial como temporalmente. La espacialidad, manifiesta y velada, tiende a reflejar una historia en la que los sucesos dolorosos parecen estar suspendidos tanto dentro como fuera del tiempo. Son sucesos insertos en un tiempo real pero también en un tiempo fantasmal y desde allí reaparecen una y otra vez, como un pasado tormentoso del cual no es fácil deshacerse. Como las casas de los desplazados, sin fronteras rígidas entre el adentro y el afuera, el escenario también invalida una distinción nítida entre espacio físico y espacio psíquico.

El director visual, Francisco Cabanzo, en comunicaciones escritas, aporta elementos para comprender esa espacialidad extendida entre lo filmado y el escenario real, siendo lo filmado una especie de redoblamiento imaginario de lo que sucede en el escenario real. En estas comunicaciones mencionaba la búsqueda de un espacio continuo, abierto en todas las direcciones, desa-

fiando cualquier tentativa de querer reflejar un espacio situado o real. La imagen fílmica, en consecuencia, nos invita a entrar en ese espacio íntimo y emocional sin que nos preocupemos por definir ningún contexto en particular. Esa sensación de espacio desdoblado se acentúa con el tratamiento de las luces la cual no apunta a focalizar la atención sino a crear una atmósfera coherente con todo lo mencionado.

El redoblamiento espacio-temporal parece dar curso y potenciar una serie de figuras implicadas en la complejidad del desplazamiento, entendido este como un concepto que atraviesa toda la producción. En ese sentido, y asociado al desplazamiento, emergen figuras como la “inversión”, señalada en buena parte por los bailarines y sus movimientos con los vestidos, en algunos momentos las ropas se invierten aludiendo quizás a la importancia de revertir las situaciones o al cambio de piel. También con la disposición invertida de planchas y machetes y con algunas imágenes fílmicas que se presentan trastocadas. Igualmente podemos hablar de la figura de la “transmutación”, a través del incesante cambio de estado de los elementos naturales, mutando lo solido en agua, el calor en vapor. O la figura de la “fragmentación”, presente en una visión que muestra lo quebrado tanto a nivel visual con todas sus connotaciones al interior de la obra, como en algunos movimientos de los bailarines.

La profundidad espacial, reflejando la fusión de tiempos, se complementa con una tendencia hacia lo vertical. Son continuos los movimientos ascendentes y descendentes de objetos y danzarines, los pasajes de lo terrestre a lo aéreo y de lo aéreo a la tierra, todo ello sostenido por la fuerte presencia de la danza aérea. Por instantes parece evocarse aquel pasaje bíblico del sueño de Jacob que alude a una escalera que comunicaba la tierra con el cielo y por la cual subían y bajaban continuamente los ángeles. El eje vertical también se ve fortalecido con las filmaciones de cintas que caen, con la caída repentina de una tela roja y negra, con los movimientos de planchas, hielos y machetes, con los bailarines en sus telas en su devocional procesión de apariciones y desapariciones. En suma, el desplazamiento es radicalizado desde muchas figuras y en esa radicalidad encuentra una pluralidad de sentidos. El desplazamiento es tan violentador como transformador, es lo posible estallando en lo real.

4. Cuerpos y gestos

Carlos Jaramillo inventa movimientos capaces de metaforizar muchas sensaciones. Con ellos da cuenta de desmembramientos, fragmentaciones, desgarramientos, violencias, afirmaciones, fuerza comunitaria, alegría y seducción. Todo ello lo dice el cuerpo de una manera particular, y lo dice como lo otro del discurso hablado. El conjunto de bailarines logra en muy poco tiempo (algo más de dos meses de ensayos) un trabajo que habla corporalmente. Desde y con el cuerpo conducen al espectador por un incesante caudal de sensaciones y sentimientos. Ya desde la audición se trabajó en la improvisación de movimientos y gestos alrededor del tema trabajado. De allí –incluso– se desprendió una pieza incorporada en la obra. De allí también se derivaron algunos relatos y testimonios sobre desplazamiento. Figuras, palabras, imágenes tales como “dormir con los zapatos casi listos”, “reventar el dolor a gritos”, “desmembrados arrojados al río”, “la necesidad de un cuerpo para enterrar”, “la tumba vacía”, “permanecer sumergido en el agua”, “la relación con los muertos” “las mujeres que salen al río para adoptar muertos que transitan por el agua y darles sepultura”, etc. Estas y muchas otras imágenes iban apareciendo y pidiendo su conversión en gestos y en movimientos corporales.

Es bueno mencionar autores como Agamben o Didi Huberman cuando se refieren a la danza desde la potencia del gesto. Agamben³ ha enfatizado en la fuerza de lo gestual como algo que excede lo narrativo y que suspende el tiempo lineal y cronológico. El gesto es la alteridad a lo discursivo, puro cuerpo que no alcanza hacerse discurso y que incluso no remite a un significado pleno. En consecuencia es allí, en el gesto y en el cuerpo, donde reside lo no dicho, las memorias inexpressadas. Y es en el gesto corporal donde retornan muchos fantasmas. El recuerdo hace cuerpo. El peligro está allí donde está el cuerpo, dice algún poema de Alvaro Mutis.

3 Agamben, Giorgio. *Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir*. Conferencia publicada en: Universidad Internacional de Andalucía. Arte y pensamiento. Disponible en: ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=328

El gesto persiste, insiste, resiste. El gesto no es simple ni mecánico, no es la traducción de un significado previo, es más una laguna de sentido en la cadena discursiva, aquello que no se hace palabra pero que retorna somáticamente desde el fondo de la psiquis, desde el fondo de los tiempos. En ese sentido, a juicio de Agamben, nunca está en tiempo presente, en él habitan muchos tiempos. Por eso mismo se constituye en una imagen autónoma, no agotable en la narración, más bien fractura el discurso, suspende el relato y el tiempo del relato en el que se ejecuta la danza. El gesto, entonces, muestra lo que no puede ser dicho, lo que no puede ser recogido en palabras (aunque puede enredarse en la palabra y hacerla temblar). Y, sin embargo, comunica, no tanto un significado como la misma comunicabilidad, la fuerza expresiva que permanece en potencia y no se cristaliza en un sentido. El gesto remite pero no representa, no duplica algo dado, emerge súbitamente, hace memoria pero desde un lugar distinto a la memoria racional y a la voluntad consciente.

Por su parte Didi Huberman,⁴ refiriéndose al flamenco, menciona algo que puede aportar al asunto que nos ocupa. Indica que el baile no se configura solamente con imágenes bellas, aéreas; el baile también se hace con impurezas, con golpes y martilleos, con caídas, con la tierra, con golpes que interrogan incesantemente a la misma tierra como pidiéndole respuestas, porque allí yacen vestigios, huellas de destrucciones, memorias enterradas. En *La esquina desplazada* son varios los momentos en los que los bailarines golpean la tierra en un gesto que nos recuerda las descripciones entregadas por Didi Huberman. Se arrastran por el suelo al tiempo que golpean con fuerza la tierra, y ese sonido parece venir del fondo de los cuerpos y del fondo de la tierra. También los golpes aluden a una suerte de metrallero que invade el espacio. La muerte y el dolor no se dejan negar, retornan como un fantasma, parcialmente ausente, parcialmente presente. Retornan cuando los vivos siembran la tierra con sus danzas, oraciones, rituales, para que florezcan esas voces sepultadas. En la obra algunos gestos y movimientos remiten a esos dolores ancestrales que reaparecen una y otra vez, como cuando las mujeres agarran un puñado de su cabello y lo jalan hacia atrás. O cuando se toman las entrañas y la exhiben. El duelo “hace surgir una ancestralidad”.

⁴ Didi Huberman, Georges. *Tierra y conmoción o el arte de la grieta*. Conferencia publicada en: Universidad Internacional de Andalucía. Arte y pensamiento 2006.
Disponible en: Ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=255

5. La voz y la música

La sonoridad de la obra la componen los sonidos con las guaduas, los cantos de los danzarines y las composiciones musicales. Buena parte del material sonoro se desprende de los golpes con las guaduas, estos alcanzan un ritmo trepidante por momentos, en otros instantes hablan de una especie de comunidad sonora, constituida como tal desde esa enunciación colectiva generada desde el ritmo. Tal y como lo señalábamos líneas atrás, se trata de una sonoridad ligada a las situaciones, sensaciones y contextos que enmarcan la obra.



Boceto, partitura musical Ariel Flórez.



Fotografía Carlos Mario Lema.

Los danzarines también interpretan canciones como “No me quites el agua... No me quites la voz... La mandarina de mis labios para los besos, para las voces, para educar a mis hijos, para hablar con los vecinos...para cantar, para gritar a voces alegres que hoy de nuevo corre el agua,... que mi hijo ha empezado a caminar, que mi hija ya sabe bordar sus sueños”. Todas las canciones son compuestas por el propio Carlos Jaramillo y arregladas a dúo con Ariel Florez. La voz emerge tanto por su contenido como por su somática sonoridad. En algún momento, una de las bailarinas se inserta entre el público para decir:

*Se caían las guanábanas
la guayaba soltaba sus olores
y esa noche me robaban
a mi hermano, a mi amante*

*El vacío, el hueco
el espacio vacío decía y crecía
El abrazo humano se perdía
no regresaba más
nunca volvía*

*Se devolvían los ríos
huyendo de la rabia
buscaba amparo
el chorrito inicial*

*Cargaba fuerzas
gritaba sus voces
transportaba sus muertos
río arriba.*

Devolviendo el hecho las acciones

*Buscaba, devolvieron el tiempo
cambiaba el tiempo
buscaba el inicio
pero nada cambiaba
Llegaba la esperanza
otra vez esperanzada
y nada ayuda
Esperanza y río
iban aguas arriba
removían desesperanzas
amargura y dolores
Hombres desaparecidos
mujeres maltratadas
muchachones desaparecidos
Niñas, niñitas, jovencitas
violentadas, maltratadas.*



Fotografía Carlos Mario Lema.

Con respecto a las piezas musicales, se pretendía abordar una amplia gama de músicas del país, así fuera fragmentariamente. Finalmente la falta de tiempo obligó a inclinarse por la música caribeña a través de los tambores, las gaitas, el maracón junto con el acordeón y el clarinete. El trabajo de percusión es un hilo conductor, propiciado por una indeclinable intensidad rítmica. Los tambores, ya sea en forma de cumbia, bullerengue o bambuco, están presentes todo el tiempo, marcando ritmos y movimientos. Prácticamente son el sostén musical de la obra, una columna vertebral sonora.

Es clara la intención de respetar las músicas tradicionales, así como los bailes tradicionales, pero tensionándolos con un espíritu contemporáneo. Para el coreógrafo hay un acto de respeto a la tradición en tanto que esta renueve su riqueza germinal, justamente en ese acto de creación la tradición no se inmoviliza como folclor y recupera su capacidad de interpelar y ser interpelada por el presente. Como bien decía un participante en un reciente encuentro de sabedores: la tradición es “el viaje de lo dicho”. La obra es una afirmación de lo que significa la música y la danza en el país, a través de sonidos y movimientos se refleja tanto el dolor como la afirmación de la vida en todas las regiones del país. Allí reside la potencia alegre y la resistencia de muchas comunidades asediadas por la violencia. No en vano una enorme marimba, transmutable en morada, preside ciertos pasajes de la obra.

Fotografía Carlos Mario Lema.



6. Lo poético y lo social

La esquina desplazada es una mirada poética de un fenómeno social como es el desplazamiento. Desde la experiencia y los modos de pensar del arte, un fenómeno como éste adquiere particularidades para nada asimilables por el discurso de cualquier otra disciplina de carácter científico. El arte nos entrega afecciones, sentimientos, percepciones, compromete no tanto lo que sabemos sino lo que sentimos, y desde allí nos produce comprensiones afectivas. No explica lo real (pretensión del discurso científico), no pretende construir signos cerrados, lógicos, totalizantes; tampoco es una designación nítida y clara de algún fenómeno; el arte nos entrega instantes plenos de vida y fuerza, momentos en los que experimentamos lo que es, y lo posible. En ese sentido *La esquina desplazada*, no quiere explicar el horror; tampoco aspira a mostrarlo tal y como es, lo que no haría otra cosa que reproducir el mismo dolor.

La obra aspira a generarnos una experiencia poética que apunta a renovar la percepción, a sorprender las representaciones rutinarias que tenemos del desplazamiento y los desplazados, y a lograr esa comprensión desde y con lo sensible. Comprensión afectiva que, lejos de apuntar a una explicación totalizante, se alcanza por instantes, fragmentos, huellas, pasajes. A veces una obra nos conmueve en un gesto, en un momento, en un fragmento, y nos conmueve más allá de la palabra. Por momentos ni siquiera podemos nombrar lo que experimentamos, pero sentimos que se han puesto en entredicho nuestras percepciones y representaciones. Por ello es bueno apreciar *La esquina desplazada* distanciándose de una lectura narrativa, o de una dramaturgia; la obra aspira a articular linealmente sus imágenes, pero su mayor valor está en quebrar nuestra mecánica aspiración a construir un relato, más bien lo suspende entregándonos momentos, situaciones, instantes. Posiblemente alguno de ellos basta para convocar la sensibilidad del espectador, y posiblemente también en ese instante transcurra mucha más vida que en una captación absoluta y lineal de la obra.

El propio Didi Huberman⁵ polemizando sobre la relación de la obra de arte con el horror, afirmaba que no se trata de mostrar el dolor tal y como es, lo que —por otra parte— solo nos paralizaría o nos conduciría al espanto. Evoca, en consecuencia, la figura mitológica de Perseo quien se resistía ver a la Medusa directamente, a riesgo de ser paralizado por su mirada. El héroe griego,

5 Didi Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Paidós, Barcelona, 2004

entonces, apeló al escudo de Atenea para enfrentarla y verla indirectamente evitando su mirada fatal. Esa imagen reflejada, indirecta (la del escudo), es la imagen artística la cual nos hace mirar por un instante y de otro modo la crudeza de lo real. La imagen artística “salva el honor de lo real” desde su decir poético el cual es ambiguo, impreciso, parcial, sugerido.

La esquina desplazada responde al llamado de lo real, permitiéndonos percibir por momentos y de una manera poética, la intensidad de un fenómeno doloroso. También nos abre a lo posible que anida en lo real: nos deja ver la esperanza y el vislumbre de luz que va germinando desde la oscuridad.

Javier Gil

Fundación Liebre Lunar



Fotogramas, videoarte Francisco Cabanzo.



Marzo 2014
Bogotá | Colombia



MinCultura
Ministerio de Cultura



Una producción de:

Con el apoyo de:

liebre lunar
Investigación y producción en arte cultura y educación



ESCUELA TALLER DE BOGOTÁ
SEDE CASA VENADOS - Calle 9 No. 8-61
T (+57) 342 38 57 | www.escuelataller.org

ISBN: 978-958-8827-24-7



9 789588 827247

