



Sara Regina Fonseca García

# Refracciones

Ensayos sobre **Katy Chamorro**, la bailarina



# Refracciones

---

Ensayos sobre **Katy Chamorro**, la bailarina

Sara Regina Fonseca García

Beca de Investigación en Danza  
Programa Nacional de Estímulos 2021  
Ministerio de Cultura  
Bogotá, Colombia



## Ministerio De Cultura

Juan David Correa

**Ministro de Cultura de Colombia**

Adriana Molano Arenas

**Viceministra (e) de Fomento Regional y Patrimonio**

Jorge Ignacio Zorro Sánchez

**Viceministro de la Creatividad  
y Economía Naranja**

Fernando Augusto Medina Gutiérrez

**Secretario General**

Angela Beltrán Pinzón

**Directora (e) de Artes**

Andra Dayana Murcia

**Asesora línea de investigación**

Corina Estrada Barrios

**Correctora de estilo**

María Teresa Galindo Rojas

**Diseñadora y diagramadora**

## Equipo Refracciones

Sara Regina Fonseca

**Escritora, bailarina y directora conceptual**

Arnulfo Pardo

**Coreógrafo y director artístico**

Andrea Ceballos

Estefanía López

**Bailarinas**

Gabriela Sacconi

**Diseñadora de vestuario y escenografía**

Ricardo Laverde

**Compositor**

Alejandro Cortés

**Artista visual**

Yovanny López

**Diseño de luces**

Juliana Atuesta

**Tutora**

Juliana León

**Productora**

Katy Chamorro

**Fuente Principal**

## Pontificia Universidad Javeriana

Luis Fernando Múnera Congote, S. J.

**Rector**

Maria Adelaida Farah Quijano

**Vicerrectora Académica**

Astrid Liliana Sánchez Mejía

**Vicerrectora de Investigación**

Tania Catalina Delgado

**Asistencia para la Creación Artística  
Vicerrectoría de Investigación**

Carlos Mery Concha

**Decano de la Facultad de Artes**

Pontificia Universidad Javeriana. Biblioteca Alfonso Borrero Cabal, S. J.  
**Catalogación en la publicación**

Fonseca García, Sara Regina, autora  
Refracciones : ensayos sobre Katy Chamorro, la bailarina / Sara Regina  
Fonseca García. -- Primera edición. -- Bogotá : Editorial Pontificia Univer-  
sidad Javeriana ; Ministerio de Cultura, 2023.  
154 páginas ; ilustraciones, fotos ; 17x24 cm

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN: 978-958-781-858-1 (impreso)  
ISBN: 978-958-781-841-3 (electrónico)

1. Chamorro, Katy - Crítica e interpretación 2. Danza moderna 3. Ballet  
4. Bailarinas 5. Coreografía I. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

CDD 792.82 edición 23

CO-BoPUJ

17/07/2023

ISBN (impreso): 978-958-781-858-1

ISBN (digital): 978-958-781-841-3

Primera edición junio 2023

© Ministerio de Cultura

© Pontificia Universidad Javeriana

© Sara Regina Fonseca

Número de ejemplares: 300

Las reflexiones relatadas en esta publicación correspon-  
den al trabajo investigativo de los autores y no expresan  
de manera directa la postura del Ministerio de Cultura.

Material de distribución gratuita con fines didácticos y cul-  
turales. Queda estrictamente prohibida su reproducción  
total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o  
método electrónico sin la autorización expresa para ello.

# Índice

- 7 ..... Agradecimientos
- 9 ..... Prólogo
- 11 ..... Introducción

## Primera parte

Sobre Katy, el equipo de bailarines y la obra *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*

- 19 ..... Katy Chamorro
- 20 ..... Arnulfo Pardo
- 20 ..... Sara Regina Fonseca
- 21 ..... Andrea Ceballos
- 21 ..... Estefanía López
- 22 ..... *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*

## Segunda parte

Pensamiento en refracción

- 25 ..... Entre la imitación, el contagio y la extrañeza
- 30 ..... Sobre la reconstrucción
- 39 ..... Una cuarta pared, translúcida
- 43 ..... El rostro, el torso y las manos
- 48 ..... El estado del cuerpo y una expresividad transhistórica
- 62 ..... El hueso y el músculo
- 70 ..... La identidad y sus ropajes
- 80 ..... Interrumpir el aura
- 85 ..... Triángulos del Sur
- 99 ..... Las perlas de un legado
- 106 ..... Ser y Katy
- 113 ..... Sobre lo pendiente

## Tercera parte

### Monólogos

- 117..... La maestra y mi otredad
- 118..... Primer ensayo
- 119..... Poema para una cuerda
- 121..... Des-censurar el origen
- 122..... La libertad por un dueto imaginado
- 123..... El gesto en vibración

### 124..... Galería

### 148 ..... Bibliografía, videografía y otras fuentes

## Agradecimientos

En estos días he sentido con fuerza la realidad innegable de que son los otros quienes hacen significativa cada cosa que hago. La motivación para escribir y el sentido de estos textos se los debo a varias personas. Quiero agradecer, primero que todo, al equipo de *Refracciones* y a quienes participaron en el proceso creativo que hace parte constitutiva de esta propuesta. La sensibilidad, lucidez y complicidad cariñosa de Arnulfo Pardo como director artístico y co-autor del proyecto. La energía de Estefanía López y Andrea Ceballos en escena, así como su abrazadora calidez y sus lúcidas apreciaciones durante todo el proceso de creación. La disposición y receptividad de Ricardo Laverde en la composición musical, de Alejandro Cortés en el diseño gráfico y la edición audiovisual, de Yovanny López en el diseño de luces y de Gabriela Sacconi en el diseño y confección de escenografía y vestuario. La iniciativa, claridad y gran diligencia de Juliana León desde su papel como productora. La mirada tranquila y aguda de Juliana Atuesta, quien fue nuestra tutora en la concepción artística y conceptual del proyecto.

Agradezco también la generosidad de Michel Cavalca, Camila Duque y Juan Manuel Rueda, quienes tomaron las fotografías que aparecen en este libro con absoluto desinterés, o más bien con el único interés de contribuir a la elaboración de pensamiento y memoria. La galería de fotografías al final del texto las pudimos incluir gracias a la cortesía de IDARTES y el fotógrafo David Caycedo. No solo aprecio el bello registro que hicieron, sino también lo que percibo como un genuino interés en reconocer el trabajo de maestras pioneras de la danza en Colombia. Gracias a nuestro querido amigo Yovanny Martínez, quien nos visitó un par de veces en los ensayos y nos regaló varias ideas geniales que terminaron siendo parte de la puesta en escena. A Corina Estrada, primera lectora de este manuscrito, le agradezco su paciencia y entusiasmo durante el proceso de corrección de estilo. Su perceptibilidad y sus aportes realmente me impulsaron en las últimas curvas de esta pequeña travesía. A María Teresa Galindo le agradezco su amable escucha y efectividad en el trabajo de diagramación.

*Refracciones* fue posible gracias al apoyo económico y moral de dos instituciones: El Ministerio de Cultura y La Pontificia Universidad Javeriana. De la universidad quiero agradecer especialmente el acompañamiento de Carlos Mery y Ana María Ayala desde la Decanatura de la Facultad de Artes, y el de Tania Catalina Delgado y Luisa Fernanda Zorrilla desde la Asistencia para la Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación.

A un nivel más personal, agradezco a mi madre Marta Victoria García por ser anclaje e inspiración. Fue en su cuerpo donde sentí por primera vez la vibración de la danza. A mi papá, Juvenal Fonseca, le agradezco el interés que tengo por la escritura. Una significativa coincidencia hizo que, en este momento, él también esté preparando un texto para publicar.

Finalmente, agradezco a la maestra Katy Chamorro por la magia, la intensidad y la humanidad que ha hecho posible un proyecto conmovedor, confrontativo y significativo para el equipo de *Refracciones*. Su legado se ha sembrado en nosotros con la fuerza de un organismo que pulsa, crece y se transforma. Espero que el honor que tuvimos al sumergirnos en su universo artístico y acercarnos a la intimidad de su vida personal, logre resonar en otras personas a través de la puesta en escena y el cuerpo de textos que ustedes pueden leer a continuación.

## Por Juliana Atuesta

Al acercarnos a la investigación sobre la historia y la memoria de la danza, nos damos cuenta de que esta tarea implica una visión paradójica y contradictoria sobre el mismo hecho de pensar la historia: ésta aparece como un ejercicio de conservación, recuperación, materialización del pasado, mientras que la danza se anuncia como una práctica efímera que responde a un presente irrepetible, no conservable e irrecuperable. La danza sucede por desaparición y se hace imposible volver a la experiencia que el cuerpo ha vivido en el pasado, tanto la experiencia como el tiempo son irrepetibles. La historia de la danza entonces se convierte en una tarea que se propone generar procesos de recuperación de eso que no se puede recuperar, y lo hace a través de la indagación de todo tipo de materiales que la danza deja como restos de lo que alguna vez pasó por el cuerpo, pero que, aparentemente, ya no está presente en este.

El ejercicio de hacer historia de la danza se torna tan interesante entonces, porque se inmiscuye entre esta paradoja y aparente imposibilidad y, a su vez, se propone como una tarea necesaria que permite volver a la danza desde otro lugar distinto a su propia naturaleza que es esa experiencia del cuerpo en su existencia puramente presente. Sin embargo, hay algo de esta premisa que nos incomoda, que nos hace preguntarnos ¿por qué no volver a la danza desde la generación de una experiencia corporal que nos permita vivir su memoria como una experiencia del presente?, ¿por qué no transitar y dialogar con el pasado más allá de su materialidad?, ¿qué nos hace pensar que la danza del pasado ha terminado y solo nos quedan sus restos materiales para abordarla?

Estas son preguntas que se cristalizan en las acciones que llevan a cabo los integrantes del proyecto *Refracciones* al aproximarse al trabajo de la maestra, bailarina y coreógrafa Katy Chamorro; al indagar en la historia y la memoria de la danza desde la proyección vívida de la misma. Refractar la memoria de la danza de Katy implica abordarla desde las posibilidades que tiene esta, no solo de propagarla en nuestro presente, sino también de encarnarla y transformarla. Esta noción de refracción es interesante en la medida en que permite que se le dé un vuelco a la historia y a la memoria de la danza, permitiendo que la mirada se centre principalmente en el ahora y en la manera en la que ese pasado no es remoto, sino que nos inmiscuye

y nos atañe en todas las esferas de nuestro ser; que se asume como un ser atemporal. Esta idea se resiste a la inmovilidad de la historia, se resiste a la idealización del pasado y a ese afán de conservarlo tal cual pudo haber sucedido.

*Refracciones* se fundamenta en una idea de diálogo, es una apuesta a la investigación práctica que se propone entablar una conversación con Katy Chamorro, con su danza, con su energía y, particularmente, con su obra *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*. Este diálogo busca hacer énfasis en la subjetividad de su sentido y en la implicación de las miradas que comparte con nosotros Katy y su memoria. Me refiero con esto a las miradas de cada miembro del equipo de trabajo, así como la misma mirada de Katy Chamorro, quien es también una visitante de su propia obra. A través de metodologías orientadas hacia la reconstrucción, la variación, la escritura reflexiva y la creación, este equipo de trabajo logra integrar lo efímero a la investigación en danza, comprendiendo que este trabajo se puede llevar a cabo desde el mismo cuerpo, desde su subjetividad y un universo de posibilidades intuitivas.

La reconstrucción se da entonces como una manera de legitimar la danza misma como un ejercicio de investigación que trae sus propias lógicas y valores, que aborda la historia de la danza coreográficamente y que valora sus trayectorias a través del tiempo al dejarla pasar por el cuerpo; al permitir que la obra se adentre en uno mismo como un traje que penetra los músculos, el alma y llega hasta los huesos. En las próximas páginas no hay una necesidad de aquietar la palabra, la sensación o algún tipo de descubrimiento en un documento. Más bien, hay una necesidad de permitir que la memoria siga viva y permanezca móvil, de que el mismo cuerpo la encarne y proyecte futuros posibles de su trayectoria.

# Introducción

*Cuando un rayo de luz se propaga en un medio transparente y llega a una superficie de separación con otro, también transparente, una parte sigue propagándose en el mismo medio, es decir, se refleja. Otra parte pasa al otro medio, es decir, se refracta. En esta imagen el haz de luz parte del foco abajo a la derecha. Al llegar a la superficie del líquido, además de continuar su camino hacia arriba por el aire refractándose, “rebota”, es decir, se refleja de nuevo hacia abajo.<sup>1</sup>*

Mirar el pasado con nuestros viscosos ojos y dejar que las imágenes vídriosas nos digan algo sobre nosotros mismos en el momento presente. Esto es lo que un bailarín y tres bailarinas decidimos hacer al acercarnos al trabajo de la maestra Katy Chamorro<sup>2</sup>. Intentamos percibir su danza no sólo con la viscosidad de nuestros ojos que captan lo que pueden, sino también con la viscosidad de cada uno de nuestros músculos, huesos y nervios que están enseñados a percibir, a accionar y a reaccionar de ciertas maneras. Quizás el más viscoso de nuestros órganos mediadores sea el cerebro, pues sus luces y laberintos moldean la forma en la que entendemos cada cosa. Nos acercamos a una danza que aparece y desaparece para dejarnos afectadas. Resalto: **dejarnos afectadas**. Es decir, una danza que con su aparición efímera logra desencadenar movimientos físicos, intelectuales y emocionales en nosotras.

Al trabajo de Katy nos convoca, en principio, el hechizo bajo el cual hemos caído cuando la vemos bailar. Nos convocan también sus historias, su carisma y su gran devoción por la danza. Estefanía López, quien es bailarina intérprete en el proyecto, conoció a la maestra en el 2014 cuando estudiaba en la Academia Superior de Artes de la Universidad Distrital de Bogotá (ASAB)- a donde Katy fue invitada para dar una charla y una clase maestra. En la charla, Katy habló durante dos horas y contó mucho sobre su vida profesional y personal. En la clase, la maestra bailó mucho y habló poco. Con movimientos jocosos, Katy incitaba a los estudiantes a gesticular, a pasarse la mano por el pelo, a sonreír burlescamente. Estefanía vio en ella todo el poder de una mujer que, a pesar de estar atravesada por fuertes historias personales, conseguía ser libre.

---

<sup>1</sup> Definición de “reflexión” y “refracción” recuperado en la página de física y matemática Fisicalab <https://www.fisicalab.com/apartado/reflexion-refraccion-luz>

<sup>2</sup> Ver corta presentación de la maestra Katy Chamorro y los bailarines del proyecto en la parte titulada “Sobre Katy, el equipo y la obra *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*”

Andrea Ceballos, también bailarina intérprete en el proyecto, la conoció en el 2018 durante una situación muy parecida, mientras hacía su carrera en la Pontificia Universidad Javeriana (PUJ). Esta vez la charla fue en la casa de la maestra y la clase en la universidad. Luego de un par de años, Andrea encontró en su bitácora esta anotación sobre su encuentro con Katy: “Reconocer mi punto de enunciación, pero con un carácter universal, que todos entiendan”. Tanto Estefanía como Andrea resaltan la autenticidad que se siente en la manera en la que la maestra habla y asume su danza.

Arnulfo Pardo, quien lleva a cabo la dirección artística de *Refracciones*, vio a Katy por primera vez mientras ella daba clase y él empezaba a ser director del Departamento de Artes Escénicas en la PUJ en el 2017. Más adelante la vio bailar en el Teatro El Parque como parte del proyecto *Archivo Vivo* del año 2018. Él recuerda sentir gran admiración por su musicalidad, la precisión de sus trazos y la abrasadora presencia con que la maestra se tomaba el escenario, como si este fuera su verdadero hogar. Para Arnulfo, el cuerpo danzante de Katy emana una profunda sabiduría y honestidad.

Yo, Sara Regina Fonseca, quien participa como bailarina intérprete y asume la dirección conceptual del proyecto, la vi bailar un par de veces en el 2014. Una de estas fue en la placita de la estatua de Belalcázar del Park Way, y aquella vez Katy bailó como parte del proyecto de investigación *Huellas y Tejidos*. Otra de las veces que la vi bailar fue en el Auditorio Pablo VI de la PUJ, donde la maestra presentó su obra *Amanecer*. No sé realmente cuál ocasión fue primero y cual fue después, pero en mi mente ambas apariciones se funden como un mismo impacto. Brasas en la hoguera, pienso de repente. Una bailarina concretamente poseída por su danza desactivó todas mis inclinaciones analíticas y críticas, me hizo rendir ante una rara belleza que me dan ganas de no explicar. Desde entonces, yo percibo a Katy como a una bruja<sup>3</sup>.

Intentar abarcar el trabajo de la maestra es casi un juego de espectros, pues su obra es en realidad muchas obras. La experiencia dancística de Katy acumula por lo menos 50 años de trayectoria y todos los paisajes kinestésicos visitados por ella se animan de nuevo, cada vez que la maestra baila. Su cuerpo es tan viscoso como los nuestros y por eso también ella transforma su obra cada vez que la visita. La danza que nos convoca es vidriosa: al mismo tiempo en que aparece como una idea, un movimiento o una obra;

---

<sup>3</sup> Katy, Arnulfo, Estefanía, Andrea y yo conformamos el equipo medular de *Refracciones*. En el transcurso del proceso se sumaron Juliana Atuesta en la tutoría, Alejandro Cortés en el diseño y elaboración de gráficas y videos, Juliana León en la producción, Gabriela Sacconi en el diseño y elaboración de escenografía y vestuario, Ricardo Laverde en la composición musical y Yovanny López en el diseño de iluminación.

la danza se refracta en nosotras. Cada vez que intentamos animar la danza de Katy en nuestros cuerpos, el sentido de la misma se desvía en múltiples direcciones. Resalto: **se desvía**. Su sustancia se moviliza por otras vertientes, toma otras formas. El intento de encarnar la obra de Katy hace estallar en nosotros múltiples experiencias y pensamientos alrededor de asuntos como la interpretación, la técnica, la ética, la pedagogía, la estética, la representación y la identidad, por nombrar solo algunos.

Nos aventuramos a conocer de cerca un trabajo que, además de fascinarnos, nos parece sumamente valioso. Katy ha sido una figura muy importante para el panorama de la danza contemporánea en Colombia, no sólo por las innovaciones que ella introdujo en el medio artístico, sino también por el impacto que su labor pedagógica ha tenido en varias generaciones de estudiantes, bailarines y maestros de la danza. Las charlas extendidas con Katy y las visitas en las que ella nos ha compartido gran parte de su archivo tienen un efecto directo sobre la puesta en escena y los escritos que componen este proyecto. Sin embargo, aclaro que nosotros no pretendemos reflejar de manera precisa la forma y el sentido de la obra de Katy, pues eso requeriría de una transparencia que consideramos imposible. Pretendemos más bien compartir los múltiples movimientos que ha causado en nosotras el encuentro con el trabajo de Katy, en el cual se considera incluso el encuentro entre Katy y su propia obra. En este caso, el cuerpo danzante de la maestra es un crisol donde los tiempos se funden, pero también se distinguen. Dada la naturaleza particular de *Refracciones*, debemos dejar para otras personas, o para otra oportunidad, una tarea anhelada y pendiente: llevar a cabo un proyecto que se enfoque específicamente en analizar y difundir la biografía y el archivo de la maestra. No será el caso esta vez.

Nos disponemos a desplegar sobre la escena y el papel una serie de *refracciones* que ocurren cuando el universo de Katy, su vida y obra, entra en contacto con los universos de Estefanía, Andrea, Arnulfo y Sara<sup>4</sup> mediante un proceso de inmersión; es decir, un proceso que nos pone en disposición para asimilar las formas, los ritmos, las configuraciones, los gestos, los trazos y los estados que percibimos en la danza de otras personas. En este caso, la inmersión es la práctica misma de la danza, en la cual transmisión y encarnación hacen parte de un mismo proceso. *Refracciones* concreta la inmersión mediante dos estrategias: la realización de varias sesiones de entrenamiento con la maestra y el proceso de reconstrucción de una de sus obras de repertorio: *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*. Nuestra intención

---

<sup>4</sup> Consideramos que el resto del equipo también hace sus creaciones a partir de procesos de refracción y que, de alguna manera, estas *refracciones* también se manifiestan en la puesta en escena.

ha sido provocar desviaciones a partir de estas prácticas y plasmar algunas de estas desviaciones en dos productos que están íntimamente conectados: una puesta en escena y una compilación de textos para la cual estas palabras pretenden servir de introducción.

Lo que nos pasa cuando entrenamos con Katy y cuando asumimos la tarea de la reconstrucción de su obra incluye experiencias físicas muy particulares, estados emocionales diversos y muchas elucubraciones mentales alrededor de aspectos que van desde la técnica hasta la visión de la danza, el arte y el mundo. La tarea de encarnar su obra es apasionante, pero no siempre es fluida. El encuentro cuerpo a cuerpo tiene justamente la fascinación de la extrañeza; nos señala aquello que nos seduce y aquello que nos confunde o confronta. A veces ambas cosas son lo mismo, a veces no. Cuando intentamos habitar otro cuerpo, se redefinen los contornos de nuestras propias formas. Se evidencian los vértices que coinciden y los bordes que piden expandirse o apretarse. La extrañeza misma ha sido materia prima para construir la puesta en escena *Refracciones*, en la cual se presenta la reconstrucción de obra seguida de una nueva creación que se deriva de la misma. Aquí los cuerpos deconstruyen sus propios procesos de construcción y reconstrucción, las maneras particulares de abordar la ejecución de un movimiento, lo que Estefanía, Andrea, Arnulfo y Sara entendemos por interpretación, lo que significa un objeto en escena, y lo que sentimos o pensamos frente a los imaginarios y temas evocados en la obra de Katy. También se despliega en la puesta en escena el legado que deja el encuentro con la maestra y el cual entendemos como un regalo en doble vía: cada intérprete toma algo particularmentepreciado del arte de Katy y, a partir de ello, elabora su propia ofrenda en forma de cuerpo danzante.

La inmersión corporal nos ha permitido llevar a cabo una operación concreta: detenernos en el detalle para vislumbrar desde el gesto una multiplicidad de cuerpos, tiempos y espacios que se relacionan de maneras directas o indirectas con el universo de Katy. Esta operación es en sí misma una especie de refracción constelada, pues consiste en identificar elementos particulares del trabajo de la maestra para luego conectarlos de manera multidireccional, transhistórica y transcultural<sup>5</sup> con aspectos que no necesariamente pertenecen al contexto inmediato de Katy. En este punto, sentimos la gran

---

<sup>5</sup> Con la idea de conexión “multidireccional” me refiero a que el trabajo de Katy puede conducir a la elaboración de reflexiones sobre aspectos muy diversos; tales como la interpretación, la construcción de la propia imagen, lo político en la danza o el modo de representación que implica el uso de un objeto en escena, entre otros. Establecer relaciones de manera “transhistórica y transcultural” consiste en traspasar los límites de las unidades históricas y culturales de tiempo, espacio e incluso género dancístico; con el fin de conectar el trabajo de Katy con movimientos, personas y conceptos lejanos al contexto inmediato de la maestra.

necesidad de refractar sobre el papel, pues la escritura nos permite hilar de otras maneras, citar, rastrear y elaborar pensamientos desviados a partir del encuentro. Los textos que suceden a esta introducción materializan un deseo por analizar elementos particulares de la obra de Katy, problematizar sus visiones de la danza, establecer diálogos con personas de otros tiempos y lugares, dilatar el instante de una experiencia corporal, y construir argumentaciones alrededor de aspectos que, aunque están íntimamente ligados a las prácticas dancísticas que componen el proyecto, las exceden. Por la forma en que han sido concebidos, los siguientes textos tienen una lógica modular, lo cual les permite ser leídos de manera independiente y en cualquier orden. Las ideas repican como pelotas entre los escritos y las relaciones entre estos tienen un carácter más constelatorio que lineal.

Según su naturaleza y función, los textos estos están organizados en tres partes:

1. **Sobre Katy, el equipo y la obra *De las antiguas historias de Quiché -caminantes***: en esta parte se encuentra una breve presentación de la maestra Katy Chamorro, del equipo medular de *Refracciones* y de la obra específica que escogimos para la reconstrucción.
2. **Pensamiento en refracción**: este es un grupo de doce textos cortos e independientes, en los cuales se articulan ideas y cuestiones que nos interpelaron durante las prácticas de entrenamiento y reconstrucción. Aquí se tocan temas como la interpretación, la expresividad, la técnica, la transmisión del conocimiento, la improvisación, los tipos de presencia escénica, la identidad, lo ritual y lo político, entre otros. A manera de refracción, estos textos documentan ciertas desviaciones de pensamiento detonadas por el encuentro con Katy, en donde caben operaciones como el rastreo histórico, la extrapolación, la descripción de experiencias corporales, el análisis crítico y la construcción de conceptos.
3. **Monólogos**: esta parte incluye textos que escribieron las bailarinas del equipo durante el proceso de reconstrucción, y que fueron usados directamente en la puesta en escena. Les llamamos monólogos porque su modo es personal y su función es amplificar los pensamientos de las intérpretes de una manera más o menos espontánea; es decir, sin redactar o editar demasiado.

Hacer una introducción de *Refracciones* tiene algo paradójico pues, para presentarlo, parecería necesario ver el proyecto en su totalidad; es decir, cerrarlo. Creo que a este trabajo lo constituyen células con un potencial infinito de crecer e interconectarse. Tanto la puesta en escena como los textos pueden seguir cambiando y, en este sentido, *Refracciones* no es un proyecto terminado. Mientras escribo, imagino que cada concepto, cada escena y cada título son como las burbujas en la espuma de Peter Sloterdijk<sup>6</sup>. Ellas son espacios íntimos y volubles, frágiles en su estabilidad y vitales en su posibilidad de transformación. Las burbujas bien pueden acercarse, fundirse o reventar. Son espacios membranosos y flexibles. Cuerpos vivos.

---

<sup>6</sup> Peter Sloterdijk desarrolla el concepto de las espumas en su trilogía *Esferas*. En ella, el autor desarrolla una morfología del espacio humano. Las espumas, en este caso, ilustran una especie de organización donde todo puede ser centro y en donde no puede existir un solo centro verdadero. Las espumas niegan la unidad y la totalidad. Su estabilidad está relacionada con la movilidad de sus elementos constitutivos: el agua y el aire.



# Primera parte

Sobre Katy, el equipo de bailarines y la obra *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*

## | Katy Chamorro

Katy Chamorro nació en la ciudad de Pasto, Colombia, el 30 de agosto de 1943 y fue bautizada con el nombre Haydée Leonor Chamorro López. Su familia es de gran sensibilidad artística y ella empezó a bailar cuando era muy pequeña. En la década de los 60 se fue a vivir a Nueva York, después de haberse ganado una beca para estudiar bajo la tutoría de la reconocida maestra Katherine Dunham, con cuya compañía se entrenó en técnicas de danza moderna y danzas afroamericanas. Katy también estudió ballet, danza contemporánea, jazz y composición coreográfica en escuelas como *Martha Graham School* y *Performing Arts Center*. Más adelante, cursó varios semestres de antropología de la danza, danza contemporánea y danza afro en *Southern Illinois University*, también bajo la dirección de la maestra Dunham.

Después de vivir en Estados Unidos por varios años, Katy se fue a vivir a México gracias a una beca que obtuvo para realizar estudios de danza en La Escuela de Ballet Folclórico y, en los años 70, Katy viajó a Venezuela para trabajar como asistente de Dunham en diversos seminarios y talleres. En 1984 Katy volvió a Colombia y empezó a dirigir el primer grupo de danza contemporánea de la Universidad Nacional. A partir de 1994 se vinculó a la Pontificia Universidad Javeriana y en su larga trayectoria como pedagoga ha sido maestra de varias generaciones de bailarines en Colombia.

Katy ha participado en un gran número de festivales de danza, teatro y música en Venezuela, Estados Unidos, Ecuador, Cuba, Colombia, Puerto Rico, México, Costa Rica y Francia. Su trabajo se destaca por explorar lenguajes coreográficos alternativos en una relación íntima e interdisciplinar con otras manifestaciones artísticas como la música, el teatro y las artes plásticas. Katy ha sido merecedora de varios premios y reconocimientos, entre los cuales están el American Dance Festival Grant en 1992, el Premio a la Trayectoria en Danza de IDARTES 2020 y un Reconocimiento a la Obra de Mujeres en la Danza del Ministerio de Cultura de Colombia 2022. En el proyecto *Refracciones*, Katy es fuente principal para la investigación y asistente para el entrenamiento y la reconstrucción de obra.

## Arnulfo Pardo

Arnulfo es docente, investigador del movimiento, gestor y director de proyectos interdisciplinarios. Realizó una Maestría en Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea en la Universidad Anton Bruckner en Linz, Austria. Es fundador y exdirector del colectivo austriaco *Lab on Stage*, una plataforma interdisciplinaria de investigación artística. Sus creaciones junto a este colectivo giran en torno a temáticas sobre la identidad, el género y el consumismo, y fueron presentadas en festivales en Austria, España, Croacia, Eslovaquia, México, Panamá y Colombia.

Como Interprete, Arnulfo ha trabajado con destacados coreógrafos europeos como Francesco Scavetta (Noruega/Italia), Rose Breuss (Austria), Stephan Rabl (Austria), Snjezana Abramovic Milkovic (Croacia), Bruno Genty (Francia), Juan Dante Murillo Bobadilla (Colombia/Austria), Andrea K. Schlewein (Alemania/Austria). Junto a estos coreógrafos y sus compañías, ha actuado en varios festivales de Europa, Suramérica, Asia y África. Desde el año 2017 es profesor de planta de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana y ha sido director del Departamento de Artes Escénicas en la misma Facultad. En el proyecto *Refracciones*, Arnulfo es coreógrafo y director artístico.

## Sara Regina Fonseca

Desde la práctica de la danza, Sara aborda la interpretación, la creación y la docencia con un interés especial en las relaciones entre la expresividad, la técnica y la politicidad del movimiento dancístico. Hizo sus primeros estudios de danza en el DICAS (Bucaramanga), su bachillerato en INCOLBALLET (Cali) y su pregrado en el Laban Centre (Londres). En la Universidad de Estocolmo realizó una Especialización en Estudios del Teatro y una Maestría en Estudios de la Danza. Codirigió, junto a Eduardo Oramas, el proyecto de investigación-creación *Cancionero para Señoritas*, el cual fue premiado con la Beca para coproducción de obras de danza de Iberescena (2018). Dirigió el proyecto de intervención social “La Guerra y la Fiesta” (2008), financiado por el Instituto Sueco y desarrollado en Ciudad Bolívar y Usme con poblaciones asociadas a la Organización Nuevo Arcoíris y la Fundación María Adelaida. Tiene tres publicaciones: el capítulo “Dance and Human Development” en el libro *Spar av Dans* de la Universidad de Karlstad (2004); el artículo “Hacia una ética de la representación intercultural” en la *Revista Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* Vol. 12 No.2 (2014) y la editorial “El aire, el cuerpo y el arte” en la *Revista Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* Vol. 15 No.2 (2020).

Sara fue miembro y fundadora de la *Red de Investigación en Cuerpo, Danza y Movimiento*, con la cual organizó varias veces el *Congreso Nacional e Internacional de Danza*. Lleva aproximadamente 10 años bailando con la compañía *L'explose* y desarrolla sus proyectos en el colectivo *La Bestia*, con el cual ha ganado varias becas para la creación y circulación de obras. En el 2011 Sara se vinculó a la Pontificia Universidad Javeriana como profesora del Departamento de Artes Escénicas, en donde dicta asignaturas de técnica de danza, laboratorio de movimiento e historia de la danza. En julio de 2022 asumió la dirección de la *Revista Cuadernos MAVAE*. En *Refracciones*, Sara es bailarina intérprete y directora académica.

## | Andrea Ceballos

Andrea es artista escénica y antropóloga de la Pontificia Universidad Javeriana. Su trabajo incluye conocimientos en investigación escénica, canto, danza contemporánea, yoga, acrobacia, ballet y acciones físicas. Le interesa la cuestión del entrenamiento y busca otras formas de la creación que vayan más allá de las divisiones entre disciplinas y del dispositivo escénico convencional. Trabaja desde la pregunta por la intersección entre el sonido y el movimiento. Participó en el *IV Congreso de Investigación en Danza* de la Universidad Jorge Tadeo Lozano del año 2017 con su ponencia “Antropología de la danza: individualidad en función de la colectividad” y en el *VI Congreso de Antropología en Colombia* y *V Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología* del 2017 con la ponencia “Individualidad en función de la colectividad: un acercamiento al compromiso político de la danza en Colombia”. En el 2020 y 2021 trabajó en la agenda cultural de la subdirección educativa y cultural del Jardín Botánico de Bogotá, José Celestino Mutis. También es codirectora del laboratorio de investigación escénica *Cuerpos que gritan* de Naieté Compañía Artística, es miembro del colectivo *Entrenamiento Camaleón* y del colectivo de danza contemporánea *De-useme*. En el proyecto *Refracciones*, Andrea es bailarina intérprete.

## | Estefanía López

Estefanía es egresada de la carrera de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana y tiene gran interés en la interpretación, la creación interdisciplinaria y la producción escénica. Recientemente hizo la asistencia de dirección de *Paradox*, montaje de grado 2021-3 del proyecto curricular de Arte Danzario de la facultad de artes ASAB dirigido por Yenser Pinilla. Ha sido líder de proyectos en *PopUp Art*, una empresa de intermediación cultural, y fue co-creadora de *La Tarima Invisible*, proyecto ganador de la Beca de Fomento a la Cultura, El Arte y el Patrimonio de la Secretaría de Cultura 2021.

Codirigió el proyecto de creación *Acto de Fuga* desde el 2018 y, en el 2020, fue ganadora de la Beca de Circulación de Artes Vivas y Musicales FUGA. En este mismo año Estefanía creó *Alterando la Forma*, un proyecto pedagógico que gira alrededor de la improvisación y el entrenamiento en danza. Con este proyecto participó en el programa *Cuerpo Político* de Adra Casa Corporal, el cual obtuvo la beca para el Fortalecimiento de Procesos Pedagógicos en Danza en la Ciudad IDARTES 2020. En el 2019 fue bailarina de *Escoria bajo la Piel* en la residencia joven de la plataforma Orbitante de IDARTES, y en el 2017 creó el semillero de investigación y creación transdisciplinar *Fuera de Fase* en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana. En el 2022 es co-directora del proyecto *Armando Figliere ¿cómo desarmar un conflicto imaginado?*, el cual fue ganador de la Beca de Creación - larga trayectoria- del Ministerio de Cultura de Colombia. Estefanía participa en *Refracciones* como bailarina intérprete.

### | *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*

Esta fue una de las primeras creaciones que hizo Katy Chamorro al regresar a Colombia y está inspirada en un fragmento de las leyendas del *Popol Vuh*. La primera versión se terminó en 1984 y se presentó en el Teatro Colón de Bogotá para ser filmada y transmitida en un programa cultural de televisión realizado por COLCULTURA. Tres años después, la pieza se presentó con público en el Auditorio León de Greiff. Entre las personas que la han bailado están: Nancy Bautista, Marta Pasos, Ricardo Neira, Asdrúbal Medina, Arturo Rodríguez y Katy Chamorro. La música incluye composiciones de Joe Zawinul y música experimental del Amazonas. El vestuario y la escenografía fueron diseñados y confeccionados por Katy Chamorro.



En la imagen, Katy Chamorro.  
*Fotografía de Michel Cavalca*

# Segunda parte

Pensamiento en refracción

## Entre la imitación, el contagio y la extrañeza

Nos encontramos con Katy en el estudio para hacer nuestro primer entrenamiento juntos. Ella se pone frente al espejo y, sin decir mucho, entra en un viaje que va a durar aproximadamente una hora. La maestra se mueve y nosotros la seguimos. Al principio hacemos unos movimientos de calentamiento articular con especial énfasis en la columna, los brazos y las manos. Luego empezamos a atravesar el espacio en diagonales. Todos vamos detrás de Katy haciendo movimientos que se repiten. Cuando ella quiere que sigamos solos, lo indica sin hablar. Para corregir o llamar la atención sobre algo, Katy simplemente señala la parte del cuerpo o el movimiento sobre el que quiere hacer su comentario mudo. Todo sucede mientras nos movemos sin pausa.

Después de más o menos cuarenta minutos, Katy nos incita a improvisar, uno por uno. Prácticamente nos manda a hacerlo con un movimiento de su dedo índice. Nos observamos con sorpresa, pues vemos que cada uno ha entrado en un estado alterado. Más que una clase técnica, sentimos que la sesión ha sido un trance. Cuando hablamos sobre este día, Arnulfo, Andrea, Estefanía y yo coincidimos en que hace rato no vivíamos un entrenamiento de esa manera. Aunque Katy tiene todas las herramientas y el lenguaje técnico para explicar ejercicios, ella decidió no hacerlo durante nuestras primeras dos sesiones. Coincidimos en que uno de los grandes poderes de la maestra radica en la energía que ella logra contagiar. Katy vibra cuando danza y esa vibración es un poderoso medio de comunicación, una pedagogía y una expresión artística.

A partir de esta experiencia, quiero detenerme en lo que puede significar la imitación como estrategia de aprendizaje. Pienso de una vez en que dicha estrategia sufre de cierto desprestigio en el ámbito académico de la educación en danza y, particularmente, en el programa educativo del cual somos entraña el equipo de *Refracciones*. Percibida a menudo como una cáscara vacía, se cree que la imitación se queda al margen de una experiencia profunda y personal. Bajo la presión de tener que copiar con exactitud ciertas formas o ideas presentadas por quien se supone que sabe, los estudiantes muchas veces se bloquean y se frustran. Creo, como muchos, que la educación basada en un mandato de imitación puede provocar en los estudiantes una traumática alienación del cuerpo y el conocimiento. Sin embargo, la vivencia con Katy me hace pensar que la imitación sí puede provocar experiencias personales y profundas, cuando esta se convierte en una vía para disponerse al contagio. A diferencia de la explicación que justifica por qué las cosas se

deberían hacer de cierta manera, la imitación nos arroja a la acción, en la cual el cuerpo copia lo que puede y, quizás, lo que más entiende, le interesa o emociona. En la imitación, lo que media entre quien enseña y quien aprende no es tanto el concepto, sino el espacio-tiempo compartido.

Para seguir a Katy en sus clases, nosotros teníamos que activar una especie de imitación kinestésica instantánea, pues la idea era copiar sus movimientos casi al tiempo en que la maestra los ejecutaba. Este proceso parece menos racional que el que haríamos en una clase basada en la explicación, la comprensión y la apropiación consciente del movimiento. Hago énfasis en que es “menos racional” para aclarar que esto no lo hace totalmente irracional pues, para imitar algo en segundos, es necesario activar un montón de categorías que permiten la observación efectiva. En nuestro caso, creo que esta observación racional instantánea ocurría por momentos. Cuando lográbamos comprender un poco el lenguaje de la maestra, la racionalización iba mermando y el contagio energético iba creciendo.

Recuerdo que, entre contagio y contagio, yo iba analizando los patrones de movimiento de Katy, las formas de sus manos, la precisión espacial con que diseña su cuerpo, las sutilezas en sus cambios de ritmo y la postura de su columna vertebral. Esta racionalización me era indispensable para poder imitar sus movimientos y, sin embargo, la tarea de encarnar instantáneamente esas formas, diseños, ritmos y posturas me provocaba un estado que excedía mi propio análisis. Andrea, Estefanía, Arnulfo y yo coincidimos en que estas clases generaban una energía colectiva que posibilitaba unas improvisaciones individuales muy particulares. Creo que después de haber imitado a Katy durante un buen rato, cada quién lograba encontrar en sí mismo una o varias cosas que marcaban la danza de la maestra. Fuimos muy felices durante estas dos primeras sesiones.

Poco tiempo después llegó la pandemia y tuvimos que seguir el proceso sin la presencia de Katy. Para evitar el contagio del Covid-19, tuvimos que renunciar al contagio de su danza en vivo y proceder a trabajar directamente con el video de la obra que elegimos para reconstruir: *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*. Nos encontramos entonces frente a unas imágenes en pantalla, cuya nitidez corresponde a la de un registro hecho hace más de treinta años, filmado con luces para teatro y varias veces convertido de un formato a otro. Hicimos comentarios sobre la falta que nos hacía Katy y sobre lo diferente que era enfrentarse al material de movimiento sin tener la experiencia de vibrar con ella. Se sentía todo un poco frío y mecánico. “Muy extraño”, dijo por ahí Andrea. Me siento como toda “tiecita” dijo Estefanía. Arnulfo nos confesó que se estaba “cayendo”. Para mí, lo más raro de todo fue intentar hacer mímica. La obra que empezábamos a remontar requería

usar la imaginación para ver y reaccionar frente a cosas que no estaban allí: un bosque, un puente movedizo, algo desconocido. Debíamos encontrar rápidamente una justificación o motivación para expresar el miedo y la incertidumbre, tal y como nos había indicado la maestra en charlas anteriores. La presencia de Katy se sentía cada vez más urgente, pero seguíamos en pandemia y el encuentro físico era un riesgo para la salud de la maestra.

Tuvimos que extraer e interpretar toda la información posible de las imágenes del video, sin tener en primer plano el sustento discursivo de Katy. Con sustento discursivo me refiero a lo que ella nos ha contado sobre los significados de la obra. Teníamos anotados sus comentarios sobre la musicalidad, la escenografía, la relación con el texto del *Popol Vuh*, los universos imaginarios y las emociones evocadas por los personajes. Sin embargo, en este primer momento dejamos entre paréntesis el contexto que nos había dado la maestra y nos dimos a la tarea de reproducir lo más fielmente posible la danza de los bailarines registrados en el video. De repente, las imágenes tenían que hablarnos más duro y con su tono añejo. Ellas aparecían desde un irremediable pasado, pues Katy no estaba allí para actualizar la información o reanimarla en el presente. De alguna manera, las imágenes estaban más allá o más acá de la “explicación correcta” de la obra, es decir, de la explicación de su autora. Nosotros iniciábamos un segundo proceso de imitación. Sin la hechizadora presencia de Katy y el efecto de su contagio, hubo algo que se hizo crucialmente visible: la incongruencia entre nosotros y las imágenes que intentábamos imitar. Fue entonces cuando sentimos la torpeza, la tiesura, el desequilibrio y la rareza, un momento extraordinario de extrañeza que se iría desvaneciendo con el gradual advenimiento de la familiarización.

En esos días pensé que estábamos pasando por una de las etapas más reveladoras del proyecto, pues la extrañeza nos permitía historizarnos de una manera muy particular. Nos encontrábamos en una cita entre el cuerpo que traíamos y el cuerpo que nos disponíamos a conocer o, en este caso, a encarnar. Creo que en la extrañeza destella el potencial de una expansión, o de un conflicto transformador, y creo también que hay un momento de extrañeza en el proceso de imitación. El imitador busca expandirse o modificarse para parecerse al imitado, quien a su vez debe ser fundamentalmente diferente al imitador, pues uno no se imitaría a sí mismo. Intentar volverse parecido o idéntico a un diferente, solo pone de relieve las incongruencias. Revela los lugares de los que viene cada uno. El historial encarnado no es consciente de sí mismo hasta que se encuentra con otro que se le hace extraño.

Para traducir la información del video, algunas de nosotras tuvimos que identificar acciones físicas concretas, otras necesitaron imágenes, situaciones, o una cierta claridad en la estructura. La extrañeza nos permitió identificar las categorías con las que cada una tiende a leer la danza, y también nos permitió sentir aquello que nos puede retar o provocar. Lo extraño irrumpe en la fluidez de los patrones construidos y nos remite a nuestros propios historiales por efecto de contraste. La danza y la obra de Katy se nos presentaron entonces como un espejo y, al mirarnos en él, comenzó un largo proceso de refracción.



En la imagen, de izquierda a derecha, Estefanía López, Andrea Ceballos y Sara Regina Fonseca. *Fotografía de Juan Manuel Rueda*

## Sobre la reconstrucción

*La danza existe en un punto perpetuo de desvanecimiento. En el momento de su creación, ella ya se ha ido... Un evento que desaparece en el acto mismo de su materialización (traducción propia)*<sup>7</sup>.

Después de un par de sesiones de entrenamiento con Katy, hicimos una revisión de sus registros videográficos y escogimos la obra de repertorio para hacer el ejercicio de reconstrucción. Varias razones prácticas y no tan prácticas nos animaron a decidirnos por *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*<sup>8</sup>. En principio nos servía mucho que la obra fuera grupal. Nos gustaba que los personajes tuvieran papeles parecidos y que ninguno fuera protagonista. La propuesta visual de la obra nos pareció muy bella con su escenografía de hojas y trapos, sus máscaras blancas, sus capas encapuchadas y la esculturalidad de sus diseños corporales. La coreografía se nos hizo sencilla en su composición, al tiempo que reconocimos una complejidad en las corporalidades de los bailarines. La obra lograba construir un universo estético muy específico al tiempo que prescindía de códigos de danza identificables. No representaba una historia de manera estricta, pero había una tensión constante y una dramaturgia que lograba sumergirnos en un estado místico y meditabundo. La teatralidad que sentimos en la obra también nos llamó mucho la atención: una teatralidad basada en la expresividad de los cuerpos, más que en narrativas. La música etnográfica y experimental contribuía potentemente a crear un espacio espeso y misterioso. Creo que cuando vimos la obra en su precario registro, todos escuchamos una voz que hablaba desde otro espacio-tiempo. Al sentir la evidencia de una disparidad histórica, nos enamoramos.

Queríamos que la reconstrucción fuera lo más parecida posible a la versión original de la obra, para lo cual contábamos con la asistencia de Katy y con el video que fue filmado en el Teatro Colón de Bogotá en 1984. A mí me parecía fascinante la idea de que unos cuerpos que nunca vimos pudieran revivir en nosotras. Aunque tenemos a Katy cerca y los bailarines de la obra original están vivos en algún lugar, los cuerpos danzantes de ese momento en 1984 ya no existen. Como dice Siegel, ellos “desaparecieron en el acto mismo de su materialización”<sup>9</sup>. Intentar reconstruir sus configuraciones, su vivencia del tiempo y su manera de habitar el espacio es verter sangre tibia

---

<sup>7</sup> Siegel, Marcia (1968). *At the Vanishing Point: A Critic Looks at Dance*. New York: Saturday Review Press, p. 1. En su lenguaje original, la cita dice: “Dance exists at a perpetual vanishing point. At the moment of its creation it is gone... an event that disappears in the very act of materializing”.

<sup>8</sup> En el video que usamos como referencia aparece el título: *HISTORIAS. De las Antiguas Historias de Quiché*, pero Katy observó que el nombre correcto de la obra era *De las antiguas historias de Quiché -caminantes*. El proyecto *Refracciones* utiliza el título indicado por la maestra.

<sup>9</sup> Siegel, Marcia (1968). *At the Vanishing Point: A Critic Looks at Dance*. New York: Saturday Review Press, p. 1.

en las fibras que cruzaron y emanaron de esos cuerpos. De repente me gusta la idea de pensar en la reconstrucción como una especie de posesión o reencarnación.

Iniciamos el proceso sin la presencia de Katy para evitar que ella se expusiera al Covid-19. Arnulfo se encargó de dirigir el remontaje mientras Estefanía, Andrea y yo nos dedicamos a ser bailarinas. Muy pronto empezamos a hacer ajustes que creíamos necesarios o apropiados. Contaré algunos de ellos. Dado que éramos tres personas en escena y no seis como en la versión original, decidimos hacer varios intercambios de espacio entre las bailarinas y acentuar el contraste de niveles entre nosotras. Pensamos que esto nos ayudaría a crear la sensación de grupo que requiere la obra y que era más difícil de lograr con solo tres bailarinas. Otro ajuste que hicimos fue fijar la coreografía del último minuto de la obra, en la cual las creaturas se ven obligadas a separarse, como haladas excéntricamente por una fuerza superior a ellas. Katy nos había indicado que esta parte de la obra era muy dramática, pues los personajes obtenían su fuerza de estar juntos y, por lo tanto, no se querían separar. A nosotros se nos había metido en la cabeza que la estética de la obra era muy “expresionista” y esto nos hacía pensar que las contracciones, las torsiones y los volúmenes espaciales eran apropiados.

Compusimos y fijamos las últimas imágenes de manera que hubiera una variedad de niveles y tensiones opuestas entre diferentes partes del cuerpo. Los momentos que coreografiamos incluían ciertos elementos propios del vocabulario de la danza moderna como grandes cuartas, *attitudes* con espirales en el torso y *arabesques* con *high release*<sup>10</sup>. En general, nos propusimos ser muy fieles con las planimetrías e intentamos copiar las cualidades de movimiento, aunque estas últimas eran mucho más difíciles de detectar en el video.

Cuando le mostramos a Katy la coreografía reconstruida, ella empezó por agradecernos varias veces el “esfuerzo” que habíamos hecho para remontar la obra a partir del video. Luego, empezó a darnos sus observaciones con delicadeza. Nos hizo saber que no le funcionaba nuestra estrategia de intercambiar de puestos, pues “así no era la obra original”. Frente a la parte coreografiada, Katy simplemente sonrió y nosotros entendimos el mensaje. El material que habíamos creado y fijado realmente no tenía lugar. Era importante que esta parte siguiera siendo libre y, sobre todo, sin piernas al aire. “Todo es mucho más terrenal” nos indicó ella. El comentario era preciso y tenía mucho sentido tanto en el contexto estético de la obra, como en su referencia a la leyenda del *Popol Vuh*. Más adelante Katy volvió a ver un ensayo y nos

---

<sup>10</sup> Estos son términos técnicos propios de la danza moderna.

corrigió con mucha determinación las planimetrías que habíamos reconstruido. Esto nos sorprendió, pues habíamos sido lo más meticulosos posible en copiar este elemento, tal cual como se veía en el video. También nos sorprendió que Katy no hubiera dicho nada al respecto la primera vez que le habíamos mostrado la reconstrucción. En ese momento surgió un dilema, pues teníamos que decidir si era más original lo que veíamos en el video de 1984, o lo que Katy nos pedía en el 2021. Cuando le dijimos a la maestra que nosotras estábamos haciendo la planimetría tal y como aparecía en el video, ella se ofuscó un poco y nos dijo algo que parecería obvio: “yo sé cómo es la obra, pues es mi obra”.

Independientemente de que el video nos haya engañado, de que Katy haya cambiado de parecer, o de que por alguna razón la planimetría de esa función haya salido diferente a la que la maestra había concebido para su obra, me parece interesante la manera en que la situación moviliza algunas ideas directamente relacionadas con la reconstrucción. Las cuestiones de autoría, propiedad y originalidad no pertenecen a universos tan distintos. Pienso que los tres conceptos buscan atrapar, bajo ciertos intereses, procesos que en realidad exceden un único creador, dueño o fundamento. En su particular calidad de “desvanecimiento”, como dice Siegel en el epígrafe de esta sección, la danza no podría sino burlarse de todos los intentos que hacemos por determinarla, registrarla, conservarla, poseerla y asumirla como un objeto que es siempre idéntico a sí mismo.

En algunas ocasiones Katy manifestó sus dudas frente al uso de las máscaras en la reconstrucción y no porque estas no hubieran sido parte de la obra original, sino porque a la maestra ya no le atraían tanto como antes. De repente le pareció que sería mejor poder ver las expresiones de nuestros rostros. Arnulfo, Andrea, Estefanía y yo saltamos casi en unísono para oponernos a la idea, pues a nosotros nos encantaba que la obra tuviera máscaras. Ellas nos hacían sentir que estábamos viajando al pasado. Nos evocaba el momento histórico de la danza expresionista y de obras como *Hexentanz* (1914) y *Totenmal* (1930) de Mary Wigman, o *The Green Table* (1932) de Kurt Joss. Quizás a Katy ya no le atraen tanto las máscaras justamente porque la hacen sentir que su obra es cosa del pasado. Entonces, lo que para nosotros es ganancia, ella puede sentirlo como pérdida. Tal vez sea más difícil apreciar la no actualidad en el propio pasado que en el pasado ajeno.

Cuando le preguntamos a Katy por las razones o el significado de las máscaras en la obra, ella nos respondió que estas ayudaban a maximizar la expresividad, pues lo que no se puede percibir en el rostro cubierto por un gesto fijo, se debe percibir en el resto del cuerpo. No nos dio más explicaciones al respecto. Quizás algunas de las motivaciones iniciales para usar las

máscaras se hayan desdibujado con el tiempo. Al descartar por completo la opción de desenmascararnos, hicimos honor a nuestro enamoramiento por todo aquello que nos parecía extraño en la obra. Además de ser un elemento enigmático como la danza de Katy, las máscaras nos libran de representar individuos con cargas psíquicas y emocionales particulares. El rostro impávido sobre la piel nos convierte en creaturas atemporales, homogéneas y más dignas de la contemplación que de la empatía.

Es interesante que Arnulfo, Andrea, Estefanía y yo hubiéramos sentido que quitar las máscaras era una especie de atentado contra la identidad de la obra original; mientras que en otro momento nosotros mismos habíamos sentido adecuado fijar imágenes con ciertos códigos técnicos, allí donde originalmente existían movimientos improvisados, sutiles y técnicamente sencillos. Inevitablemente atentaremos contra la identidad original de la obra pues, al mirarla de cerca, la originalidad es tan movediza como la danza misma. Presumo que también Katy debe haber cambiado de parecer varias veces lo largo de los 35 años que separan el estreno de la obra y nuestra reconstrucción de la misma. La multiplicidad de momentos, perspectivas e intenciones que dan significado a esta pieza vuelven prácticamente imposible la fidelidad, pues no se puede ser fiel a aquello que a menudo deja de ser sí mismo.

Al escribir sobre esta imposibilidad, debo reconocer también que la fidelidad fue uno de los motores que impulsaron la reconstrucción y uno de los criterios más importantes para tomar ciertas decisiones. Nosotros hubiéramos podido decidir, por ejemplo, intentar copiar los movimientos de cada bailarín con la mayor exactitud posible. Nunca lo pensamos así. Para empezar, teníamos un déficit de tres bailarines y, además, sentimos que ponernos en semejante tarea tan tediosa sería completamente inútil. Al ver el video entendimos que lo importante era reconstruir el ambiente, la totalidad de las imágenes, las cualidades de movimiento, el estado de los cuerpos y la escucha entre los bailarines. La forma de cada movimiento, en este caso, era coyuntural y podía cambiar en cada ensayo o función. Coincidimos en que la identidad del movimiento en la obra no dependía de una forma particular, aunque cualquier forma no cupiera en el universo que la obra proponía.

Una de las cosas más delicadas de reconstruir ha sido, quizás, el tipo de presencia que requiere el trabajo de Katy. Una presencia en donde coexisten la imaginación, la comunicación kinestésica y la composición instantánea. Para interpretar *De las antiguas historias de Quiché-caminantes* es necesario representar ciertas situaciones y emociones que suceden en un mundo

fantástico. La obra opera en un modo predominantemente imitativo<sup>11</sup>, en tanto que crea la ilusión de un espacio diferente al espacio material en el que ocurre la danza. En este caso, la obra imita un universo ficticio que existe en la imaginación de Katy. Todos los elementos contribuyen a esto: los sonidos de selva en la música, las hojas secas en el piso, los trapos que cuelgan del techo, las luces cálidas, el vestuario fantasmagórico y la elocuencia del movimiento.

El tiempo de los recorridos espaciales y de los cuadros escénicos tienen una correspondencia gruesa con la música, pero los movimientos no están ajustados a ninguna métrica estricta. La sincronidad entre los bailarines depende en grandísima medida de la escucha entre ellos; es decir, en la capacidad que tiene cada bailarín de percibir y reaccionar al movimiento de los otros. Así mismo, es indispensable entender el universo estético de la obra para tener un marco preciso dentro del cual se puedan improvisar movimientos y configuraciones corporales de manera adecuada. Entre las características más importantes de este marco están: la multidimensionalidad de torso, piernas y brazos en contraste con cierta bidimensionalidad del rostro enmascarado, la priorización de una visual frontal en concordancia con las convenciones de un teatro de proscenio y una cualidad de movimiento principalmente súbita e indirecta<sup>12</sup>. Estos son algunos de los elementos a los cuales intentamos ser fieles, pues sentimos que ellos eran constitutivos de la esencia de la obra. Hay otros aspectos que serían prácticamente imposible de reconstruir, como por ejemplo el contexto social y artístico donde se creó y estrenó *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*. Para indagar sobre el significado que la obra pudo haber tenido en 1984 es fundamental, si no reconstruir, por lo menos pensar en dicho contexto. Sin embargo, el ejercicio de reconstrucción de obra bien puede omitir dicha indagación, o no considerarla determinante. En general, nosotros nos concentramos en observar, interpretar y reproducir los elementos intrínsecos de la obra, sobre todo durante el tiempo que trabajamos sin la maestra.

Aún así, hubo varios momentos del proceso en los cuales se pusieron de relieve ciertas incongruencias entre nuestro contexto actual y el contexto de Katy en 1984. Como su título lo indica, *De las antiguas historias de Quiché-caminantes* hace referencia a un fragmento del libro del *Popol Vuh*, en el cual se compilan leyendas míticas de la cultura maya. La temática nos remitió

---

<sup>11</sup> El “modo de representación imitativo” es una de las categorías de análisis estructural de la danza que propone Susan Leigh Foster (1986) en su libro *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Según la autora, la imitación produce una versión esquematizada de aquello que se quiere representar.

<sup>12</sup> Usamos *Labananálisis* o el *Análisis de Movimiento* de Rudolf von Laban para observar los elementos de la danza en la obra *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*. Tanto la temporalidad como el foco de los bailarines son preponderantemente irregulares y sorpresivos, por lo cual describimos su movimiento como “súbito” e “indirecto”.

directamente a dos o más maneras de entender los asuntos de “lo indígena” y “la identidad”. Para nosotras, conscientemente inmersas en los hechos políticos de Colombia de 2021, era muy difícil no pensar en “lo indígena” como un tema político, actual y revolucionario. Estábamos en plenas protestas y manifestaciones sociales en las que las comunidades indígenas estaban teniendo un papel crucial y, sin embargo, era totalmente irrelevante traer dicho contexto al proceso de reconstrucción de la obra de Katy. Nuestra sensación fue que, para ella, lo indígena consistía en una herencia cultural que hacía parte de nuestra identidad latinoamericana y que, en este caso, nos servía como fuente de inspiración para la creación escénica. Habría que ver lo que puede haber significado que en 1984 una artista como Katy hiciera una obra a partir del *Popol Vuh*, con una estética mucho más cercana a las vanguardias de la danza del siglo XX que a las danzas indígenas.

Si la coyuntura colombiana nos llevaba a problematizar el tema de lo indígena, una actualidad más amplia hacía igual de cuestionable el tema de la identidad. No entendíamos muy bien lo que Katy quería decir cada vez que mencionaba el término, pero parecía una noción más bien alienada con un nacionalismo romántico. En nuestro panorama, la identidad es un tema que da más para la crítica deconstructiva que para otra cosa. Si el concepto adquiere algún tipo de fuerza, es porque le es útil a las luchas sociales y al activismo político de poblaciones marginadas. También podemos preguntarnos sobre el significado que pudo haber tenido el hecho de que una mujer con la trayectoria internacional de Katy decidiera regresar a Colombia y posesionarse como artista independiente, con voz propia y con una perspectiva particular de lo que puede ser la identidad colombiana y latinoamericana. Revisar el contexto nos permitiría analizar cuáles aspectos del trabajo de Katy resonaron con las búsquedas artísticas del momento y cuáles fueron particularmente innovadoras o transgresoras del canon. Las preguntas son quizás más relevantes para un análisis histórico o biográfico que para una reconstrucción de obra. Sin embargo, el hecho de que estas cuestiones hayan surgido durante el proceso las hace parte de nuestro ejercicio de interpretación. Para algunas de nosotras fue necesario poner entre paréntesis las cuestiones relacionadas con el significado de la obra; mientras que, para otros, dicho significado sirvió como insumo para valorar y observar con más detalle los componentes de la danza.

Vuelvo a pensar que me gusta la idea de la reconstrucción como un tipo de posesión o encarnación y me pregunto lo que se necesita para que un cuerpo danzante de otra persona pueda animarse en el propio cuerpo. Cuando veía los bailarines en el video, quería imitarlos de manera instantánea, pues creo que el significado de una danza puede entrar al cuerpo directamente

por sus formas. A veces sentíamos que nuestro movimiento era demasiado lineal y simétrico en comparación al de los bailarines en el video. A mí personalmente me interesó mucho cierta cualidad amorfa y torpe que percibí en uno de ellos y, en algún momento, me propuse reproducir su joroba y su cojera en una partecita de la pieza. En general, el entrenamiento le permite a uno tener habilidades para imitar diferentes formas, pero este también condiciona la ejecución según sus principios técnicos y estéticos. De ahí que reconstruir las sesiones de entrenamiento con Katy sea tan importante como reconstruir su coreografía, y que las pocas clases que logramos tener con ella hayan sido fundamentales para comprender la materia de su danza.

Reanimar el cuerpo de los bailarines de la obra original requeriría, sin embargo, reanimar no sólo los patrones adquiridos por su entrenamiento en danza con Katy, sino también los patrones corporales de su diario vivir. Creo que esa especie de rudeza interesante para mis ojos se debía en parte a que los bailarines no eran profesionales de la danza, y por lo tanto sus cuerpos no estaban completamente colonizados por la técnica. En una conversación con Katy, ella nos confesó que había algunos aspectos en la ejecución de la obra original con las que no había quedado satisfecha y que ella esperaba que nosotras, con nuestra técnica, lográramos aquello que no se había logrado entonces. Lo que para Katy era una carencia por subsanar, para mí era un valor que merecería ser conservado. Sin embargo, asumí mi interés como un gusto personal y a todos nos pareció apenas justo seguir las indicaciones de la maestra para lograr la precisión que ella deseaba.

Es paradójico el hecho de que un profesionalismo que supuestamente nos permite acercarnos de manera más efectiva a las formas corporales que imagina Katy, sea también una condición que nos vuelve más prácticas y concretas en la manera de asumir nuestro trabajo. Siento que Katy tenía nostalgia por el gran misticismo y la desmedida dedicación con que ella y su grupo asumían el entrenamiento y la creación. Ella nos contaba que el grupo pasaba tardes enteras en su casa, donde almorzaban, conversaban y hacían diferentes tareas relacionadas con la obra. Las experiencias compartidas trascendían de lejos el espacio del estudio y el tiempo del ensayo. Katy nos decía que todas esas vivencias se veían en la presencia que habían adquirido sus bailarines en escena, una presencia que por cierto admiramos todos desde que vimos el video por primera vez. Quizás una estrecha relación entre maestra y aprendices replicaba la relación que Katy había tenido con Katherine Dunham en su juventud. Nosotras, aún con todo el cariño que sentimos por este proyecto y por la maestra, no podríamos ni querríamos asumir un vínculo de este tipo. Por nuestras vidas corren deseos, intereses y compromisos diferentes a los que implica *Refracciones*, y aunque el tiempo

y la energía que dedicamos a la reconstrucción de la obra no es poco, sí es limitado. Es muy posible que todo esto también se note en la escena y que esa energía particular de la cual habla Katy no se haya logrado reencarnar en nuestros cuerpos.

Volver a poner en escena *De las antiguas historias de Quiché-caminantes* abre una rica conversación sobre lo que es y no es reconstruible de una obra. La tarea nos muestra que “lo original” tiende a desvanecerse en los vapores de la interpretación y que lo realmente interesante termina siendo analizar de qué manera lidiamos con el deseo y la imposibilidad de una reconstrucción perfecta. Aquí se juega un ejercicio de discernimiento entre lo necesario y lo accesorio, o entre lo esencial y lo coyuntural en el trabajo de Katy. Las visiones de cada uno de nosotros son a menudo incongruentes y, en ese sentido, reconstruir es refractar sobre la idea de una obra original. En el proceso, la obra sigue siendo ese “otro histórico” en el cual no podemos convertirnos, pero al cual podemos tocar y dejar que nos toque.



En la imagen, de izquierda a derecha, Estefanía López, Sara Regina Fonseca y Andrea Ceballos.  
*Fotografía de María Camila Duque*

## Una cuarta pared, translúcida

Es crucial el instante en el cual una bailarina mira desde el escenario al público, y de repente apunta con sus ojos hacia las pupilas sorprendidas de alguna persona específica. En un par de segundos puede ocurrir el gran derribamiento de esa “cuarta pared”<sup>13</sup> ficticia, tras la cual los espectadores se entregan a una ilusión que ha sido creada exclusivamente para ellos y que puede ser contemplada desde el lugar seguro de la invisibilidad. El cruce de ojos entre la bailarina y el espectador puede ser también un gesto de bienvenida, con el cual ella reconoce la presencia del público como público. Es decir, la presencia del público como un grupo de personas expectantes de un evento escénico, que ha de desarrollarse bajo ciertas convenciones teatrales. Tal y como lo propuso Bertolt Brecht en su teatro épico<sup>14</sup>, la mirada de la bailarina puede también señalar el artificio que está por darse y habilitar en los espectadores una distancia crítica frente a lo que se va a presentar en el escenario.

La mirada de la bailarina es definitiva, pues dispone en ella un modo interpretativo específico que va a determinar su presencia escénica y va a afectar significativamente la sensibilidad del público. Se siente muy diferente bailar mientras se ignora u olvida la presencia de aquellos que espectan, a bailar mientras se reconoce, con la mirada misma, a quienes están allí para mirar. Del mismo modo, se siente muy diferente mirar desde el anonimato, que hacerlo frente a luz delatora de unos ojos que devuelven la mirada. En el momento en el que la bailarina descubre el rostro de un espectador, acaece el encuentro entre dos extraños, o el acercamiento máximo entre dos burbujas que están **a punto** de fundirse o explotar<sup>15</sup>. Hago énfasis en **a punto**, pues creo que salvo en el caso excepcional de un accidente que irrumpa en el evento escénico, o en el de una disimulación total de las convenciones teatrales<sup>16</sup>, las burbujas contenedoras de artistas y espectadores nunca se funden ni revientan. Los ojos de la bailarina pueden provocar el distanciamiento o acercamiento de dichas burbujas, pero la mirada entre ella y el espectador es siempre una mirada interrogadora y limítrofe.

<sup>13</sup> La “cuarta pared” se refiere al concepto según el cual el teatro realista asume la existencia de un muro imaginario entre actores y espectadores, con el fin de que tanto unos como los otros puedan tener la ilusión de que la representación corresponde a la realidad. De esta manera, “la cuarta pared” es una estrategia dramática que pone en suspensión el carácter ficcional del acto teatral.

<sup>14</sup> En el teatro épico de Bertolt Brecht rompe “la cuarta pared”, con el objetivo de que los espectadores no sean consumidores pasivos de una supuesta realidad, sino que observen con mirada crítica el artificio de la representación. Al mirar con cierto distanciamiento la narración teatral, los espectadores se capacitan para mirar de manera crítica su propia realidad.

<sup>15</sup> Esta metáfora es un guiño a la fenomenología del espacio que propone Peter Sloterdijk (2003) en su trilogía *Esferas*.

<sup>16</sup> Un ejemplo de dicha disimulación sería el “teatro invisible”, donde los actores se integran a la vida cotidiana y los espectadores no tiene conocimiento de que están siendo testigos de un acto teatral.

Todo esto pensé después de ensayar por primera vez *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*, pues yo debía entrar al espacio escénico con una mirada muy particular. En su intento por hacerme entender y lograr lo que ella quería que pasara al inicio de la obra, Katy me explicaba que yo debía caminar con cautela y luego voltear la mirada hacia el público como diciendo: “Sé que ustedes están ahí, y yo voy a actuar para ustedes”. Repetimos muchas veces esta parte y yo recibí varias correcciones de la maestra. Aún me pone nerviosa ese momento y todavía me pregunto sobre el modo interpretativo que requiere la obra. En algunas partes, Katy nos pide que miremos al público, aunque en los ensayos solo podemos dirigirnos a un público eventual. En otros momentos, la maestra pide que miremos el espacio imaginario que evoca la obra, o que nos miremos entre nosotras sin abandonar los personajes.

La intención con que se ejecuta un cambio de foco se materializa en pequeños gestos, pero hace parte de una gran tarea en el ejercicio de la interpretación. Antes pensaba que *De las antiguas historias de Quiché-caminantes* proponía un modo interpretativo en el cual una cuarta pared aparecía o desaparecía de acuerdo con los cambios de foco de los bailarines. Luego pensé que la metáfora de las burbujas que se acercan y se alejan expresaba mejor el modo interpretativo de la obra, pues el cambio de foco buscaba un efecto más seductor que crítico. Cuando conversé con mis compañeros sobre esta inquietud, Arnulfo observó que la cuarta pared existía siempre en la obra de Katy y que, cuando la maestra miraba a los espectadores, ella los convertía de inmediato en unos personajes más de su propio universo imaginario. El comentario fue esclarecedor y me ayudó a encontrarle sentido a otra indicación que nos daba Katy: la de reaccionar con sorpresa cuando mirábamos al público. Si el foco era parte de la ilusión, la subsecuente reacción de sorpresa también. Con este nuevo entendimiento, el modo interpretativo de la obra se me hizo menos cambiante y ambiguo.

Desde los primeros ensayos, Katy nos aclaró que era muy importante hacer sentir a los espectadores que ellos habían entrado en un “universo mágico”, y que para esto era indispensable que las intérpretes viéramos ese universo. No sé exactamente cuáles fueron las estrategias de mis compañeras, pero yo me imaginaba que el espacio me iba presentando cosas. A veces alcanzaba a reaccionar con sorpresa frente a la aparición imaginaria de un árbol, un palo, una piedra o un chorro de agua; otras veces reconstruía los gestos de reacción sin alcanzar a visualizar algo específico. La imaginación no es mi herramienta más próxima para la interpretación, a menos de que hablemos de una imaginación kinestésica. Supongo que cada una de nosotras apeló a diferentes estrategias para interpretar el arte de Katy, pero las tres bailarinas

coincidimos en ciertas observaciones concretas sobre las cualidades de movimiento que requería la obra. Usamos los términos de labananálisis<sup>17</sup> y describimos el movimiento de los bailarines como un juego constante entre el tiempo súbito y sostenido. También notamos que había mucha claridad en las variaciones del peso, pues en algunos momentos el movimiento era muy liviano y en otros era muy firme. La alternación de cualidades nos ayudaba a generar el estado de sorpresa que nos pedía Katy. Desde la dirección, Arnulfo sugirió que intentáramos “mirar de verdad”, y observó que cuando lo hacíamos, “la interpretación adquiría otra dimensión”. Para mí, la mirada seguía siendo una experiencia paradójica, pues la obra nos pedía “mirar de verdad” cosas que en realidad no estaban allí. Como suele suceder, la experiencia paradójica se iría disipando, en la medida en que la repetición volviera familiar todo aquello que en un principio había parecido extraño.

Las maneras en las que Katy mira cuando danza constituyen una característica sobresaliente de su estilo personal. En algunas ocasiones sus ojos se funden en un sentimiento íntimo que invade el gesto de su cuerpo entero; y pareciera entonces que el público no existiera para ella. Otras veces Katy tiene una mirada confrontativa; y entonces sus ojos adquieren una especie de poder satírico y burlón sobre quienes la observan. En estos casos, la bailarina se aproxima provocativamente a su público, pero mantiene intacta la membrana mística que la separa del resto del mundo.

---

<sup>17</sup> Labananálisis es un sistema para la observación, la notación y la exploración del movimiento. Fue creado a principios del siglo XX por el bailarín investigador Rudolf von Laban.



En la imagen, Estefanía López.  
Fotografía: María Camila Duque

## El rostro, el torso y las manos

*Quiero agradecer a Katy Chamorro por la experiencia que viví al ver su performance en la obra ‘Amanecer’, la cual fue presentada el pasado 7 de octubre de 2014 en el Auditorio Pablo VI de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá (...) Describir la danza me parece difícil; en algunos casos se me hace tedioso, en otros casos se me hace interesante. A menudo me veo buscando estilos, técnicas o movimientos reconocibles que me ayuden a ubicar las obras en contextos históricos o estéticos particulares; pues de esa manera la experiencia como espectadora se dimensiona y se convierte en un emocionante intento de análisis sociopolítico. Cuando empecé a ver la obra de Katy caí en la misma rutina. Vi entonces trazos de danzas tradicionales de la India y África occidental, encontré afinidades con la danza moderna norteamericana, percibí una conexión con el butoh japonés, sentí aires de danzas festivas latinoamericanas y recordé imágenes de los actores del teatro Odin en Dinamarca. Este repaso referencial tan variado sucedió antes de que el performance de Katy me sobrepasara y lograra suspender la tendencia que tengo a ubicar e historizar la danza. A pesar de todo lo que se me pasó por la cabeza viendo a Katy, no diría que su cuerpo danzante es un collage de diferentes géneros o técnicas. Lo que realmente vivencí mientras la miraba fue una danza muy orgánica. Sentí que Katy era un cuerpo membranoso y atravesado por muchos universos. Un cuerpo vitalmente transcultural.*<sup>18</sup>

Este texto lo hice sin ninguna pretensión algunas horas después de haber visto bailar a Katy, quizás por primera vez. La experiencia que tuve ese día me sigue motivando a escribir sobre ella, y hasta hoy conservo viva la impresión que me causó la expresividad de su cuerpo **entero**. Hago énfasis en **entero** para resaltar un contraste entre la danza de Katy y otras danzas en las cuales se privilegia la expresividad de algunas partes del cuerpo, a costa de la estabilización más bien inexpresiva de otras. En las danzas barrocas, por ejemplo, la estabilización de casi todo el cuerpo hace más visible la movilidad de los pies, la cabeza y las manos. En el *ballet clásico*<sup>19</sup> se estabiliza la pelvis y parte del torso para darle protagonismo a los brazos y las piernas. En el *bharatanatyam*<sup>20</sup> se estabiliza la cabeza para exaltar la expresividad del rostro y los ojos. En el *release*<sup>21</sup> de la danza contemporánea se tiende a neutralizar el rostro para resaltar aspectos fácticos del movimiento como el tiempo, el peso y el espacio; y una lógica de funcionalidad implica limpiar cualquier gesto innecesario en el torso y las manos.

<sup>18</sup> Fonseca, Sara Regina (2014). Texto inédito.

<sup>19</sup> *Ballet clásico* se le llama al género de danza académica que se originó en las cortes europeas durante los siglos XVI Y XVII, y cuya consolidación se llevó a cabo durante el siglo XIX. Esta danza está fundamentada en una técnica altamente codificada, y sus repertorios tradicionales se componen de obras narrativas con temas primordialmente románticos.

<sup>20</sup> *Bharatanatyam* es una danza clásica de la India que tiene sus raíces en la historia ancestral hindú. Durante el siglo XX esta danza fue recuperada y promovida como parte del proyecto de construcción de identidad de la India como república independiente. En el *bharatanatyam*, el rostro, los ojos y las manos narran episodios de la mitología y la épica hindú a través de movimientos estrictamente codificados.

<sup>21</sup> *Release* es una técnica de la danza contemporánea que hace parte de los cambios llevados a cabo principalmente por bailarines postmodernos en Estados Unidos, entre las décadas de 1960 y 1980. Sus principios incluyen la organicidad, el uso económico de la energía y la fluidez del movimiento.

Como Arnulfo, Estefanía, Andrea y yo venimos de la danza contemporánea, o nos hemos convertido en miembros de esa gran familia, escribiré un poco más sobre lo que implica y significa dicha neutralidad para nosotros. Históricamente hablando, podemos adjudicar la sobriedad de la danza contemporánea a los rebeldes postmodernos de mitad del siglo XX; quienes reivindicaban la validez del “movimiento puro” o “abstracto” frente a la narrativa y el escudriñamiento psicológico que primaban en el ballet clásico y la danza moderna respectivamente. Cuando hablábamos sobre el tema con mis compañeras de *Refracciones*, coincidíamos en que la neutralidad se había convertido en una regla de la danza contemporánea y, como suele suceder con las reglas, a nosotras nos daban ganas romperla. Nos parecía muy refrescante ver la manera en que Katy gesticulaba en su danza. La elocuencia y estilización de la danza de Katy presentaba una variada gama de gestos que expresaban con nitidez ciertas emociones o estados. Al bailar, Katy fluctúa entre expresiones de alegría, angustia, miedo, sorpresa, plenitud, solemnidad y sospecha.

Sus manos tienen alma propia y logran articular formas diferentes en cada instante de la danza. Ellas no son neutras ni funcionales. Tienen siempre un diseño, o más bien una “presencia”, como diría la maestra. En la obra *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*, la cual reconstruimos para el proyecto *Refracciones*, el movimiento de las manos requiere de una atención particular por parte de los bailarines. Las blancas máscaras y largas túnicas del vestuario neutralizan el rostro y modifican la percepción visual de torsos y piernas. Todo esto hace que el movimiento de las manos adquiera cierto protagonismo. Otras obras de Katy se bailan con el rostro destapado, pero yo siento que en la danza de la maestra hay siempre una cualidad de máscara. Así como los buenos mimos, Katy cuenta con un amplio repertorio de gestos faciales que parecen haber sido finamente elaborados.

Cuando Arnulfo, Andrea, Estefanía y yo vimos por primera vez *De las antiguas historias de Quiché-caminantes* en video, atinamos a decir que ésta parecía una obra de danza expresionista. Pensamos así, entre otras cosas, por el uso de las máscaras y la esculturalidad de los torsos, cuyas configuraciones creaban una multiplicidad de ángulos y tensiones geométricas bajo las túnicas del vestuario. Cuando Katy hacía cortas demostraciones durante los ensayos, su cuerpo desplegaba formas cristalinas que se proyectaban equilibradamente en el espacio. En esos momentos, a mí se me venían a la cabeza imágenes de las danzas corales de Mary Wigman durante la década de 1920 en Alemania, o del solo *Lamentation* de Martha

Graham en 1930. La ubicación de la obra de Katy dentro de una estética de la danza moderna expresionista no es nada descabellada, si consideramos que una de las innovaciones importantes de las artes escénicas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX fue reivindicar la expresividad del torso.

En su artículo “El actor naturalista: sobre los episodios reveladores de François Delsarte” (2010), Alejandra Marín cuenta que el siglo XIX en Europa se caracterizó por una necesidad más bien desesperada por recuperar la vitalidad del gesto, en medio de una humanidad opacada por el crecimiento de la industria y la burguesía. Delsarte fue un peculiar pionero de lo que más tarde se convertiría en una nueva gramática del gesto. Sus propias frustraciones e inconformismos como estudiante de teatro, canto y oratoria lo llevaron a desarrollar teorías y prácticas que serían muy influyentes en la danza moderna de Europa y Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX. Delsarte hizo una taxonomía del torso en la cual especificó que en el pecho se expresaba lo emocional y en la pelvis se expresaba lo vital. Mas adelante, pioneros de la danza moderna como Rudolf von Laban y Wigman desarrollaron un trabajo que exploraba la expresividad del cuerpo en el espacio. La plasticidad del torso se relacionaba con una nueva concepción del movimiento, en la cual el cuerpo esculpía un espacio que ya no era vivenciado como un vacío, si no como una materia viscosa. De ser el gran soporte de la cabeza, los brazos y las piernas; el torso pasó a ser un motor de movimiento capaz de crear volúmenes.

La danza expresionista alemana tuvo un eco importante en el Japón, donde la danza moderna emergió en la forma del *butoh*. No es un detalle insignificante que Katy nombre ocasionalmente la danza *butoh*, para explicar la intencionalidad de alguna escena o movimiento. La maestra conoció este arte durante su formación con Katherine Dunham, donde el programa de entrenamiento incluía clases de danza *butoh*. Esta y la danza expresionista de Wigman comparten un énfasis en la gesticulación, la articulación de las manos y la improvisación. Si bien ambas formas tienen una estética identificable, ninguna de ellas se fundamenta en un vocabulario de movimientos codificados. Lo mismo podríamos decir sobre la danza de Katy en general y, específicamente, sobre su obra *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*.

Como bien observó Arnulfo, Katy debió haber sido bastante revolucionaria en su contexto de la danza en Colombia durante los años 80, pues ella hacía improvisación mientras la mayoría de sus colegas fijaban coreografías basadas en los códigos de las técnicas modernas. Creo que la improvisación de Katy es bastante particular, aún en el contexto actual de la danza contemporánea en Colombia. Sus puntos de partida no suelen ser las pautas físicas, las tareas específicas, o las temáticas socioculturales. Las danzas de Katy están cargadas de sus propias vivencias, de su intimidad emocional, de su espiritualidad; pero diría que su improvisación consiste sobre todo en bailar la música y dejar fluir un río kinestésico de formas diversas, en el cual aparecen como fantasmas figuras reminiscentes de danzas africanas y latinoamericanas, del *butoh*, de las artes marciales, de la danza moderna de Graham y Dunham, o del jazz, por nombrar solo algunas. Pienso que el arte de Katy es un gran caudal puesto al servicio de la expresión, o más bien “de la oración”, como dice la maestra. Una danza vivida como la exteriorización de un universo interno, o como la manifestación material de una dimensión espiritual. En ambos casos, la danza tiene una naturaleza metafísica y trascendental que se anima en el gesto; el cual puede ser extático, como en la obra *Ella*, o puede ser minimal y articulado, como en *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*. Cuando Katy se dispone para la danza, su rostro, torso y manos se convierten en canales, en formas simbólicas que se abren al infinito de la significación.



En la imagen, de atrás para adelante, Sara Regina Fonseca, Andrea Ceballos y Estefanía López.  
*Fotografía: Juan Manuel Rueda*

## El estado del cuerpo y una expresividad transhistórica

Estamos en la tercera o cuarta sesión de entrenamiento con Katy y ya sabemos que la clase concluirá con improvisaciones que difícilmente ocurrirían en otro contexto. La maestra nos induce a su universo o, como dicen Andrea y Estefanía, “nos lleva a cierto estado”. Si uno se entrega a la experiencia, bailar con Katy activa la imaginación, la sensualidad y el pulso. Su práctica abre un río de cadencias y conduce a un modo energético que depende de una actitud particular, así como pendería una joya de un hilo muy delgado. Basta interrumpir el flujo con algún pensamiento prejuicioso para que se quiebre el presente infinito. Me llamó la atención que las bailarinas acudieran al término “estado” para describir lo que ocurre en los entrenamientos con la maestra. Lo encuentro curioso porque esta palabra se usa a menudo para hablar de la danza contemporánea del siglo XXI, y tanto Estefanía como Andrea, Arnulfo y yo nos hemos acercado a la estética del trabajo de Katy con la idea de que su danza pertenece a una familia de otra época, la familia de la danza moderna. Como suele suceder, el cuerpo danzante de Katy se me escapa de cualquier clasificación técnica y estilística de cartilla y, por lo mismo, me permite conectar cajones que normalmente se definen por ser diferentes e inclusive opuestos entre ellos.

Me pregunto en qué consiste entrar en un estado y cómo se relaciona esto con la concepción de expresividad en la danza escénica. Pienso que la noción de estado en este contexto tiene que ver con una aproximación abstracta y cinética a la expresividad, en contraste con lo que podrían ser aproximaciones narrativas. Entendido como un modo interpretativo y un tipo de presencia, la idea de entrar en un estado me permite conectar diferentes momentos históricos de la danza escénica, y al mismo tiempo articular de manera atrevida el trabajo de Katy con el de personalidades tan disímiles como Louis Dupré (Francia, 1697–1774), Rudolf von Laban (Hungría 1879– 1958), Mary Wigman (Alemania 1886–1973), Katherine Dunham (E.U. 1920–2006) o Trisha Brown (E.U. 1936– 2017).

Algunavez me preguntaron si Laban era postmoderno. Responderé rápidamente que no, pues la clasificación es nominalmente imposible para Laban, cuya vida transcurrió durante una época en la cual los términos “postmodernismo” y “danza postmoderna” no existían<sup>22</sup>. Sin embargo, me quedé pensando so-

---

<sup>22</sup> Una de las académicas que más han tenido influencia en la definición de la danza postmoderna norteamericana es la historiadora Sally Banes. En su libro *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance* (1980), la autora hace un análisis en el que identifica los grandes cambios e innovaciones realizados por los bailarines postmodernos de su generación. Entre estos, cabe destacar la exploración de métodos compositivos que rompían con las reglas coreográficas propias de la danza moderna; así como una anarquía creativa que se revelaba contra cualquier tipo de homogeneidad estética, coherencia narrativa o expresión de contenidos previamente concebidos. Luego, en su libro *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* (1994), la misma autora reconoce una gran diversidad de matices en el desarrollo de la danza postmoderna y destaca la influencia de pioneras de la danza moderna que asumían la

bre los aspectos que supuestamente caracterizan a un bailarín postmoderno y se me vinieron a la cabeza varios elementos que encuentro presentes en el trabajo de Laban y una de sus colegas más cercanas, Wigman. Estos elementos son: el análisis y la exploración de factores como peso, tiempo y espacio, la composición instantánea o improvisada a partir de pautas físicas, y la noción del estado como algo provocado por el movimiento, algo que se genera con la danza. Quizás vale la pena burlarse un poco de los bloques temporales más aceptados, desafiar la linealidad que éstos presumen y visibilizar ciertos aportes que tienden a desaparecer en las versiones nítidas de la historia. Animada por esta idea, intentaré desdibujar un poco la marcada oposición que una buena parte de la crítica y la academia han construido entre la danza moderna y la danza postmoderna.

Una generación insigne de bailarines norteamericanos durante los años 60 y 70 pasó a la historia por su deliberada y contundente rebelión contra la estética profesada por sus maestras de danza moderna, quienes a su vez eran herederas de la danza expresionista alemana. Los bailarines postmodernos se pelearon, entre otras cosas, con la representación y la expresión dramática que implicaba el trabajo de sus antecesoras. Quizás Martha Graham, con la gran carga simbólica y psicológica de su obra, sea quien mejor ilustra la figura antinómica de bailarinas postmodernas como Yvonne Rainer o Trisha Brown. El contraste entre las aproximaciones es evidente, pero pienso que asumir una oposición radical entre estos dos momentos históricos puede opacar matices y anular ciertos aportes que hizo la danza expresionista al desarrollo de la danza postmoderna.

Durante las décadas de 1920 y 1930, Laban y Wigman trabajaron para recrear estados a partir del movimiento, atraídos por una energía especial que ambos percibieron en algunas danzas tradicionales no europeas. De alguna manera, ellos redescubrieron en su contexto las experiencias poderosas que la danza puede provocar sin necesidad de acudir a la narración o la representación. Por su lado, Laban quedó muy impresionado al ver una danza ritual de los Derviches, en la cual los sacerdotes Sufís giraban durante mucho tiempo y alcanzaban un estado muy particular:

Yo vi, para mi gran asombro, cómo estos Derviches, en su máximo estado de éxtasis, ponían agujas y puntillas a través de sus cachetes, pecho y brazos sin ninguna señal de dolor y lo que es más sorprendente, sin ningún rastro de sangre. Después, no había ninguna herida visible, los músculos se cerraban inmediatamente. Cuando ellos usaban cuchillos afilados sobre sí mismos, yo recordé la creencia del granjero

---

improvisación como un eje de entrenamiento y creación. Aunque la aproximación de Banes es diferente a la que estoy proponiendo en este texto, su análisis también desdibuja una oposición radical entre la danza expresionista y la danza postmoderna.

anciano en la montaña, quien sostenía que, a través de la magia de la danza, un cuerpo podría volverse “seguro contra cuchillos” (traducción propia)<sup>23</sup>.

Por otro lado, Wigman tuvo una experiencia parecida al ver la maestría con que los bailarines de un ballet africano entraban en un estado especial a partir de la vibración. Ella lo cuenta así:

Mi habilidad para saltar había desaparecido. Nunca regresaría... Yo no estaba desesperada, pues siempre intenté probar todo tipo de cosas para mantener el control de mi cuerpo. Un día descubrí que estaba en un constante estado de tranquila vibración hacia arriba y hacia abajo. Mi cuerpo entero estaba en este estado, desde mis pies hasta mi cabeza. Yo pensé: ¡Qué belleza! ¡Qué maravilla! ¿Qué es esto? ¿Un invento? Fue exactamente esto lo que reemplazó mi habilidad para saltar... emergió el vibrato. Poseía una gran riqueza de posibilidades, porque permitía la diferenciación. Los detalles más detallados... Más adelante vi un ballet africano que lo incluía, y lo hacía de una manera tan magnífica que yo me volví verde de la envidia y pensé para mí misma: ¡Estás tan engañada! Te estás enorgullecendo de inventarte algo (traducción propia)<sup>24</sup>.

El estado en que el cuerpo entra al girar o vibrar puede ser trascendental o espiritual, pero también es, siempre y fundamentalmente, una experiencia sensorial y cinética. Para que el cuerpo entre en un estado se requiere de la acción. El estado del cuerpo no depende de referencias narrativas o simbólicas, ni de una relación lingüística entre ciertos códigos y sus respectivos significados. Independientemente del valor simbólico que pueda tener un círculo-como lo infinito, lo sagrado o la totalidad- un estado no se provoca con

---

23 Rudolf Laban citado en Hodgson, John (2001) *Mastering Movement. The Life and Work of Rudolf Laban*. Londres: Methuen Publishing Ltd, p. 53. La cita original dice:

“I saw with astonishment, how these Dervishes, in the state of highest ecstasy, pushed needles and nails through their cheeks, chests and arms without any sign of pain, and what’s more, without any trace of blood. Afterwards, there was no wound to be seen; the muscles closed immediately. When they started using Sharp knives on themselves, I recalled the belief of the old mountain Farmer who maintained that though the magic of the dance, a body can be made ‘knife-safe.’”

24 Entrevista a Mary Wigman realizada por Gerhard Schumann y citada en: Ruprecht, Lucía Lucía (2015) “Gesture, Interruption, Vibration: Rethinking Early Twentieth-Century Gestural Theory and Practice in Walter Benjamin, Rudolf von Laban, and Mary Wigman”. *Congress of Dance Research: Cambridge University Press*, p. 32. Recuperado en: <https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/abs/gesture-interruption-vibration-rethinking-early-twentiethcentury-gestural-theory-and-practice-in-walter-benjamin-rudolf-von-laban-and-mary-wigman/6AAACE78188DEC21ABB73145D7C5C2D19>

La cita original de Ruprecht dice:

“I would like to tell you about a discovery of which I thought that it had been my own; but I learned very soon that it was an age-old discovery of dancing humankind, I called it vibrato. I had torn a muscle and could not dance. And I wanted to resume my work, but I could not jump any more. My ability to jump was gone. It would never come back...I was not desperate, I always used to try all sorts of things to maintain control of my body. One day I discovered that I was actually in a constant state of quiet, up-and-down vibration. My entire body was in this state, from my feet up to my head. I thought: how beautiful! How wonderful! What is this? An invention? It was exactly this which replaced my ability to jump, and which I developed instead. ... the vibrato emerged. It possesses this unbelievable wealth of possibilities, because it allows for differentiation. The most detailed details! ... Later I suddenly saw an African ballet which included it [the vibrato, L. R.], they could do it in such magnificent manner that I almost went green with envy and I thought to myself: you are so deluded! You are priding yourself on inventing something.”

el mero conocimiento de dichos significados. El estado se provoca durante la experiencia misma de, por ejemplo, girar o vibrar repetidamente durante mucho tiempo.

Pienso que la presencia o la manera de estar a la cual nos induce el entrenamiento con Katy tiene mucho que ver con el efecto que produce la repetición de movimientos. Su danza se puede conectar tanto con la vibración en las obras de Wigman, como con la vibración en el ballet africano que tanto impresionó a esta pionera de la danza expresionista. En realidad, la conexión entre la danza de Katy y la danza africana es mucho más directa. En su constelación artística se destaca la figura de Katherine Dunham, quien fue mentora y luego colega de Katy. Dunham es considerada en Estados Unidos como una madre de la danza afroamericana, y su trabajo de investigación dancística y antropológica se enfocó en las culturas afrocaribeñas. Además de crear un amplio repertorio, Dunham sistematizó una técnica en la que se integran dos universos: la danza escénica y las danzas rituales, o, más específicamente, la danza moderna norteamericana y las danzas ancestrales de la diáspora africana en las islas del caribe. La integración de estos universos supone una significativa transposición que consiste en llevar el trance a la escena y, por lo tanto, adaptarlo a los formatos propios de la danza teatral. Katy dice a menudo que para ella bailar es como entrar en un estado de trance o en un estado de oración, independientemente de si ella está sola o frente a un público. Así como en las obras de Dunham, la danza de Katy implica una transposición donde la energía de un estado físico y espiritual se adapta a un marco escénico que implica ciertas nociones de forma, estructura y perspectiva. Lo que vibra dentro de estos marcos es difícil de explicar. Cuando Estefanía entrenó con Katy por primera vez en el 2014, ella observó que la maestra hablaba muy poco durante sus clases de danza. Debe ser porque la lógica del lenguaje tiende a hacer cortocircuito con la vivencia del estado.

La identificación de la danza moderna y la danza postmoderna como dos categorías diferenciadas y secuenciales en una línea progresiva de tiempo, está relacionada con varias premisas asumidas en los relatos más aceptados de la historia de la danza escénica europea y norteamericana. Una de ellas es que los postmodernos lograron conquistar la independencia artística de la danza, al legitimar la validez estética del movimiento abstracto. En dicho relato, la danza postmoderna se abandera de una expresividad intrínseca al cuerpo en el tiempo y el espacio, sugiriendo en el mismo gesto una oposición fundamental entre lo abstracto y lo representativo. Dentro de esta lógica, se vislumbran también contradicciones entre lo mental y lo emocional, o lo espiritual y lo físico. Creo que el arte de Katy nos invita a usar nociones más

integradoras de la danza y, por lo tanto, a contrarrestar las oposiciones teóricas mencionadas anteriormente. El contacto directo con manifestaciones culturales de origen africano, le deben haber permitido a Katy vivenciar la danza de una manera en la cual no existe una nítida oposición entre lo moderno y lo postmoderno. Para la maestra está muy claro que la espiritualidad se manifiesta en el cuerpo. Su oración es la danza y, al serlo, Katy parece negar una histórica oposición entre lo físico y lo metafísico.

El video que usamos para el trabajo de reconstrucción tiene dos obras: *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*, la cual está inspirada en los mitos mayas del *Popol Vuh* y *Ella*, la cual está inspirada en la leyenda colombiana de *La Patasola*. La primera es una obra grupal en la que los bailarines usan máscaras neutras, lo cual elimina automáticamente la expresión subjetiva de emociones o sentimientos personales. La segunda obra es un solo de Katy, en el cual la maestra parece dejarse invadir por diferentes energías en una danza particularmente gestual y zoomorfa. El contraste entre estas dos obras es evidente, tanto en sus formatos de grupo y solo, como en lo que genera el uso o la ausencia de máscaras. Sin embargo, una mirada desde el sentido ritual de la danza africana me sugiere un elemento común entre estos dos trabajos. Este elemento tiene que ver, nuevamente, con una especie de estado, en el cual el cuerpo se transforma y se conecta con algo diferente a su finita materialidad.

En un artículo sobre el trance y el éxtasis, Erika Bourignon analiza las danzas con máscaras y las danzas de posesión en contextos rituales de diferentes países, para sugerir que estas dos manifestaciones usan estrategias contrastantes para alcanzar un objetivo parecido: encarnar entidades espirituales. La autora lo explica así:

A través de la posesión individual, se da una prueba pública y una demostración de la existencia de los espíritus y su intervención en las cuestiones humanas. Por lo tanto, la máscara no es necesaria. La máscara representa una transformación externa, un cambio en la apariencia del actor. El trance de posesión, por otro lado, representa una transformación interna. Un cambio en la esencia del poseído (traducción propia) <sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Bourignon, Erika (2001) "Trance and Ecstatic Dance", en *Moving History/Dancing Cultures. A Dance History Reader*, editado por Ann Dils y Ann Cooper Albright, pag. 99. En su idioma original, la cita dice: "Through spirit possession public proof and demonstration of the reality of the spirits and of their intervention in human affairs is given. Thus, no mask is needed. The mask, then, represents and external transformation, a change in the appearance of the actor. Possession trance, on the other hand, represents an inner transformation, a change in the impersonator's essence."

Según este análisis, tanto la máscara como la posesión indican un modo de presencia basado en la transformación externa o interna de la persona. Pienso en los gestos de Katy al bailar y en cómo ella pareciera estar viendo creaturas a su alrededor. Pienso también en la evocación de seres invisibles en *De las antiguas historias de Quiché-caminantes* y en *Ella*, dos trabajos que estuvieron inspirados en relatos mitológicos y cuyas puestas en escena sugieren un modo ritual de la presencia. En la obra grupal, las máscaras blancas parecen levitar sobre capas oscuras, los movimientos totémicos y esculturales deshumanizan a los bailarines, los sonidos espesos dilatan la sensación del tiempo, y el espacio conjura una selva con la ayuda de trapos colgantes y hojas secas esparcidas por el suelo. En el solo de Katy, la bailarina se retuerce, brinca, camina como garza y ondula sus brazos como si estuviera posesa. En algunos momentos eleva el torso y luego colapsa repetidamente, como si conectara desesperadamente el cielo con la tierra. Bailando con Dunham, Katy se conectó con manifestaciones ancestrales africanas; pero al preguntarse por su propia identidad, ella empezó a trabajar sobre referentes latinoamericanos como el *Popol Vuh* y *La Patasola*. Creo que en *De las antiguas historias de Quiché-caminantes* y en *Ella*, Katy conjura una memoria cultural que de alguna manera carga su presencia en escena.

Otro elemento que altera el estado del cuerpo y que es fundamental en la danza de Katy es el ritmo. Tanto en las sesiones de entrenamientos influenciadas por la técnica Dunham, como en las diversas obras e improvisaciones en las que Katy usa estéticas y códigos diversos, el ritmo es parte constitutiva de la estructura, la dinámica y el espíritu de la danza. Puede que el tiempo vivaz y sorpresivo que a menudo caracteriza el movimiento de Katy sea resonancia de las polirritmias interiorizadas en su cuerpo, trazos inscritos durante sus años de práctica en danzas ancestrales africanas. La autora Kariamú Welsh Asante explica que

La danza africana es polirítmica, policéntrica y holística en relación con el movimiento, más que postural u orientada hacia la posición como requisito esencial... El sentido del movimiento inicia ritmos y luego poliritmos. De hecho, el ritmo de un beat seguido de otro no puede competir con la complejidad de un poliritmo, en el cual el bailarín hace varios movimientos en un beat, vibra simultáneamente las manos y la cabeza, contrae doblemente la pelvis y marca el tiempo con el pie. La ejecución de este elemento es crucial si uno ha de entender la polirritmia como un sentido (traducción propia) <sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Welsh Asante, Kariamú (2001), "Commonalties in African Dance: An Aesthetic Foundation" en *Moving History/ Dancing Cultures. A Dance History Reader*, editado por Ann Dils y Ann Cooper Albright, p. 144-146. La cita en su idioma original dice:

"African dance is polyrhythmic, polycentric, and holistic with regard to motion rather than being postural or position-oriented as an essential requisite (...). The sense of motion initiates rhythms and then polyrhythms. In fact, the rhythm of one beat after another cannot compete with the complexity of a polyrhythm in which the dancers make several moves in one beat, simultaneously vibrating hand and head, double contracting the pelvis and mar-

El ritmo en la danza de Katy genera y contagia energía. No consiste, como explica Asante, en seguir un beat o en organizar el movimiento dentro la lógica métrica de un compás. Amante de los tambores, Katy se deja invadir por la música y su cuerpo reacciona de maneras impredecibles para quienes la observamos. Cuando la maestra danza, el tiempo se convierte en vibración.

A partir de la pregunta por si Laban fue postmoderno o no, me pregunto si Katy podría ser considerada una bailarina postmoderna. La inmediatez del sentido común indica que no. Aunque, a diferencia de Laban, Katy sí estuvo cerca al contexto estadounidense en el que floreció la danza postmoderna durante las décadas de los años 60 y 70, no deja de ser extraño emparentar su trabajo con pioneras como Yvonne Rainer o Trisha Brown. He escrito antes que la estética de Katy sugiere afinidad con el movimiento expresionista de la danza, y he escrito también que fue contra dicho movimiento que muchas bailarinas postmodernas se quisieron revelar. Sin embargo, en contra del manual y del sentido común, quiero revisar la noción de “estado” en la danza postmoderna de Brown y considerar la posibilidad de que cierto modo de presencia pueda conectar dos búsquedas aparentemente opuestas.

En un análisis del trabajo de Brown, Marianne Golberg dice lo siguiente:

Hacia 1985, cuando las fuentes de su danza se integraron con sus intereses formales, Brown dejó de utilizar partituras como principio organizador, y se enfocó más en ideas de movimiento que surgían del estado físico del cuerpo (traducción propia)<sup>27</sup>.

Al referirse al “estado físico del cuerpo”, Golberg sugiere que puede haber otros tipos de “estado”, diferentes al que ocurre en la danza de Brown. Entre lo que queda excluido de la categoría “estado físico del cuerpo”, imagino que se encuentran los estados espirituales como el éxtasis y la posesión, o los estados psíquicos y emocionales que desentonarían con la racionalidad que caracteriza el minimalismo postmoderno de Brown. De todas maneras, pienso que cualquier tipo de estado tiene que ver con el cuerpo, y por lo tanto con la fisicalidad. Ejecutar las coreografías de Brown requiere de una gran precisión, tanto en la articulación de la estructura esquelética, como en la manera en que la energía fluye a través de ella. Pienso inclusive que, más que requerirla, dicha precisión es un elemento fundamental en la expresividad de dichas coreografías. Mirar bailar a Brown, así sea en video, me induce a un estado muy particular. Su fluidez me parece hipnotizante. En su danza

---

king time with the feet. El performance of this element is crucial if one is to understand polyrhythms as a sense.”

<sup>27</sup> Golberg, Marianne (2015) “Trisha Brown”, en *Fifty Contemporary Choreographers*, editado por Martha Bremser. Routledge. Recuperado en: <https://trishabrown.brynmawr.edu/2015/10/23/trisha-brown-by-marianne-golberg/>  
En su idioma original, la cita dice: “By 1985, as the kinesthetic sources of her dancing became integrated with her formal concerns, Brown no longer utilized scores as organizing principles, and focused more on movement ideas that evolved from the physical state of the body”.

no hay narrativas comunicadas bajo la lógica de un lenguaje estrictamente codificado o simbólico, ni tampoco contenidos emocionales específicos que se expresen a través del movimiento. La expresividad de Brown está implícita en su acción. Mientras la danza puede evocar o funcionar como analogía de otra cosa –el movimiento del agua en la obra *Watermotor* de 1978, por ejemplo– su expresividad no reposa sobre la capacidad de representar algo diferente a lo que el cuerpo hace. El estado, como un tipo de presencia manifestado en la danza, reivindica el valor expresivo del movimiento abstracto.

Pienso que, en buena parte de la obra de Brown, los cuerpos aparecen como estructuras móviles donde los elementos del espacio y el flujo constituyen la materia expresiva del movimiento. En este punto, quiero volver a la danza expresionista y algunos de sus fundamentos. En su análisis del movimiento, Laban abordó dos grandes áreas de investigación: La coréutica y la eukinética. La primera corresponde al estudio del movimiento en el espacio, a partir de las estructuras y proyecciones geométricas del cuerpo. La segunda comprende las calidades dinámicas del movimiento en términos de cuatro factores: peso, tiempo, flujo y espacio. Al estudiar diferentes elementos del movimiento por separado, Laban buscó explorar las posibilidades físicas y el rango expresivo del cuerpo humano. Aunque cualquier movimiento involucra varios elementos, el enfoque en uno u otro genera estados diferentes. Laban afirmó que las calidades dinámicas de movimiento se conectaban directamente con las emociones, e inclusive con el estado psíquico de las personas. En este sentido, un movimiento fuerte y súbito es expresivo de un estado muy diferente al que expresaría un movimiento liviano y sostenido. La comunicación se da a través de la sensación compartida o de la empatía kinestésica, y no a través de una equivalencia narrativa o simbólica. La expresividad del movimiento en el espacio genera, por su parte, otro tipo de estado. En sintonía con una concepción platónica del universo, Laban creía que cuando el ser humano exploraba su movimiento en relación con diferentes construcciones geométricas, su cuerpo lograba una armonía que conectaba el fuero interno de la persona con un gran orden cósmico. En este sentido, la exploración del movimiento en el espacio genera un estado particular, en el cual el ser logra entrar en una dimensión que trasciende su propia materialidad. Enfocarse en el espacio conduce entonces a un estado diferente del que se genera cuando la intención se dirige hacia las calidades dinámicas del movimiento. Pienso que cuando Brown moviliza su estructura ósea para fluir libremente por diferentes geometrías, su cuerpo integra aspectos particulares de la coréutica y la eukinética de Laban. La fluidez y espacialidad de su danza se me hacen expresivas de una gran placidez y de una altísima perspicacia mental.

La construcción del cuerpo en el espacio y la calidad dinámica del movimiento son también aspectos fundamentales en el trabajo de Katy. Arnulfo, Estefanía, Andrea y yo identificamos en *De las antiguas historias de Quiché-caminantes* un carácter pictórico y escultural. Cuando la vimos por primera vez en video, percibimos que la coreografía enfatizaba cierta bidimensionalidad espacial. Esto se volvió más obvio cuando empezamos a reconstruir y ensayar la obra con máscaras, pues la visibilidad de estas dependía de que mantuviéramos cierta disposición frontal con las cabezas y parte del torso. Durante los ensayos que tuvimos con Katy, ella insistía en que trabajáramos con las tensiones espaciales y haláramos los torsos hacia direcciones o niveles opuestos. El trabajo me recordaba las exploraciones que hacía Laban en relación con las estructuras espaciales de los cristales y me traía imágenes de obras de Wigman y Graham, en las cuales se genera contenido dramático a partir de tensiones espaciales.

Pienso que cuando Katy baila, uno podría tomarle una fotografía en cualquier momento e identificar en la imagen un sentido muy refinado de la proporción, la perspectiva y el equilibrio. Interiorizar un sentido de la armonía espacial se vuelve muy importante para reconstruir una propuesta estética como *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*, cuya coreografía no está construida con códigos y movimientos fijos. En cuanto a la calidad dinámica de esta obra, identificamos un flujo contenido de la energía y una aproximación compleja al tiempo. Aunque en su totalidad la pieza tiene un ritmo dilatado que induce a cierto estado de contemplación, el movimiento de los bailarines juega con pequeños contrastes entre tiempos súbitos y sostenidos. Es cierto que *De las antiguas historias de Quiché-caminantes* construye un universo ficticio y unas corporalidades caracterizadas, extrañas. En este sentido, cabe afirmar que el trabajo es representativo, pero no necesariamente literal. Su referencia a un pasaje del *Popol Vuh* es casi un estímulo secreto para Katy y los bailarines, quienes no esperan que el público haga una relación directa con esta pieza literaria. La expresividad de la obra de Katy radica, pienso, en los ambientes que logran evocar sus imágenes en movimiento, en los estados físicos y psicológicos que generan las acciones y en un tratamiento muy específico de elementos fundamentales del movimiento como el cuerpo, el tiempo y el espacio.

Estas premisas me permitirán hacer un último bucle histórico. Pretendo hilar algunos hilos del postmodernismo norteamericano de mediados del siglo XX y constelar el arte de Katy con las danzas barrocas europeas de los siglos VII y XVIII. Desde hace varios años me han llamado la atención los ecos que encuentro entre estos dos momentos históricos. Al barroco y el postmodernismo no solo los separan aproximadamente tres siglos, sino también

unas grandes diferencias políticas y sociales. Mi interés en este tema empezó cuando noté que se había vuelto tendencia usar música barroca en obras de danza postmoderna. Al indagar un poco, empecé a encontrar razones que no sólo explicaban dicha tendencia, sino que revelaban otras posibles conexiones entre las concepciones del arte que prevalecieron en estos dos movimientos. Según autores como Octavio Paz o Severo Sarduy, el postmodernismo y el barroco promueven un arte que puede ser expresivo de conceptos ajenos al universo emocional o psíquico de los propios artistas. En este sentido, ambos extremos de la línea temporal se oponen en sentido concéntrico al romanticismo del siglo XIX. Hay en ambos casos cierto distanciamiento que permite apostarle al formalismo, a la ironía o al juego identitario<sup>28</sup>. Otro posible argumento es que la inclinación de muchos coreógrafos postmodernos por la música barroca tiene que ver con su interés por la riqueza estructural de la misma. Dos ejemplos de coreógrafos contemporáneos con dicho interés serían Mark Morris en obras como *Falling Downstairs* (1997) creada con la *Suite No. 3 for Unaccompanied Cello* de Johann Sebastian Bach, o Sidi Larbi Charkaoui en su obra *Corpus Bach* (2005) creada con las *Suites para Violonchelo* del mismo compositor. Algunos de estos aspectos resuenan en el trabajo de Katy. Por un lado, la maestra ha creado varias de sus obras a partir de piezas musicales que proveen estructura y atmósfera para sus coreografías. Por otro lado, Katy juega a recrear personajes que no siempre tienen que ver con sus propias experiencias, y que a menudo evocan creaturas ficcionales de mitos y leyendas universales<sup>29</sup>. He pensado muchas veces que la danza de Katy, dentro de su gran abanico técnico y expresivo, tiene también algo barroco. Antes de elaborar los argumentos relacionados con una expresividad impersonal y con la cercanía a las estructuras musicales, me había fijado en la minuciosa articulación de manos y cabeza que caracterizan la danza de Katy. Alguna vez le pregunté a la maestra si ella había bailado danzas barrocas. Creo que no me entendió bien la pregunta, pero si

---

<sup>28</sup> Sobre las afinidades entre las vanguardias artísticas y el arte barroco hay varios estudios y propuestas que resuenan de manera significativa con las observaciones que intento presentar aquí. Dejo en este aparte, tres referencias al respecto. Una es el análisis comparativo que hace la historiadora estadounidense Susan Foster en su libro *Reading Dancing* (1986), donde la autora traza ciertas similitudes entre las danzas renacentistas europeas y las composiciones proto-postmodernas de Deborah Hay. También es muy interesante la redefinición que el escritor cubano Severo Sarduy hace del barroco en su libro *El Barroco y el Neobarroco* (2011), ya no como un momento específico en la historia de Europa, sino como una configuración específica del lenguaje que encuentra suelo fértil en diferentes épocas y contextos, dentro de los cuales Sarduy resalta Latinoamérica. Finalmente, recomiendo la historización que hace el escritor Octavio Paz en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe* (1982), en donde el autor explica que la poética barroca y la poética vanguardista coinciden en su deseo por maravillarse y en el lugar preponderante que le dan a la forma. El autor sugiere que ambas poéticas se diferencian del romanticismo en tanto que éste libera al sujeto en un gesto pasional, mientras que el barroco y la vanguardia se dedican a la metamorfosis del sujeto.

<sup>29</sup> Quiero señalar que la obra de Katy también incluye trabajos que tienen que ver con sus propias vivencias. A partir de las charlas que he tenido con ella, entiendo que las piezas que ha dedicado a su hermana Olga y las que ha hecho en los últimos dos años son rituales que giran alrededor de algún evento de su vida personal. Como rituales que son, estas obras tienen un efecto performativo en la vida de Katy y no necesariamente expresan un sentimiento determinado como el dolor o la alegría. Un ejemplo de este tipo de trabajos es su obra *Amanecer*.

me habló de su profundo gusto por bailar música barroca, especialmente la música de Bach.

Si pensar las cualidades del movimiento como detonante de estados y como fundamento de la expresividad en la danza me permitió relacionar el expresionismo y el postmodernismo en la danza, ahora quiero usar la misma idea para relacionar la danza barroca con la danza postmoderna. Las danzas europeas del siglo XVI y XVII como el *minuet*, la *sarabanda*, el *rigodón*, el *passacaglia* o la *gavota* tenían un vocabulario y una gramática de movimiento bastante estrictas. Para poder bailar estas danzas, era necesario, como mínimo, aprender las posturas, los pasos y las planimetrías. A diferencia del espacio voluminoso que exploró el expresionismo, aquí el espacio se presentaba como una hoja en blanco sobre la cual se trazaba y se escribía. La música proporcionaba una estructura clara, la cual se reflejaba con literalidad en la coreografía. El torso, centro de la expresividad en la danza de Laban o Wigman, cumplía aquí la función de erigir el cuerpo y sostener las extremidades. Los gestos más móviles ocurrían en las manos y los pies. La cabeza se elevaba y completaba el diseño de la danza con movimientos muy coordinados y sutiles. Parece sin embargo que, dentro de tantas restricciones, la danza barroca lograba conmovir al público de su época. Para analizar la expresividad de grandes bailarines barrocos como Louis Dupré, la historiadora Susan Foster hace una descripción detallada de cómo se ejecutaba la *sarabanda*:

Más que parecer una persona melancólica, el bailarín manifestaba cualidades- cambios súbitos en el tiempo, suspensiones del peso, retracciones rápidas de los ojos y el cuerpo de la fisicalidad plena- compartidas con el estado de melancolía (traducción propia)<sup>30</sup>.

Según esto, la expresividad del bailarín en la *sarabanda* dependía, en gran medida, de su manejo del peso y el tiempo; es decir, de las cualidades dinámicas de su movimiento. La danza no representaba una persona viviendo alguna situación o emoción particular, sino que más bien encarnaba las cualidades propias de algún estado psíquico o emocional. Pienso de nuevo en Trisha Brown y los estados a los que induce su movimiento liviano, fluido y arquitectónico. Pienso en la danza de Katy y la maestría con que ella maneja sus dinámicas en el tono, el flujo y el tiempo para expresar poder, dulzura, devoción, sensualidad, picardía. A pesar de que las obras de Katy suelen tener un contexto narrativo y de que su manera de gesticular puede sugerir una

---

<sup>30</sup> Foster, Susan Leigh (1998). *Choreography Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*. Indiana: Indiana University Press, p. 29 La cita en su idioma original dice:

"Rather than look like a melancholy person, the dancer manifested qualities- sudden changes in tempo, weight y suspensions, quick retractions of the eyes and body from fulsome physicality- shared with the state of melancholy".

especie de teatralidad; pienso que la expresividad de su danza tiene más que ver con una manera de estar, con la forma en que ella habita los diferentes matices de su movimiento y logra integrar varias dimensiones de su ser. En este sentido, me parece que el arte de Katy es más abstracto que narrativo. En lugar de ilustrar eventos que ocurren y se transforman a lo largo de una línea temporal, la danza de la maestra dilata el presente y dimensiona diferentes estados mentales, espirituales y emocionales.

Más que ubicar a Katy dentro del movimiento expresionista, moderno, afromoderno, postmodernista o barroco, intento reconocer la desubicación que me produce la riqueza de su danza. Pienso que en el arte de la maestra confluyen diversos modos interpretativos, técnicas y búsquedas creativas, y que dicha confluencia permite constelar de maneras sorprendentes diferentes momentos y corrientes de la danza. Queda pendiente, entre otras, considerar la cercanía de Katy con bailes latinos como la salsa, o con danzas folclóricas latinoamericanas como el Son Jarocho. Ella recuerda con mucha emoción las noches de fiesta con los músicos de la Fania All Stars en Nueva York, los encuentros de danza y música tradicional durante su estadía en Venezuela y los estudios de folclor que hizo en México. Las jornadas de rumba acumuladas en su calendario son muchas, pero según Katy la danza es siempre un estado de trance, no importa si se baila un réquiem barroco, una salsa, unos tambores africanos o alguna obra de música experimental europea. En la fiesta, en el escenario o en la sala de su casa, la danza constituye para Katy la vivencia de un estado particular, de una intensidad que para ella es la vida misma. Es fácil sentir cómo viaja Katy cuando baila, cómo se deja invadir por las vibraciones del ritmo y la música, cómo involucra su imaginación. Al mismo tiempo, es fácil ver en su movimiento la precisión de los trazos, la noción de forma y armonía, la claridad de la estructura corporal y la consciencia de un público que observa desde cierta perspectiva. La danza de Katy puede ocurrir en un estado de trance, pero un estado de trance elaborado para el espacio escénico.

Termino esta sección con una nota autorreferencial. Yo nací y crecí en Colombia, luego viví en Inglaterra y Suecia. Durante mis últimos años en Europa concluí que el arte era contextual. Me peleé fuertemente contra la idea de la danza como un lenguaje universal, y todos los argumentos que defendían la transculturalidad me parecieron problemáticamente apolíticos. En el 2010 regresé a Colombia y en el 2014 vi bailar a Katy en el Auditorio Pablo VI de la Pontificia Universidad Javeriana. Ese día ella presentó su obra *Amanecer*, en la cual la maestra le hacía un homenaje a su difunta hermana Olga Chamorro. Katy proclamó que un duelo largo y sentido se convertiría desde ese momento en una oportunidad para volver a nacer. Creo que esa noche pude vislumbrar

todo lo que he contado sobre la danza de Katy: su conmovedora expresividad, el compromiso de su corporalidad entera, su emocionalidad, sus finos artificios, su juego, sus metamorfosis, su precisión. Katy logró suspender mis cuestionamientos y me envolvió en el poderoso magnetismo de su presencia. Al otro día escribí lo siguiente:

Ver a Katy danzando significó para mí regresar a un interés por el tema de la transculturalidad, pero esta vez renovada por esa experiencia en donde la razón crítica se rinde sin mayor resistencia a la magia de un cuerpo danzante. Me sirvo de las palabras e ideas de Eugenio Barba para concluir que, en el performance de Katy, yo percibí un cuerpo perteneciente al país de las 'islas flotantes', allí donde seres de muchos lugares y épocas se conectan transculturalmente, emparentados por esa parte de la teatralidad que tiene que ver con un asunto de energía, más que con los significados que nos constituyen como seres pertenecientes a un determinado contexto sociocultural. ¡Gracias Katy!<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Fonseca, Sara Regina (2014). Texto inédito escrito después de ver a Katy bailar en su obra *Amanecer* en el Auditorio Pablo VI de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.



En la imagen, de izquierda a derecha, Sara Regina Fonseca y Estefanía López.  
*Fotografía de María Camila Duque*

## El hueso y el músculo

Admirar a Katy e intentar descifrar las rutas de su movimiento me ha llevado a escudriñar su danza desde diversas perspectivas, con diferentes criterios en mente. Si bien cada lente a través del cual observo a la maestra me deja ver nuevos aspectos sobre su trabajo, esos mismos lentes también me arrojan luces sobre los ojos que la miran. De acuerdo con lo que se propone en *Refracciones*, el ejercicio de historizar implica un rastreo en doble sentido: se reconocen las rutas inscritas en los propios cuerpos como esas vías, perspectivas y sensibilidades desde y con las cuales percibimos y comprendemos a los otros. En esta sección me enfocaré en un aspecto que me permite revisar asuntos relacionados con la técnica y la expresividad tanto en la danza de Katy, como en la danza del resto de los bailarines del proyecto: Arnulfo, Andrea, Estefanía y yo.

En una sesión de entrenamiento, Katy nos puso a subir y bajar la espalda un montón de veces en una posición totalmente recta. Para mí, y creo que también para mis compañeros, este movimiento era muy incómodo. Un poco tortuoso, en realidad. Mientras lo hacíamos, yo me preguntaba: ¿desde cuándo se empezó a sentir tan natural e indispensable en la danza contemporánea subir y bajar el torso enrollando y desenrollando la columna vertebral, en lugar de hacerlo manteniendo la misma completamente recta o en forma de “mesita”?

Empiezo a historizar mi incomodidad y pienso en el giro que significó esa época en que los bailarines empezamos a entrenar en técnicas de *release* o soltura, con una gran influencia de prácticas somáticas como Feldenkrais, Klein, Skinner y Alexander. La articulación y alineación ósea empezaron a privilegiarse por encima de la contracción muscular, la cual era fundamental en técnicas de danza moderna como Graham, Horton, Wigman, Cunningham y Dunham. En lugar de provocar y evidenciar el esfuerzo físico, se comenzó a buscar una funcionalidad basada en la estructura ósea, la inercia, el ahorro de energía, la disminución de tensiones y la minimización del desgaste muscular. Lo “natural” sería entonces desenrollar la columna vértebra por vértebra, mientras se deja caer el peso de la pelvis y se suavizan las articulaciones de las rodillas. Subir la columna recta con las piernas estiradas requiere de una contracción de los isquiotibiales y los músculos de todo el torso, lo cual parece un derroche innecesario dentro de esta lógica. Sabemos que el movimiento humano requiere siempre de una activación mínima tanto del sistema óseo como del sistema muscular, por nombrar sólo dos sistemas, y sabemos también que el ser humano se mueve siempre con su emocionalidad y su inteligencia sensorial. Sin embargo, creo que el énfasis o foco de intención puede variar entre las diferentes técnicas de entrenamiento,

y las variaciones en el foco tienden a producir distintos tipos de cuerpos danzantes.

Por un lado, pienso en lo que significa un enfoque en la estructura corporal, las palancas y los mecanismos que permiten ejecutar una acción de manera eficiente. En las implicaciones que tiene llamarse a uno mismo “cuerpo”, con la idea de que en el cuerpo ocurre todo, y de que los factores físicos que nos componen son los componentes de la vida misma. Este tipo de enfoque se dedica a percibir con la mayor atención posible los recorridos del peso, los apoyos y los dobleces que permiten simplificar y precisar las acciones. Creo que en tal enfoque de la danza se podría hablar de una gramática de la fluidez, en la cual no existen pasos separados ni jerarquizados, sino más bien largas trayectorias o cadenas. Técnicas de movimiento basadas en la soltura como la improvisación de contacto desarrollada por Steve Paxton en Estados Unidos, o la técnica volando bajo desarrollada por David Zambrano en Venezuela, parecen invitar más a la escucha que a la voluntad. Son técnicas del devenir, diría yo. Sus prácticas crean un contexto donde la expresividad consiste en habitar con plenitud cada momento del movimiento. En dejar que la danza ocurra bajo sus maravillosas leyes físicas. Quiero llamar a este enfoque **el paradigma de la inteligencia ósea**, en el cual la percepción es más sensorial que emocional, y en el que la funcionalidad de la estructura prima por sobre las excitaciones musculares.

Por otro lado, pienso en lo que significa poner énfasis en la contracción y la relajación, en los acentos súbitos y las pausas pictóricas, en la precisión de la mirada y en el gesto escultórico de una mano. Es decir, en la maestría con que los músculos se activan y desactivan para gesticular, crear formas y volúmenes, controlar ritmos, jugar con los grados de tensión y distensión, desbordarse en fuerza para luego articular delicadamente un pequeño movimiento. Pienso en las técnicas de danza moderna que se consolidaron antes de las revoluciones de los años 60 y en las cuales es común hacer referencias al alma y a la pasión como aspectos fundamentales de la danza. Martha Graham llamó a los bailarines atletas de Dios, y Mary Wigman consideraba que la danza requería de una inspiración especial; es decir, que la danza no era para todo el mundo. A Katy le he escuchado decir que la danza es un don especial, con el cual nacen solo algunas personas. Como mínimo, los bailarines son individuos con un rico universo interno que necesita expresarse a través de la danza. Son “mucho más que un cuerpo”. Llamaré a este enfoque **el paradigma de la emocionalidad muscular**, en el cual el cuerpo parece ser una membrana fibrosa y sensible que logra conectar a través de la danza los universos internos de los bailarines -su alma y sus pasiones- con el universo externo -el cosmos, Dios o la energía conectora.

Pienso en cómo se relaciona la manera en la que Katy dirige el entrenamiento con la presencia escénica que requieren sus obras. El trabajo de tono muscular que se trabaja en sus clases no sólo consiste en fortalecer el cuerpo, sino también en desarrollar un control que permita, por ejemplo, hacer cambios súbitos de tiempo y energía o moldear el cuerpo en formas precisas y detalladas. Entrenar con ella implica dejarse contagiar por un cuerpo danzante que parece deliberadamente extra-cotidiano, vibrátil y presto para la afectación emocional. Un cuerpo dispuesto en un modo interpretativo que yo llamaría teatral, en el cual los aspectos fácticos del movimiento se ponen al servicio de una expresividad emotiva y, muchas veces, caracterizada. Aunque Katy no busca contar historias, ella sí suele hablar de personajes. En su repertorio aparecen duendes, recicladores, monjas, muchachos, patasolas y hasta brujas.

En un bucle temporal se me vienen a la cabeza ciertas reformas de la danza que surgieron en Europa durante el siglo XVIII y cuyas premisas antecedieron nuevas teorías del gesto desarrolladas durante el siglo XIX<sup>32</sup>. Pensadores como Jean George Noverre y Denis Diderot afirmaban que el gesto comunicaba las grandes pasiones del ser humano y que “de las necesidades, sentimientos y deseos que éste expresaba se derivaba un sentido de sabiduría, a diferencia de un mero sentido de la inteligencia” (traducción propia)<sup>33</sup>. Estos pensadores fueron parte de un movimiento que replanteó los discursos y prácticas de la danza escénica europea, durante una época en la cual predominaba la estética barroca con su búsqueda de la perfección basada en aspectos como el equilibrio, el control y la simetría.

Mientras Noverre y Diderot formulaban sus teorías sobre la expresividad del gesto, los científicos investigaban el sistema nervioso y muscular del cuerpo humano, así como la manera en que éstos reaccionaban frente a los movimientos del alma. Se usó la imagen de “cuerda resonante” para explicar este fenómeno:

Las cadenas de imágenes resonando en la mente producían cadenas idénticas en las contracciones musculares. El cuerpo, capturado por las pasiones del alma, las imprimía en el espacio y vibraba con ellas en el tiempo. Las pasiones, como cuerdas vibrantes, causaban una oscilación análoga en los nervios del cuerpo (traducción propia)<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Sobre la renovación del gesto durante el siglo XIX, recomiendo leer “El actor naturalista: sobre Los episodios reveladores de François Delsarte” de Alejandra Marín en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 5, núm. 2, julio-diciembre, 2010, pp. 9-28.

<sup>33</sup> Foster, Susan Leigh (1998). *Choreography Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*. Indiana: Indiana University Press, p. 32. En su idioma original, la cita dice así: “From the needs, desires, and feelings which it (the gesture) expressed could be derived a sense of wisdom as opposed to a mere sense of intelligence”.

<sup>34</sup> Foster, Susan Leigh (1998). *Choreography Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*. Indiana: Indiana University Press, p. 33. En su idioma original, la cita dice así:

Estas innovaciones en las artes y las ciencias sentaron bases para lo que a finales del siglo XVIII se convertiría en el *ballet de acción*, un género que se consolidó mientras se gestaban en Francia los conceptos de la democracia y el ciudadano libre. El *ballet de acción* constituyó una transición hacia una forma escénica de la danza, cuyo principal objetivo era contar historias y expresar las emociones humanas a través del gesto. Una danza más teatral que abstracta, si se quiere, y en la cual se conjugan la subjetividad del individuo, la emocionalidad y la narrativa. En este contexto, el gesto se explicó como consecuencia de la estimulación y reacción de nervios y músculos; es decir, se relacionó con el sistema nervioso y el sistema muscular más que con el sistema óseo. Esta noción no es muy diferente a la que tenemos hoy en día, en la cual el gesto se explica como una expansión del detalle que se logra gracias al sistema muscular. Se entiende que unas cejas alzadas o un ceño fruncido son, por ejemplo, gestos que se generan gracias a ciertas acciones musculares. Las dos primeras entradas al significado de la palabra “gesto” en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española son las siguientes:

Un movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo, con que se expresan afectos o se transmiten mensajes. Movimiento exagerado del rostro por hábito o enfermedad<sup>35</sup>.

Tenemos entonces que la gestualidad no es sobria ni mecánica, pues conecta las turbulencias del alma con un sistema elástico, voluble y presto a la afectación. Mientras el sistema óseo estructura el movimiento, los músculos vibran, modulan y moldean. Podríamos decir que, si los huesos se mueven según la funcionalidad de su propia arquitectura, los músculos mutan y se transforman hasta el desborde, pues su guía no es la posibilidad, sino la potencia. Cuando el entrenamiento se basa en maximizar las posibilidades del músculo, es quizás porque el cuerpo está buscando lo imposible, lo impredecible, lo sorprendente.

Es interesante que, para acercarnos a la emotiva danza de Katy, las bailarinas de *Refracciones* necesitáramos observar los diseños que la maestra creaba con su cuerpo. Durante los primeros ensayos para reconstruir *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*, a nosotras se nos hacía difícil entender el movimiento de Katy sin hacer un análisis instantáneo de los **ángulos** que se formaban en sus brazos, manos, torso y cabeza. Hago énfasis en la

---

“Trains of images resonating in the mind produced identical trains of muscular contractions. The body, seized by the soul’s passions, stamped them out, imprinting them in space, and vibrating with them in time. The passions, as vibrating strings, caused an analogous oscillation in the body’s nerves.”

<sup>35</sup> Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, recuperado el 23 de enero 2022 en: <https://dle.rae.es/gesto>

palabra **ángulos**, pues estos se refieren muy específicamente a la arquitectura ósea. Nosotras éramos conscientes de que Katy tenía un manejo muy dinámico del tono muscular, pero necesitábamos otro tipo de información para iniciar nuestra tarea. Darnos cuenta de esto nos reveló ciertas cosas sobre nuestra propia historia. A menudo me ocurría que, mientras Katy sugería que “buscáramos nuestra propia expresión” y “sintiéramos” el movimiento, yo me fijaba en las delicadas arquitecturas que emergían del cuerpo de la maestra. Entender el funcionamiento de la estructura corporal de Katy era tan necesario para mí como entender sus manejos del ritmo y del tono. De alguna manera, la configuración de los huesos se convertía en un trampolín desde el cual parecía más fácil arrojarse al complejo universo de la emocionalidad.

La operación interpretativa de las bailarinas se convirtió en una temática a partir de la cual creamos una variación, o un comentario sobre nuestro encuentro con la obra original de Katy. Arnulfo se basó en la idea de la manipulación del esqueleto para diseñar una coreografía, en la cual las bailarinas construimos estatuas que se van animando gradualmente con diferentes dinámicas de movimiento. Esta escena juega con la idea de traducir la danza de Katy a diferentes pautas, diseños y gestos, recreando así la experiencia que vivimos las bailarinas durante el proceso de reconstrucción. La manipulación nos sirvió como premisa para crear un material básico, el cual se convierte en danza gracias a otra premisa sugerida por Arnulfo: la fluidez. En esta gradual construcción de estructuras cinéticas destellan algunos momentos **extraños**: se petrifica un gesto en los rostros, emana un grito o se mezclan códigos incompatibles de la danza. Creo que, en general, todo lo que parece extraño habla de una ruptura o de un choque entre diferentes lógicas. En esta escena particular de *Refracciones*, los momentos extraños dan cuenta del pequeño caos que implicó para cada intérprete reconstruir en su propio cuerpo la danza de Katy.

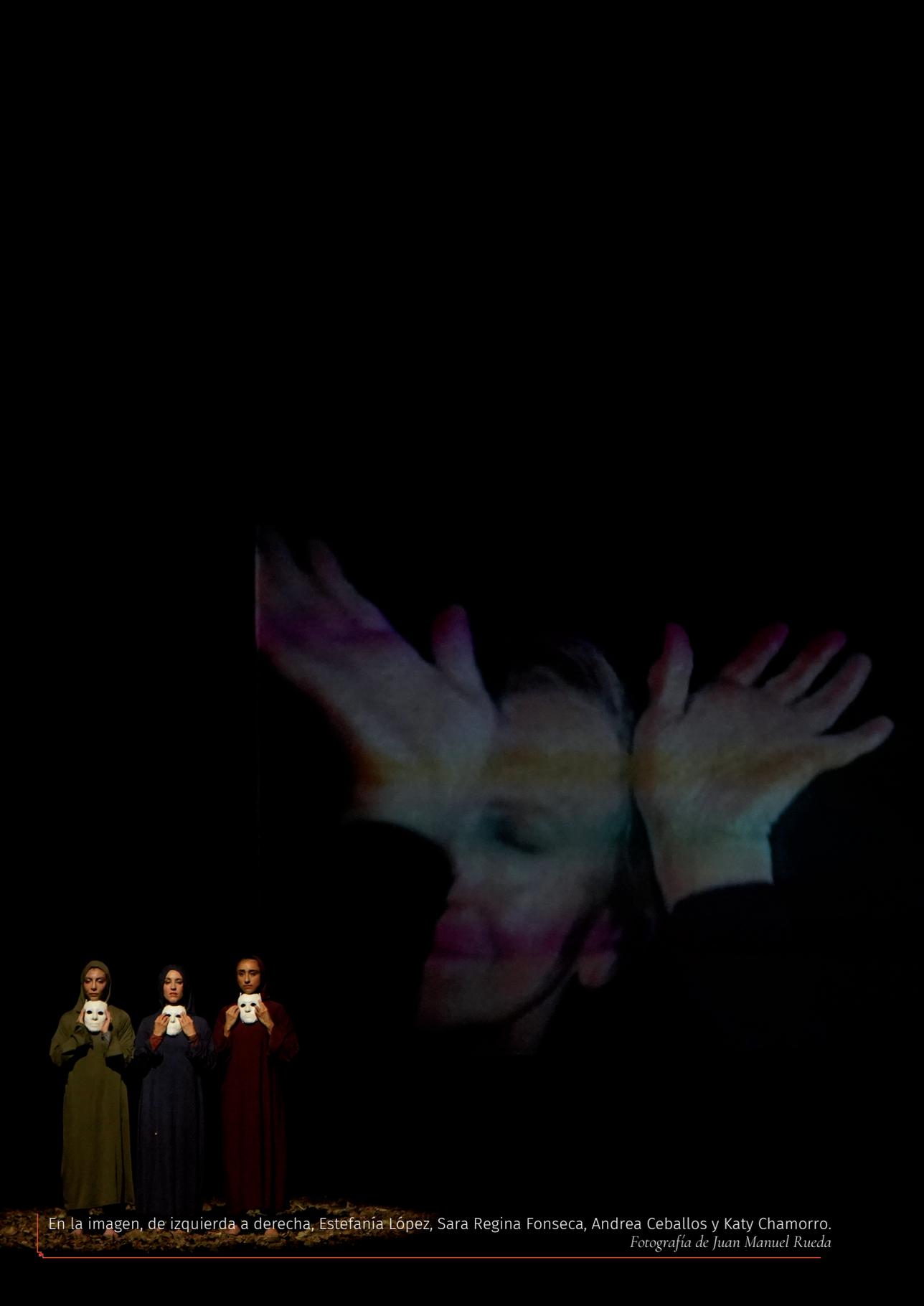
Es así como el proceso ha puesto de relieve nuestros propios hábitos y tendencias. Las preferencias técnicas y creativas de cada una de nosotras se entrecruzan en nodos desde los cuales podemos historizarnos; es decir, rastrear las prácticas y experiencias que nos constituyen y sujetan. Mi propia incomodidad al mantener el cuerpo en una posición que exige contención de la energía me habla, por ejemplo, de unas prácticas de entrenamiento que me han llevado a favorecer ciertas sensaciones sobre otras. Aunque mi formación dancística incluye años de práctica en *ballet* y danza moderna, creo que la lógica del *release* ha permeado la manera en que me acerco a todas las técnicas. Asimismo, el hecho de que Arnulfo se haya inclinado hacia la idea de la manipulación ósea y luego nos haya propuesto bailar con fluidez, habla de sus años de práctica en el *release* y de su experiencia como bailarín

en numerosas obras de danza postmoderna. Las gesticulaciones y los gritos en esta escena de *Refracciones* aparecen a propósito de las inquietudes que tiene Andrea con respecto a la sobrevaloración de la neutralidad en ciertos tipos de danza postmoderna; pensamientos que surgen de un cuerpo danzante en el cual conviven varios años de práctica en ballet, danza contemporánea y teatro gestual. Estefanía, por su parte, ha estado preguntándose por las motivaciones físicas y emocionales que animan la danza de Katy. En su indagación, ella intenta descifrar cuándo le pueden ser útiles los principios de la danza moderna y cuándo es mejor partir de las sensaciones que se trabajan en la danza contemporánea. Como una refracción de las preguntas de Estefanía, la escena contiene partes en las cuales se alternan diferentes códigos dancísticos de su historial.

Otras tres de las escenas de *Refracciones* nacieron a partir de lo que cada bailarina sentía que era el legado máspreciado de Katy. Yo escogí hacer un solo sobre la expresividad emotiva de la maestra, de manera que pude volver cuerpo algunas de las ideas que trenzo en este texto. Cuando bailo enfocada en la articulación ósea y la fluidez del movimiento, siento que entro en un estado de conexión, armonía y placentera levedad. Un estado que es diferente al de las intensidades del universo emocional; es decir, diferente al de esa dimensión del ser que tiembla y se conmueve. En consonancia con las teorías europeas del siglo XVIII, creo que la emocionalidad está conectada con una activación variada y compleja del sistema muscular. Pensando en el legado de Katy, le propuse a Arnulfo una escena en la cual yo mutara entre varios personajes y emociones a partir de una exploración del tono muscular. Al principio surgieron corporalidades y gestos que hacían parte de mi viejo repertorio. Afortunadamente, Arnulfo fue ágil en hacerme notar este estancamiento. Poco a poco logré identificar en Katy otros tonos y emociones que podían aparecer en esta escena y que eventualmente me ayudaron a expandir mi propio rango expresivo.

Después de haber compartido entrenamientos con Katy y de haberla visto varias veces en escena, pienso que su danza reivindica cualidades devaluadas por el protagonismo de un **paradigma de la inteligencia ósea** en la danza contemporánea. Sin ser muy consciente de ello, mis propias prácticas de entrenamiento en el *release* han ido excluyendo las posibilidades que abre el trabajo de gesticulación y tonicidad en lo que he identificado como un **paradigma de la emocionalidad muscular**. Debe ser por esto que cuando veo bailar a la maestra, me siento en frente de una dimensión expresiva que admiro y añoro. Mi ofrenda para ella es entonces abordar la danza desde una indagación que conecte las fibras musculares

con los entramados de la emoción. De esta manera, busco también entretejer la danza de Katy con la mía.



En la imagen, de izquierda a derecha, Estefanía López, Sara Regina Fonseca, Andrea Ceballos y Katy Chamorro.  
*Fotografía de Juan Manuel Rueda*

## La identidad y sus ropajes

*Cuando la doncella escuchó la historia de los frutos del árbol de jícara la cual fue narrada por su padre Cuchumaquio, se quedó admirada de oírla.  
¿Por qué no he de ir a conocer ese árbol del que tantas maravillas cuentan? exclamó la joven. ¡Ciertamente deben ser sabrosos sus frutos!  
Y sin vacilación alguna se encamina hacia el sitio donde estaba sembrado el árbol. Al verlo, ella exclamó emocionada:  
¿Qué clase de frutos produce este árbol? ¿Qué puede ocurrirme si corto uno de ellos?  
Habló entonces la calavera de Hun-Hunahpú que estaba entre las ramas del árbol:  
¿Qué es lo que quieres, bella mujer? Los objetos redondos que cubren las ramas del árbol no son más que calaveras. ¿Por venturas los deseas?  
Sí, los deseo- dijo la doncella.  
Está bien- exclamó la calavera- Extiende hacia mí tu mano derecha (...)<sup>36</sup>.*

*Durante el período del ayuno, contemplaban la más estricta abstinencia sexual. Solo oraban y hacían sacrificios desde el amanecer hasta el anoecer (...) Así reinaron con felicidad y sumisión de sus vasallos. Recibían presentes de piedras preciosas y metales, miel de abejas, pulseras, guirnaldas hechas de plumas azules y esmeraldas. Así, comenzó el engrandecimiento verdadero de la nación Quiché <sup>37</sup>*

Se dice que la primera versión del *Popol Vuh* la escribió un indígena maya por 1550 y que su traducción al español la hizo el fraile dominico Francisco Jiménez de Quesada en el siglo XVIII. Los valores cristianos que se vislumbran en el texto, como por ejemplo la abstinencia sexual o el fruto prohibido tomado por la mujer, dan la sensación de que la traducción del fraile es un desplazamiento más en ese gran caleidoscopio de interpretaciones que se puede generar a partir de un texto originario. Desconozco la cosmovisión precolombina del pueblo Quiché, pero deduzco que la aparición de términos como “vasallo” o “nación” en la versión moderna del libro, dan cuenta de un proceso de refracción donde el sentido maya del texto estalló sobre la superficie de dos cristales: los ojos de un hijo misionero de la España del siglo XVIII en América. Pensado de esta manera, el libro no sólo nos cuenta sobre la cosmovisión del indígena, sino también sobre la cosmovisión afectada del fraile. Me pregunto si la doncella nieta de Cuchumaquio es refracción de la Eva en el Edén bíblico, o si es al revés. Si hay orígenes que se multiplican como los seres vivos, o si la proliferación es similar y simultánea, como entiendo yo que Katy piensa cuando dice que las leyendas y los mitos son similares en todas las partes del mundo.

De cualquier manera, quisiera ver *De las antiguas historias de Quiché-caminantes* como un cristal que nos arroja luces sobre diferentes temas relacionados con el universo del pueblo Quiché, el universo de Katy y los universos de quienes nos acercamos a esta puesta en escena como espectadoras

<sup>36</sup> “Historia de la doncella llamada Ixquic” (1975) en *Popol Vuh Popol Vuh*. Ecuador: Ariel Esotérica, p. 59

<sup>37</sup> “La fe de los reyes” (1975) en *Popol Vuh*. Ecuador: Ariel Esotérica, p. 153-154.

o intérpretes. En varias ocasiones, Katy nos dijo que era muy importante conocer el *Popol Vuh* para poder entender el sentido de la obra. Yo empiezo a leer el libro hasta hora, cuando Arnulfo, Estefanía, Andrea y yo terminamos ya la tarea de reconstrucción a partir de un video viejo, y con las indicaciones de la maestra en mente. Pienso que el *Popol Vuh* es un libro fascinante por su poder metafórico, su extraña mezcla de valores paganos y cristianos, sus historias viscerales, su crudeza y su crueldad. Al no ver ninguna de estas cosas en la obra de Katy, pienso que mi percepción del libro es muy distinta a la de la maestra, y que leerlo antes de la reconstrucción hubiera enviado mi imaginación hacia un lugar muy diferente del lugar al cual nos invita Katy.

En un capítulo del libro llamado *Invitados a Xibalba*, una abuela debe hacer llegar con urgencia un mensaje a sus nietos. Ella decide enviar el mensaje con un piojo. El piojo se encuentra con un sapo, el sapo se traga al piojo para llevarlo saltando a su destino y así agilizar la llegada del mensaje. Cuando una culebra ve al sapo, piensa que este va muy despacio y entonces se lo come para acelerar el paso. Así mismo hizo un gavilán cuando vio a la culebra y entonces el mensaje logra llegar a los nietos a tiempo. Para que los muchachos pudieran escuchar el mensaje, el gavilán tuvo que vomitar a la culebra, la culebra tuvo que vomitar al sapo y el sapo, con muchísima dificultad, tuvo que vomitar al piojo. En esta narración, el mensaje original viaja en envolturas, pero llega más o menos intacto a su destino. En nuestro caso es imposible recibir un mensaje intacto del pueblo maya, pero en su lugar, podríamos fijarnos en las envolturas que han acarreado no sólo sus leyendas, sino también la historia particular de Katy.

**“TODO ESTABA EN CALMA, EN SILENCIO.**

**TRANQUILA Y APACIBLE LA EXTENSIÓN DEL CIELO.**

**DE SU MUNDO BROTARON NUEVAS FORMAS, NUEVAS VIDAS.**

**HACE MUCHO TIEMPO, TODO ESTABA EN SILENCIO.**

**¡¡¡SOLO DIOS, EL UNIVERSO!!!”**

Así, en mayúscula, espaciado y con estos signos de puntuación, escribí Katy el texto que debería decir una voz masculina al inicio de la obra. La cita ha de ser una parte del *Popol Vuh*, pero yo no pude encontrarla en la edición que tengo. Katy escogió el silencio, el cielo y Dios para iniciar un viaje hacia el estado meditativo que Arnulfo percibió desde que vimos la obra por primera vez. *De las antiguas historias de Quiché-caminantes* es un silencio suspendido en la atemporalidad originaria.

La maestra coreografió este trabajo en 1984, justo cuando acababa de regresar a Colombia, y después de haber vivido aproximadamente 20 años fuera del país. Katy nos cuenta que estando en Venezuela sintió la necesidad de volver a su tierra para aportar al desarrollo de la danza, reconectarse con sus raíces y consolidar un trabajo artístico con voz propia. El mismo año de su llegada creó el grupo “Katy Chamorro Danza Contemporánea” en la Universidad Nacional, y allí materializó buena parte de sus nuevos proyectos junto a un grupo de estudiantes entusiastas. El regreso de Katy estuvo fuertemente motivado por una inquietud identitaria en la que se jugó tanto su búsqueda artística personal, como su sentido de pertenencia a una cultura, a una historia. Me interesa la relación que hay entre estas dos formas de construir identidad; es decir, entre la singularidad de la danza de Katy y las maneras en que ella piensa sobre su propia cultura. Casi siempre, Katy se refiere a sí misma como latinoamericana, de vez en cuando como colombiana y raramente como nariñense o pastusa. En su “propia voz” retumban ecos, vibran quizás las envolturas que recubren la particularidad de su ser.

Con muchas impresiones de su danza en mi mente, me dispongo a cerrar los ojos y escuchar. Hablar con Katy sobre su vida personal y su obra artística implica hablar de música. Su madre, María Evangelina López, cantaba en un coro gregoriano. Su padre, Florentino Alfonso Chamorro, fue un pianista y violinista que, entre otras, creó una de las primeras orquestas de música sinfónica de Pasto. Sus hermanas Alicia y Cecilia Chamorro fueron cantantes. Olga Chamorro, su otra hermana, fue una destacada violinista, además de haber sido una de las personas más cercanas a la maestra. Olga y Katy fueron mejores amigas, cómplices de la vida y compañeras en la creación artística. Adrián Chamorro, su sobrino más allegado, es un importante violinista y director de orquesta. La lista de familiares de Katy involucrados en la música llega hasta sus abuelos y primos, así que no es una exageración decir que, para la maestra, la música es como la sangre. Con esta idea en mente, me propuse hacer un repaso por las afiliaciones musicales que delata el repertorio de obras creadas por ella entre los años 1983 y 1993; es decir, un año antes y nueve años después de su regreso a Colombia. Creo que el universo polifónico de Katy puede arrojar algunas luces sobre sus concepciones del arte, e inclusive sobre su manera de construir la propia identidad.

Uno de los primeros compositores que usa Katy durante el lapso que estamos mirando es Francisco Zumaqué, un colombiano nacido en Córdoba, cuyo trabajo de envergadura académica y sinfónica tiene aires de porro, gaitas, vallenato y otras músicas populares del atlántico<sup>38</sup>. En 1984 Katy hace una

---

<sup>38</sup> Entrevista abierta | Un encuentro con Francisco Zumaqué. Recuperado el 20 de diciembre 2021 en: [https://www.youtube.com/watch?v=FOJHxB\\_Eag](https://www.youtube.com/watch?v=FOJHxB_Eag)

obra sobre la composición *Macumbia*, creada por Zumaqué en el mismo año. En la coreografía se distinguen elementos técnicos del jazz, así como movimientos sinuosos característicos de las danzas caribeñas. Se puede decir que la fusión del vocabulario académico y popular es similar en la versión musical y coreográfica de esta obra. En el mismo año, Katy crea dos piezas más: *Ella* y la obra que reconstruimos en *Refracciones: De las antiguas historias de Quiché-caminantes*. La primera tiene lamentos del Amazonas, conciertos para percusión y música de Leo Brouwer, un compositor que integra la música académica sinfónica con elementos de la música afrocubana. En la segunda pieza, Katy usa percusión africana, sonidos experimentales del Amazonas y música de Joe Zawinul, un compositor austriaco representante del jazz fusión. En estas obras, Katy demuestra su gusto por mezclar diferentes géneros musicales, especialmente música etnográfica, fusiones y música experimental con elementos africanos.

En 1985, la maestra crea *Homenaje* con música de Samuel Osmond Barber, un compositor estadounidense de quien se dice haber tenido tendencias neorománticas y neostravinskianas. Más tarde, en el mismo año, Katy hace una obra llamada *Leyendas* con música electroacústica experimental de la colombiana-belga Jacqueline Nova. De esta compositora me llama la atención una confluencia entre búsquedas estéticas vanguardistas y temáticas míticas, sobre todo en trabajos como *Cantos de la Creación de la Tierra* (1972). Pienso que *De las antiguas historias de Quiché-caminantes* pertenece a una familia extendida de obras que se crean sobre esta confluencia. Otra vez en 1985, Katy crea *Mi hermana Alicia* con música del griego Iannis Xenakis, cuyas divergencias con la música tonal y serial de su época lo llevaron a hacer experimentaciones musicales a partir de conceptos matemáticos y arquitectónicos. Pienso que Xenakis es el compositor más vanguardista que usó Katy durante esta década. En 1986, la maestra usa músicas tradicionales de África occidental para su creación *Rituales* y música cubana para su creación *Bachata y Bembé*.

Para la obra *Memorias de una tribu* en 1987, Katy usa música de Jesús Pinzón Urrea quien, entre otras, es compositor del himno de Santander. Su obra sugiere una aproximación a la identidad afín a los discursos nacionalistas que promueven la diversidad en la unidad y cuya noción de diferencia cultural está incrustada en concepciones universalistas del arte. En 1989, Katy da continuidad a su temática mítica, ritual e indígena con la obra *Cantos de la Selva*, nuevamente con música de Jacqueline Nova y, nuevamente, con música de Brouwer. De este compositor me llama la atención la manera en que integra las experimentaciones vanguardistas, con el equilibrio que proporcionan las relaciones jerárquicas del sistema tonal. Sobre la disonancia, Brouwer

dice que es “intensidad y movimiento inestable...y a veces áspero” y sobre la excesiva distancia con que la gente percibe la vanguardia, dice que esta “hizo que el público no pudiera reposar ni su oído ni su entendimiento”<sup>39</sup>. Pienso en la manera en que Katy presenta sus danzas decodificadas, improvisadas y con músicas experimentales, pero a la vez mantiene un profundo sentido del ritmo y de la armonía espacial. Ella diseña sus obras con una gran consciencia de la perspectiva y el tiempo del público. El mismo año, Katy crea la obra *Ancestros*, para lo cual usa música de Brouwer y Babatundi Olantuji, un nigeriano yoruba que integró músicas tradicionales africanas con el movimiento de jazz en Estados Unidos. En esta obra, suenan nuevamente los ecos ancestrales del continente africano en el Caribe y Norteamérica.

También en 1989, Katy crea *América mágica*, con la *Cantata para América mágica* (1960) del compositor argentino Alberto Ginastera y con música del grupo Yaki Kandru, al cual me referiré más adelante. Ginastera hace parte de una familia de compositores que renovaron los métodos compositivos de la música académica, urgando elementos de las músicas tradicionales y populares de sus respectivos países. El maestro cuenta que su música tuvo un momento de “nacionalismo objetivo”, en el que se hacía uso de ritmos y cadencias tomados directamente de las músicas folclóricas. Esto luego fue mutando hacia un “nacionalismo subjetivo”, en el cual se conservaba la raíz y el ambiente de estas músicas, pero desaparecían todos los aspectos estrictamente musicológicos de las mismas<sup>40</sup>. Él reconoce grandes influencias en los trabajos del ruso Igor Stravinsky, el español Manuel de Falla, el húngaro Béla Bártok y el brasilero Heitor Villalobos. Vale la pena observar que todos estos compositores se caracterizan por haber enriquecido la vanguardia musical con las investigaciones de las nuevas ciencias etnomusicológicas, cuyos frutos pusieron un riquísimo universo sonoro al alcance de estos curiosos de la música. Ginastera acepta haber usado para su obra un “folclor imaginario” o “la recreación de un folclor”. Su lista de temáticas incluye a los gauchos, las selvas y los mayas. Un año antes de que se estrenara *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*, Ginastera culminó la composición de su *Popol Vuh*. Quizás haya en ambas obras una especie de indigenismo imaginario, o un indigenismo subjetivo. En la obra de Katy hay mucho de imaginación y casi ninguna referencia directa a la cultura maya, o a alguna otra cultura indígena. La excepción es quizás una parte en la cual los bailarines arman una especie de tótem y se desplazan en una diagonal mientras hacen estampidos en el suelo con los pies. Coreográficamente, este corto segmento pulsa

---

<sup>39</sup> Entrevista a Leo Browner. Recuperado el 21 de diciembre de 2021 en: <https://www.youtube.com/watch?v=0I9xEvBioQk>

<sup>40</sup> A fondo - Entrevista a Alberto Ginastera. Recuperado el 15 de diciembre 2021 en: <https://www.youtube.com/watch?v=mJ77KppjTMw&t=769s>

de otra manera y contrasta con el resto de la obra en términos de forma y cualidad. Es casi como una corta aparición de otro mundo. En general, yo diría que los ambientes sonoros y escenográficos de este trabajo sugieren un espacio selvático, pero que el material coreográfico y gestual pertenece a los lenguajes escénicos modernos y vanguardistas del siglo XX.

En 1990 Katy creó tres trabajos: *Ancestros* con música de Brower y Olantuji, *Triada* con música del compositor impresionista Erik Satie y del grupo Yaki Kandru y *Homenaje a Dunham* con estudios para percusión africana. En 1991 creó otras cuatro obras: *Nómada* con sonidos de Robert Rich, un compositor de música ambiental contemporánea, *Isabela* con música clásica de Antonio Vivaldi y Giacomo Puccini, *Cuarteto* con música de Olivier Messiaen, compositor devoto de Dios y la naturaleza y *Evocación* con cantos tribales guahibos. En 1992, crea *Nacimiento* con música de John Cage y Duke Ellington, un contraste entre música vanguardista y jazz de big band. El mismo año, Katy crea *Mater* con música de George Crumb, otro vanguardista estadounidense. En 1993, usa la música del compositor impresionista Maurice Ravel para sus obras *Nocturno* y *Voces de tiempos mágicos*, en la cual usa también algunos cantos gregorianos. Parece que entre 1990 y 1993 Katy usó obras de música clásica que han hecho parte de su contexto familiar, y música erudita de la que solía escuchar en plena madurez de su carrera con un selecto gremio artístico e intelectual.

Cierro este recorrido desgajando una última envoltura, el grupo Yaki Kandru, cuya música usó Katy junto a la cantata de Ginastera en *América Mágica*. El grupo se presenta así:

Este proyecto de música étnica fue iniciado en 1970 por el antropólogo y cantante lírico Jorge López Palacio en la Universidad Nacional de Bogotá, con el fin de lograr “una real exploración, rescate y preservación de la ancestralidad, sin distorsión de la fuente”. Su repertorio abarca música nativa o indígena americana de los pueblos de Alaska hasta la Patagonia. El Nombre del grupo significa “Tengo Hambre” en lengua Pijao, haciendo alusión a la situación de hambruna que han vivido los pueblos indígenas<sup>41</sup>.

Varias palabras me saltan a la vista, como para que yo las pesque y las constele. La aproximación antropológica a lo indígena me lleva directo a una de las inquietudes que detonaron la escritura de este texto. Esto es, lo que *De las antiguas historias de Quiché-caminantes* nos puede revelar acerca de una visión particular de “lo indígena” que ha causado ciertos cortocircuitos en algunas de nosotras, especialmente cuando dicha noción se mira desde

<sup>41</sup> Tomado del blog “Desde los Cuatro Suyus”. Recuperado el 13 de diciembre de 2021 en: <http://cuatrosuyus.blogspot.com/2015/01/yaki-kandru-indianische-musik-aus.html>

algunas perspectivas actuales del tema. Sabemos que, por formación y contexto familiar, Katy cuenta con una rica cultura de música erudita que incluye repertorios barrocos, románticos, vanguardistas y lo más virtuoso del jazz latino, entre otros. Asimismo, ella hizo estudios formales y no formales de antropología durante aproximadamente dos años; lo cual se dio gracias a su cercanía con Katherine Dunham, una importante figura de la danza afroamericana en Estados Unidos, cuya investigación consistió en aprender, “recuperar” y dar una dimensión escénica a las danzas africanas bailadas en el Caribe. Dunham era antropóloga y su trabajo tuvo el soporte económico y conceptual de la academia. En este sentido, es fácil emparentar a Katy con un grupo como Yaki Kandru. Me llama la atención que, a diferencia de la subjetividad declarada por Ginastera, este grupo proclama una búsqueda de autenticidad, “una real exploración (...) sin distorsión de la fuente”. También me llama la atención el activismo denunciatorio que está implícito en el nombre del grupo, el cual ha de significar “tengo hambre” en lengua pijao.

Desde que empezamos a ensayar *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*, me vino a la cabeza el concepto de “indigenismo” como un amplio y matizado movimiento en el que artistas e intelectuales no indígenas elaboraron sus propios imaginarios sobre los nativos americanos. Los movimientos indigenistas surgieron a mediados del siglo XX y pueden ser concebidos como una especie de altruismo ingenuo con intenciones benévolas hacia los indígenas, o como una especie de exotismo en el cual “lo indígena” es explotado como fuente de inspiración para el deleite de los no indígenas. Creo que la distancia histórica nos hace difícil ver de manera acrítica, o pasar por alto, este tema. El indigenismo al que me refiero tiende a adherirse a proyectos nacionalistas en los cuales los indígenas existen sobre todo como espectros ancestrales, ahistóricos y, por supuesto, apolíticos. En el mejor de los casos, los indígenas son vistos románticamente como “buenos salvajes”<sup>42</sup> que han padecido injusticias a lo largo de los años. En la segunda mitad del siglo XX surgió en países como Bolivia y Perú el concepto de “indianismo”, en el cual los nativos americanos se nombraron a sí mismos como “indios”, y reconocieron de esta manera el irreversible proceso de colonización. El “indio”, a diferencia del “indígena”, tiene una perspectiva histórica y política de sí mismo. Habla desde un presente y se hace cargo de su propio agenciamiento. Este indio es subversivo y dista mucho del indígena maya que nos evoca el *Popol Vuh*.

---

<sup>42</sup> Uso el término en referencia a la noción del filósofo Jean Jacques Rousseau, según la cual el ser humano era mejor en una etapa anterior a la etapa del ser humano civilizado. Para el filósofo, el “buen salvaje” tenía todavía una relación cercana con la naturaleza que lo hacía más pacífico y desinteresado. Esta idea es característica de los imaginarios románticos que tienen los occidentales sobre los pueblos indígenas de África y América.

Nuestros primeros acercamientos a la obra de Katy coincidieron con las manifestaciones y protestas que se dieron en Colombia a partir de noviembre del año 2020. Las mingas del Cauca participaron en ellas con la suficiente contundencia como para que el país recordara que en Colombia hay indígenas (¿o indios?) politizados y activos en la construcción de la sociedad. Comunidades del pueblo Misak llevaron a cabo acciones performáticas de un gran valor simbólico: a manera de palanca humana y con un par de cuerdas como herramientas, derribaron las estatuas de los colonizadores Sebastián de Belalcázar y Alonso Jiménez de Quesada en Cali y Bogotá, respectivamente. Su mensaje fue claro y explícito: no se pone a un verdugo asesino en el lugar de un héroe. La minga tuvo un reconocimiento político sin precedentes por parte de la población urbana que se sentía identificada con los motivos de las protestas, y un estrechón de manos entre los jóvenes de la primera línea y la guardia indígena se convirtió en un gesto histórico de complicidad en la lucha por la vida y la dignidad. A algunas de las bailarinas del proyecto nos costó trabajo asumir un indigenismo estético en medio de semejantes eventos.

Claramente, es necesario encontrar el valor de la referencia indígena en la obra de Katy por otras vías. El interés de ella por el mito maya hizo parte de una búsqueda identitaria que consistía sobre todo en saberse latina y no norteamericana. Para esto, Katy se aferró a sus parentescos indígenas y africanos, fueran estos frutos de su imaginación, su historia y/o su sensibilidad. En la misma operación que la diferenciaba a ella de sus pares norteamericanas, Katy emprendió la tarea de reivindicar su propia danza y de motivar a sus estudiantes a hacer lo propio. En sus clases siempre hay espacio para la improvisación individual, porque para Katy está claro que “ninguna persona baila igual a otra”. Volviendo a las envolturas, pienso que sus referencias a lo indígena y lo afro arrojan una sustancia de la cual muchas personas hemos sido testigo: la singularidad de la danza de Katy. Del *Popol Vuh*, Katy rescata lo ritual, lo sagrado de la naturaleza y la fuerza del grupo. Al tomar el silencio, a Dios y al universo como conceptos inductores a la obra, me parece que Katy nos ofrece un reflejo de lo que significa para ella la danza: una oración diaria que la conecta con lo trascendente, lo inmenso y lo espiritual.

## Apéndice: Lista de obras entre 1984 y 1994

- 1984: *Macumbia cinco danzas* con música de Francisco Zumaqué.
- 1984: *De las antiguas historias de Quiché-caminantes* con música experimental del Amazonas y Joe Zawinul, percusión africana, investigación Colcultura. Caracol.  
*Ella* música de Leo Brower, lamento del amazones, concierto para percusión.
- 1985: *Homenaje* con música de Samuel Osmond Barber.
- 1985: *Leyendas* con música de Jacqueline Nova.
- 1985: *Mi hermana Alicia* con música de Iannis Xenakis.
- 1986: *Rituales* con música tradicional de África occidental.
- 1986: *Bachata y Bembé* con música cubana.
- 1987: *Memorias de una tribu guerrera* con música de Jesús Pinzón. Música contemporánea.
- 1988: *Los cantos de la selva* con música de Jacqueline Nova y Leovigildo Brower.
- 1989: *América mágica* con música de Alberto Ginastera y del grupo Yaki Kandru.
- 1990: *Ancestros* con música de Leovigildo Brower y Babatundi Olantuji.
- 1990: *Triada* con música de Erik Satie y Yaki Kandru.
- 1990: *Homenaje a Dunham* con estudios para percusión africana
- 1991: *Nómada* con música de Robert Rich
- 1991: *Isabela* con música de Antonio Vivaldi y Giacomo Puccini
- 1991: *Cuarteto* con música de Olivier Messiaen
- 1991: *Evocación* con cantos tribales guahibos
- 1992: *Nacimiento* con música de John Cage y Duke Ellington
- 1992: *Mater* con música de George Crumb
- 1993: *Nocturno* con música de Maurice Ravel
- 1993: *Voces de tiempos mágicos* con cantos gregorianos y música de Maurice Ravel



En la imagen, Estefanía López y Sara Regina Fonseca.  
*Fotografía de Juan Manuel Rueda*

## Interrumpir el aura

*En el mismo instante en que el criterio de la autenticidad falla en el seno de la reproducción artística, toda función del arte resulta transformada enteramente. En vez de fundamentarse en el ritual, pasa a fundamentarse en otra praxis a saber: la política<sup>43</sup>.*

De las antiguas historias de Quiché-caminantes, tiene una escena en la cual los bailarines se “bañan con hojas” en un acto de agradecimiento a la naturaleza. Katy nos indica que este es un instante de éxtasis. Toda la obra ocurre como un trasegar de personas que caminan juntas en un lugar desconocido y misterioso que los fascina y asusta a la vez. Los personajes se apoyan mutuamente para enfrentar lo que bien pueden ser fuerzas malignas o seres invasores. Katy nos sugiere que respiremos juntas, que emitamos sonidos y que dejemos que se afecte todo el cuerpo, inclusive el rostro. Ella nos dice que eso nos ayudará a conectarnos como grupo. No hay pasos definidos ni planimetrías milimétricas que podamos repetir con exactitud, así que lo que se requiere de las intérpretes es lograr entrar en un estado particular. Para esto, Estefanía, Andrea y yo nos dejamos contagiar de la energía de Katy, como quien se dispone a creer en Dios cuando entra a un templo.

Ni la conexión trascendental con la naturaleza ni el sentido de energía colectiva se lograría evocar ejecutando estructuras coreográficas de manera mecánica. Entrar en los estados que nos pide Katy implica otras estrategias. En mi caso, la tarea interpretativa requiere poner entre paréntesis ciertas opiniones y apagar por un momento cualquier intento de análisis crítico que vicia la experiencia. Ahora mismo interrumpo aquello que habría podido ser un escrito poético para exponer algunos pensamientos que inevitablemente corromperían el estado ritual en la escena. Son, efectivamente, pensamientos absolutamente fuera de lugar, pero aquello que debe quedar forzosamente afuera me es tan interesante como lo que debe surgir al interior de la danza. Me asalta, por ejemplo, la idea de que hay una gran incoherencia entre la honra escénica a la naturaleza y nuestros hábitos devastadores de consumo. No sólo pienso en cómo los rituales escenificados han fallado en transformar nuestra manera de relacionarnos con los seres vivos que nos acompañan en esta tierra. Pienso también que dichas representaciones pueden nublar las culpas y responsabilidades que tenemos todos, cuando funcionamos dentro de un sistema económico e ideológico que ve en el entorno una fuente de recursos y nada más.

---

<sup>43</sup> Benjamin, Walter (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

El tema de lo colectivo, por otro lado, me pone a pensar en todo el significado político y transformador que semejante concepto tiene hoy. Pienso en lo que el feminismo radical nos ha enseñado sobre unas maneras de relación, en las que los tejidos reemplazan esas pirámides jerárquicas tan típicas del sistema patriarcal. En este tipo de relaciones hay más conversación y menos prédica. Más colaboraciones y menos autorías. Más confrontaciones horizontales y menos humildades falsas. Más política y menos sacralidad. En la noción de colectivo que me interpela, hace ruido la figura de la maestra como poseedora del conocimiento. Hace ruido inclusive la idea de un director o directora a quien se le atribuya el crédito más importante de una obra, o a quien se le adjudiquen todos los derechos de autor. Desde esta noción de colectivo, reconozco que la danza moderna en Colombia, durante los años 80, estuvo ejercida por maestros y maestras cuya noción de grupo estaba incrustada en estructuras piramidales en las que todos los conceptos anteriores eran vigentes. Esto seguramente se mantuvo durante los años 90 y en cierto grado se mantiene todavía. Creo, sin embargo, que las cosas sí han cambiado. Actualmente se habla más de colectivos que de compañías, en un intento de transformar a fondo las dinámicas de relación en los procesos de producción de las obras. Se reconoce que actuar como colectivo es más importante que representar colectivos.

Realmente, considero que Katy fue muy generosa en su manera de compartir el conocimiento profundo de su arte, aún dentro de las dinámicas que prevalecían en su contexto. Por iniciativa propia y sin cobrar dinero, ella creó el primer grupo de danza contemporánea de la Universidad Nacional de Colombia en 1984. Para los estudiantes debió haber sido muy potente el encuentro con la maestra, sobre todo para aquellos que eventualmente bailaron obras como *Macumbia* o *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*. Asimismo, pienso que los jóvenes que trabajaron con ella fueron generosos al disponer una gran cantidad de tiempo y energía para materializar los universos imaginarios de Katy. Replicando de alguna manera lo que Katherine Dunham hizo con ella en Nueva York, Katy invitaba a sus bailarines a casa para conversar y comer juntos. Una relación comprometida y cariñosa podría explicar cómo estos jóvenes que tenían poca experiencia en danza, y cuyos propósitos profesionales distaban del arte, lograron la calidad interpretativa que nosotros alcanzamos a percibir en los videos. Este proceso intenso y fructífero requirió de una maestra que animaba a sus estudiantes a que buscaran su expresión individual, al mismo tiempo que era ella quien poseía un discurso verbal y físico sobre el verdadero significado de la danza. La energía y compromiso desbordados de Katy fueron, y siguen siendo, un ejemplo incuestionable, así como es incuestionable la completa reserva que tiene la maestra sobre los créditos y derechos de autoría de sus obras. En el ejercicio de refracción que

me convoca, yo sigo queriendo saber más sobre las personas que encarnaron la obra de Katy. Quisiera ver los nombres de cada una de ellas escritos en los programas de mano, y luego tener la oportunidad de escuchar sobre sus experiencias como intérpretes. Creo que recuperar los relatos de quienes danzan, y no solo de quienes dirigen y hacen crítica, es uno de los grandes pendientes en la historización de la danza. Algo que queda pendiente en *Refracciones*.

Yo me declaro habitante de un lugar transicional entre estos dos paradigmas del trabajo en grupo. Una noción política de lo colectivo atraviesa temas como la gestión de recursos y los reconocimientos económicos y morales de una creación, pero también atraviesa de manera contundente la danza misma. Es decir, define una forma diferente de organizar el cuerpo, el tiempo y el espacio. Una manera de moverse en la que se disuelve un poco esa noción tan nítida de individuo que tenemos como buenos herederos de la era moderna. La expresión individual cultivada por Katy promueve una experiencia de la danza como arte que libera al ser humano. El movimiento colectivo, en contraste, no promueve la libertad como un logro individual. Reconoce que la libertad del movimiento se amplía y diversifica en tanto existe el apoyo de los otros. Quizás esta danza no busca liberar emociones atrapadas en nuestro interior, sino que busca liberarnos de nuestros pesos, del esfuerzo innecesario, liberarnos inclusive de nosotros mismos. Es por esto que algunas prácticas de la danza contemporánea como la improvisación de contacto celebran la interdependencia y la escucha entre los cuerpos, más que la voluntad personal. Al declararme habitante de un lugar transicional, reconozco mis propias dificultades en pasar de un paradigma al otro. Muchas veces me he visto ensimismada, cuando es momento de estar atenta a los movimientos de los otros y responder a los estímulos externos. Con el tiempo he aprendido a escuchar de otra manera, y mientras siento una gran fascinación por los artistas que se sumergen en su propio universo, escucho también un urgente llamado a ser parte de ese giro político que se encarna en los cuerpos colectivos. Creo que el trabajo de Katy logra crear una energía colectiva, más que un cuerpo colectivo. Lo que quiero decir es que, como en las danzas de trance, los cuerpos van generando una energía que se contagia y que vibra para todos, pero cada cuerpo tiene una fuerte relación consigo mismo, o con fuerzas que están más allá del mundo material. La maestra nos ha dicho varias veces que para ella la danza es expresión personal y es también oración.

En mis intentos por rastrear el trabajo de Katy, me valgo del análisis histórico que hace Walter Benjamin en su ensayo “La obra de arte en tiempos de su reproductibilidad técnica”, justamente para afirmar que, desde mi lectura,

el arte de Katy se resiste al paradigma de la reproductibilidad técnica. Su danza aparece como una obra irrepetible y completamente dependiente de la energía y el estado de los cuerpos en el momento mismo de la ejecución. En los casos en que Katy es bailarina de sus propias obras, esta condición es aún más evidente. Tomando la terminología de Benjamin, yo pensaría que la danza de Katy es un gran ejemplo de autenticidad, y que sus obras requieren necesariamente de su aura o del aura de sus bailarines. Tanto la imposibilidad de reducir la danza de Katy a ciertos códigos técnicos, como lo impertinente que se siente invocar pensamientos críticos al ver o interpretar sus obras, me hacen ver el trabajo de Katy como un arte que se fundamenta en lo ritual y que, por lo tanto, dista de lo político. He dicho varias veces que ver bailar a Katy es un gran placer. Que a mí personalmente me despoja de algunos prejuicios y me hace conectar con lo mágico. Este sentimiento lo comparto con mis compañeros. Al intentar reconstruir algo de su trabajo, Arnulfo, Andrea, Estefanía y yo sentimos la gran necesidad de bailar con ella, de sentir su vibración, de emprender su mismo viaje.

En este encuentro con Katy, yo tiendo a moverme entre el encantamiento y la irrupción, entre la rendición y la distancia. Por eso, antes de que irrumpen nuevamente los pensamientos críticos, quisiera animar el destello de algún espíritu acariciado por su mano, de algún incendio en sus ojos, de algún pedazo de tierra convertida en nubes bajo sus pies. Querer volver a ver una danza, es anhelar el aura de su danzarina.

*Conviene ilustrar el concepto de aura, (...) en el concepto de un aura de objetos naturales. Definiremos esta última como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama.<sup>44</sup>*

---

44 Ídem



En la imagen, de izquierda a derecha, Estefanía López, Sara Regina Fonseca y Andrea Ceballos.  
Fotografía de María Camilla Duque

## Triángulos del Sur

Un torso contraído, unas tensiones elásticas entre las extremidades, unos brazos angulares y un rostro exaltado, desgarrado o burlón, evocan imágenes y figuras del repertorio expresionista de la danza. Algunas veces he relacionado a Katy con Mary Wigman y Martha Graham, dos pioneras de la danza moderna en Alemania y Estados Unidos, respectivamente. Otras veces la he relacionado con el *butoh*, una expresión de la danza moderna en Japón que fue emprendida por bailarines como Tatsumi Hijijata y Kazuo Ohno. Aunque en mi ejercicio de constelar he trazado conexiones improbables entre el trabajo de la maestra y el de figuras como Trisha Brown, Louis Dupré o Mark Morris; siempre regreso a la premisa de que Katy pertenece, sobre todo, a una familia de bailarines para quienes la expresión de lo inmaterial es el fundamento y motor principal de la danza. Con esta premisa, vuelvo a emparentar a Katy con el movimiento expresionista de la danza que surgió a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX en Europa central y América del Norte, principalmente.

Empecé a escribir este texto cuando me di cuenta de que, en mis constelaciones, yo había olvidado hacer trazos que conectaran a Katy con otras figuras de la danza en el sur, en América del Sur. La investigadora Nubia Flórez me hizo ver esta desafortunada omisión durante una charla muy iluminadora, en la cual ella me sugirió que agregara a mi constelación dos bailarines con quienes Katy podría hacer un “triángulo interesante”. Estos son, la maestra Susana Reyes y el maestro Wilson Pico, ambos ecuatorianos. Nubia comentó que, aunque quizás Katy no los conocía o no había trabajado directamente con ellos, los tres artistas resonaban en varias cosas. Resaltó que todos habían trabajado al margen de los circuitos oficiales de las artes escénicas en sus respectivos países, que encarnaban una especie de expresionismo del sur y que, al ser pioneros en abordar el tema indígena en la danza contemporánea latinoamericana, podían ser considerados pioneros en las prácticas decoloniales de la región. Asimismo, Nubia observó que el expresionismo en danza había llegado a Colombia por el sur. Los comentarios tranquilos y generosos de Nubia posibilitaron la inclusión de nuevos elementos y aspectos en la constelación. De la charla que tuve con ella, me quedaron sonando dos cosas: el tema del expresionismo del sur como uno o varios procesos de apropiación, y el interés por “lo indígena” en la danza como manifestación de una perspectiva decolonial.

Cuando le pregunté a Katy por Susana y Wilson ella me dijo que, si bien se había encontrado un par de veces con ellos, no los conocía a profundidad. De Wilson me dijo que “él tenía su propia búsqueda” y que quizás en eso se parecían. De Susana recordaba que trabajaba con su esposo músico, pues

Katy había tenido la oportunidad de verlos en algún evento al que las dos habían sido invitadas. Al no haber trabajado juntos, una constelación entre estos artistas no podría estar basada en una relación de influencia directa, sino más bien en ciertas resonancias que intentaré encontrar a partir de las siguientes preguntas: ¿Qué características podrían hacer a Katy, Susana y Wilson bailarines expresionistas? ¿Qué conexiones tiene el trabajo de ellos con el expresionismo de otros países? ¿Cómo se da la apropiación de la danza expresionista en cada uno de ellos?

Cuando hablo de expresionismo me refiero a una vanguardia que, aunque tiene muchos matices, se caracteriza por exteriorizar el mundo interior del ser humano; esto es, sus emociones, su espiritualidad y su psiquis. Las estéticas expresionistas rechazan una idea de perfección técnica que conciba al ser como máquina, y encuentran la potencia del arte en los impulsos vitales del ser humano. En este sentido, lo que se construye y presenta son cuerpos porosos, a los cuales le cabe más el desbordamiento y el exceso que el control y la sobriedad. La danza expresionista alemana tuvo gran impacto en varios países de Europa, Asia y América. En los años 20, Isadora Duncan consolida su propuesta de una danza nueva en Estados Unidos, después de haber compartido experiencias con pioneros de la danza expresionista en Europa central. Su estética naturalista, espiritual y emocional es considerada a menudo como un expresionismo temprano de la danza norteamericana. En los años 30, una ola migratoria de bailarinas judías alemanas sembró, también en Estados Unidos, una versión de la danza expresionista que fue clave para enarbolar luchas sociales del Partido Comunista en este país. Así mismo, la alemana Hanya Holm se encargó de transmitir el legado de Wigman en América, y más adelante Graham se convirtió en una figura representativa de la danza expresionista norteamericana. El impulso político que tuvo esta vanguardia durante los años 30 se desvaneció y, a partir de los años 40 y 50, Graham consolidó una obra más apolítica y universalista. Su trabajo resultó en la elaboración de una técnica rigurosamente codificada y en la producción de un rico repertorio, el cual incluye temáticas relacionadas con la identidad norteamericana y una serie de obras que exploran la psiquis humana a partir de la mitología griega.

Por otro lado, la danza moderna alemana y el trabajo de Wigman en particular tuvieron influencias importantes en el desarrollo del *butoh* japonés después de la Segunda Guerra Mundial. La danza *butoh* es arraigada y experimental a la vez, pues rescata elementos de expresiones tradicionales japonesas como el *kabuki* y el *noh* para explorar el universo psíquico de una sociedad que acaba de vivir el bombardeo nuclear de Estados Unidos en Hiroshima y Nagasaki. Se puede decir que el *butoh* es al tiempo una resistencia a la

colonización cultural y una propuesta que expresa la contemporaneidad de una comunidad. Su estética vanguardista rompe con los códigos sociales y estéticos del cuerpo moderno, mecanizado, civilizado y alienado de sus impulsos vitales. No parece extraño que la semilla expresionista diera frutos diferentes en Estados Unidos y en Japón, pues además de que cada terreno estaba compuesto por tradiciones muy distintas, cada sociedad había vivido la guerra desde lugares opuestos.

Los comentarios de Nubia me llevan a preguntarme sobre la aparición y apropiación del expresionismo de la danza en Colombia. Creo que vale la pena reconocer varias entradas. Se puede decir que hubo en el país unos primeros procesos de apropiación entre las décadas de los 80 y 90, gracias a la influencia de la escuela de Graham, y través de algunos pioneros que lograron irse a Estados Unidos para estudiar danza moderna. Aunque las bases técnicas y la noción sagrada de la danza que profesaba Graham se reflejaron en el trabajo de bailarines como Álvaro Restrepo, las creaciones de los pioneros en Colombia estuvieron motivadas por otras emociones y temáticas. En la obra particular de Restrepo coexisten diferentes elementos: sus estudios en filosofía, su entrenamiento en técnicas de danza moderna, su contacto con maestros asiáticos, su gran admiración por Kazuo Ohno, las temáticas sociales colombianas relacionadas con la guerra y la paz, y el uso escénico de elementos tradicionales del caribe colombiano, que es el lugar de nacimiento de este maestro.

Pienso luego en el género de la danza teatro, considerado como una de las derivaciones del expresionismo, y una de cuyas figuras más representativas fue la alemana Pina Bausch. En este género se tocan temas existenciales como la vida, la muerte y el amor, se usan vestuarios cotidianos, se habla, se canta, se indaga en las emociones y la psiquis humana. Desde Argentina llegó a Colombia este legado a través de la maestra Cuca Taburelli, quien conoció la danza expresionista en su país y fue practicante de la compañía de Bausch en Alemania. Pienso también en Mónica Gontovnik, quien estudió danza moderna, artes interdisciplinarias y filosofía en Estados Unidos. A su regreso, esta maestra desarrolló en Barranquilla un trabajo de danza teatro, en el cual se tocaban temáticas relacionadas con la mujer desde una perspectiva feminista. Por una línea parecida veo la danza teatro de Sonia Arias. Una mujer que, después de una larga experiencia en ballet clásico, danza moderna y teatro, creó en Bucaramanga un repertorio de obras atravesadas por diferentes preguntas sociales y existenciales. La obra del payanés Álvaro Fuentes con su compañía Deuxalamori encarnó otro tipo de propuesta, en la que de manera crítica e irónica se trataban temáticas sociales con una estética deliberadamente expresiva y teatral. Fuentes estudió danza en Estados Unidos, Canadá y Cuba, así que su obra se compone de otras mezclas.

Una vertiente más de la danza teatro en Colombia se expresa en el trabajo que dirigió Tino Fernández, un español cuya estética europea se transformó desde adentro, al encontrarse con las historias y los cuerpos colombianos.

Considerando sólo este breve e incompleto panorama, pareciera que hubo diversos influjos del expresionismo en Colombia durante las décadas de los años 80 y 90. Dichos influjos incluyen: la danza moderna norteamericana a través de colombianos que fueron a Estados Unidos y regresaron al país, la danza teatro europea a través de extranjeros que inmigraron a Colombia y, de una manera mucho más indirecta, la danza *butoh* a través de artistas como Restrepo y la misma Katy, quien tuvo acercamientos a este tipo de danza en Estados Unidos. De las generaciones más jóvenes quisiera mencionar el trabajo de Jorge Bernal, cuya estética tiene una afinidad directa y explícita no sólo con el *butoh*, sino también con otras manifestaciones escénicas del oriente asiático. Jorge es muy cercano a la maestra Taburelli y ha trabajado con ella, pero también es un gran admirador del trabajo de Wilson Pico, en quien me detendré más adelante. De repente, veo que en el camino de Bernal confluyen dos tipos diferentes de expresionismos que nacieron en otros continentes, pero que llegaron al país por el sur.

La danza escénica en Colombia se ha multiplicado en las últimas cuatro décadas y, aunque la diversidad de trabajos incluye la apropiación de formas más abstractas y/o formales, creo que en el panorama del país ha calado mucho más hondo la danza que grita, cuenta, denuncia y expresa las turbulencias de los seres humanos. Unas turbulencias que, a mi manera de ver, tienden a ser más sociales y colectivas que individuales. Creo, por supuesto, que la historia de Colombia pesa y moviliza a sus artistas. Justo el día de ayer, 28 de junio de 2022, se hizo entrega oficial del Informe de la Comisión de la Verdad, el cual es uno de los ejes centrales del Acuerdo de Paz firmados en el 2016 entre el Gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC. Dentro del marco de este Acuerdo se han creado muchas obras de arte, algunas de manera independiente y otras comisionadas por diferentes instituciones involucradas en el trayecto hacia la paz. Quiero destacar el trabajo *Revelaciones, un canto a los cuatro vientos*, el cual es una de las obras que hacen parte del legado de la Comisión de la Verdad y cuya dirección coreográfica estuvo a cargo de Rafael Palacios, fundador de la compañía de danza Sankofa. Como parte de un proceso de redención histórica, esta pieza invoca a los muertos de la guerra, a los líderes sociales y a las víctimas que han llevado a cabo un proceso de sanación colectiva. También nos muestra con imágenes metafóricas el arribismo cínico de las élites y las clases políticas tradicionales de este país. La puesta en escena tiene cantos, textos, expresiones desgarradoras y personajes en situaciones específicas. Pone en carne viva

una historia de guerra y es, al tiempo, una plegaria que invoca fuerzas necesarias para hacer el tránsito hacia la paz. En esta obra se podrían rastrear influencias de diferentes tradiciones expresionistas como, por ejemplo, la politicidad denunciatoria, una estética estremecedora y el uso de elementos teatrales como máscaras y textos. Cuando la veía pensaba, sin embargo, que la obra era sobre todo el símbolo poderoso de un proceso al que ya no me parece acertado llamar apropiación. Lo que se juega en este trabajo no es un insumo venido del exterior, sino más bien una enunciación que revienta desde su centro.

En 1975 el maestro Jacinto Jaramillo estrenó *El Potro Azul*, obra considerada como una de las primeras creaciones de danza moderna en Colombia. Este trabajo habla del nacimiento de las guerrillas liberales en los Llanos Orientales, así como de la traición y asesinato del líder Guadalupe Salcedo por parte de la policía nacional, en el año 1957. Aunque no estoy segura de que sea apropiado ubicar esta obra dentro de la estética vanguardista del expresionismo, vale la pena destacar que la coreografía involucró principios de la danza moderna de Duncan, así como elementos teatrales y el uso directo del joropo, una expresión folclórica de los llanos orientales. Casi medio siglo después, la obra *Develaciones, un canto a los cuatro vientos* nos habla también sobre la violencia en Colombia, y usa elementos del folclor colombiano en una puesta en escena contemporánea. Esta vez no es el joropo, sino los cantos y bailes de las costas colombianas que han sido tan golpeadas por la guerra. El bucle histórico me confirma que ha habido una constante en la danza escénica colombiana, la cual consiste en una especie de hermandad entre la expresividad, el arraigo y la politicidad. Creo que aquello que puede parecer anquilosamiento bajo una mirada postmodernista radical, es en Colombia una sensible reacción a las necesidades vitales de una sociedad. Como me dijo alguna vez el bailarín venezolano Rafael Nieves: “es que los colombianos tienen mucho que decir”.

En el panorama que acabo de describir, Katy me sigue pareciendo, como dice Nubia, una artista marginal, vanguardista si se quiere. Esto hace que me sea difícil integrar el trabajo de la maestra a algún movimiento homogéneo de la danza moderna y contemporánea en Colombia. Me parece entonces más orgánico seguir la sugerencia de Nubia, y triangular a Katy con el movimiento de la danza que representan Susana Reyes y Wilson Pico en Ecuador. Voy a usar para esto una delgada hebra: el interés que Katy ha manifestado por la danza *butoh*. Este detalle me permite empezar a hilar el trabajo de la maestra con el de Susana, quien es considerada una figura líder del *butoh* latinoamericano. Susana cuenta que:

Como un decreto supremo, el *butoh* llegó a mi vida en el momento en que más lo precisaba, pero no sabía cuán inmenso, profundo y determinante sería ese encuentro. Mi danza ya no conoce los límites del tiempo ni la forma. No los límites de un sistema o un dogma. Mi danza es la danza infinita del ser. Es la danza infinita y sagrada del amor.

Pienso en la reiterada asociación que hace Katy entre la danza y la libertad, y en las veces que, durante nuestras charlas, la maestra me ha dicho que el tiempo desaparece cuando ella baila. Pienso en cómo los códigos reconocibles de la danza también tienden a desaparecer cuando Katy está en escena. La fluidez del movimiento de la maestra revela rastros de diversas técnicas, pero su danza no está enmarcada dentro de un lenguaje determinado. El tiempo y la forma, más que desaparecer, se desvinculan de cualquier sistema dogmático que limite las posibilidades de su movimiento. Con esto en mente, pienso que quizás por eso Katy hace más referencia al expresionismo poco codificado del *butoh*, que al esquemático lenguaje que caracteriza el expresionismo de Graham. De las charlas que he tenido con ella, deduzco también que a Katy le atrae el misticismo del *butoh*, y en eso resuena con “la danza infinita y sagrada del amor” de la cual habla Susana. La referencia de *butoh* que Katy más suele mencionar es el trabajo de Ushio Amagatsu y su compañía Sankai Juko, cuya estética parece altamente estilizada y sublime en comparación al trabajo más visceral y grotesco que hacían sus antecesores. Entiendo que lo grotesco no es muy interesante para Katy, y quizás por eso la maestra no se siente muy atraída por la bruja de Wigman, o por la figura de la bruja en general. Creo que es la búsqueda del movimiento propio, la conexión con la espiritualidad y la sublimidad estética lo que conecta a Katy con algunas manifestaciones del *butoh*.

La relación de Susana con el este arte responde a una búsqueda intuitiva de la danza propia, y a la identificación que siente esta maestra con su origen andino. Las semejanzas que ella encuentra entre el *butoh* y la cultura ancestral de los Andes son un elemento fundamental de su trabajo. Susana afirma que:

En la cosmogonía se habla de un cofre. Nosotros somos un cofre donde está la historia de la tierra, de la naturaleza, del universo, del ser humano. Yo empiezo a integrar a mi trabajo imágenes que tienen que ver con el pensamiento andino como la semilla, el maíz, los telares<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Entrevista “Susana Reyes- Día a Día - Teleamazonas” (2019) Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=mnBSALPCo8w&t=329s>

Por un momento me pareció interesante que la obra de Katy que más referencias tiene a una estética expresionista oriental, fuera también una obra basada en la cosmogonía maya. Hablo del trabajo que reconstruimos para el proyecto *Refracciones, De las antiguas historias de Quiché-caminantes*, cuyo punto de partida fue un fragmento del libro del *Popol Vuh*. Los personajes de la obra usan máscaras blancas y túnicas de colores tierra. El material coreográfico carece de pasos o códigos establecidos y la estética en general es muy pictórica. Los cuerpos se mueven de manera articulada y en un flujo de gestos hiper expresivos. Pensé que Katy podría haber encontrado algún tipo de conexión entre la filosofía que encarna el *butoh* y la cosmogonía Quiché, pero a juzgar por nuestras charlas, esta conexión no existe, o por lo menos no existe en la consciencia de Katy. Creo que la maestra es principalmente intuitiva y emotiva en la creación, lo cual hace difícil rastrear sus intenciones o identificar un discurso constante en su obra.

A las bailarinas nos parecía que el movimiento y el vestuario de esta obra evocaban una estética expresionista y oriental. Cuando le preguntamos por el motivo para haber escogido máscaras, Katy nos dijo que eso obligaba a los bailarines a maximizar la expresividad del resto del cuerpo. Lo que la maestra logró con el grupo que presentó la obra en 1984 da cuenta de un riguroso proceso, pues sus bailarines incorporaron una estética muy precisa sin necesidad de tener escrituras coreográficas fijas. En algún momento Katy propuso que desecháramos las máscaras para que se viera la expresión de nuestros rostros, pero nosotros le pedimos que mantuviéramos la versión original. Nos encantaba la idea de las máscaras, porque nos hacía viajar a otro mundo, abstraernos de nosotras mismas y volvernos esos seres fantásticos que propone la obra. *De las antiguas historias de Quiché-caminantes* se crea a partir de un breve fragmento del *Popol Vuh*, en el cual se cuenta que los seres humanos se aventuraron a medir el tamaño de la tierra con una cuerda. Esa sola imagen desató el impulso creativo de Katy. Ella pensaba en el vértigo que debían haber sentido estos seres, visualizaba un abismo, un puente movedizo. Durante el proceso de reconstrucción entendimos que la obra no se trataba de la cosmogonía maya, y que tampoco era un trabajo que indagara en la mitología ancestral con el propósito de entender temas actuales. Después de todo el proceso, pienso que la obra de Katy es, ante todo, un vuelo maravilloso de su imaginación.

Los juegos sinuosos de la memoria y los caprichos inconscientes de la interpretación han dejado para el registro dos versiones diferentes sobre las motivaciones que tuvo Katy para crear *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*. Al inicio del proyecto, los bailarines hablamos mucho con Katy y entendimos que este trabajo respondía a ciertas inquietudes que tenía

la maestra sobre su propia identidad y sobre su origen latinoamericano. Más adelante, al leer algunos de los textos de *Refracciones* y hablar de nuevo sobre el proyecto, la maestra corrigió enfáticamente mi memoria y mi interpretación. Me dijo: “Yo no volví a Colombia a buscar una identidad, porque yo ya la tenía”. Quizás nosotros entendimos lo que queríamos entender para darle una trascendencia particular al trabajo, o porque actualmente nos interesa mucho el tema de las culturas ancestrales latinoamericanas como un potente motor político. Quizás al verse en el espejo viciado de mis palabras, Katy quiso replantear su postura o hacerse cargo de elaborar su propia imagen para los demás. Me parece bien dejar estas dos versiones en tensión, pues la aparente inconsistencia expresa una condición contradictoria que habita al ser humano y de la cual creo que los relatos históricos no deberían deshacerse. También lo que yo escribo está lleno de contradicciones y no podría ser de otra manera. En cualquier caso, entiendo que la identidad de Katy está anclada principalmente al territorio de su propio cuerpo: a sus gestos, sus fantasías y su espíritu. Pienso también que esa libertad tan añorada y caramamente cultivada por Katy se ve ocasionalmente interceptada por un derecho y un proyecto profundamente humano: el de labrar conscientemente la persona que otros han de ver en nosotros; el de forjar nuestro propio legado.

Mi percepción es que para Katy el arraigo y la libertad pueden ser condiciones opuestas, y que su idea de la danza y el arte es universalista, tanto como es sagrada. Por un lado, creo que una concepción trascendental de la danza y el bailarín conectan los trabajos de Katy y Susana. Ambas tienen la certeza de que dedicarse a la danza es una decisión inevitable para quien siente el llamado. Por otro lado, creo que el universalismo de Katy contrasta con un arraigo feroz en el trabajo de Susana. Las creaciones de Katy son a menudo motivadas por músicas de diferentes géneros y partes del mundo, y su afinidad con las vanguardias tiene que ver con la fascinación que tiene ella por experimentar y hacer cosas nuevas. Durante una de nuestras charlas, la maestra me confesó que ella nunca había sentido un interés especial por la cultura andina. Que le parecía respetable, pero que no le era particularmente atractiva. Sus afinidades culturales no corresponden a un arraigo territorial como en el caso de Susana, quien no solo se siente parte orgánica de Ecuador y de Quito, sino específicamente del Centro de Quito. Pienso, atrevidamente, que Katy ha encontrado en las artes vanguardistas una sensación de libertad, mientras que para Susana esa libertad ha estado fuertemente conectada con el reconocimiento de su propio origen. Lo que motivó a Katy para volver a Colombia fue sobre todo la intención de aportar al país y posibilitar que más gente aquí tuviera acceso a la experiencia profunda de la danza. En esto también se conecta con el trabajo de Susana, para quien

la labor pedagógica en su tierra tiene una gran importancia. Sin embargo, el deseo de hacer un servicio en el propio país es un tema diferente, que no necesariamente tiene que ver con una identificación cultural anclada en el territorio.

Vuelvo a tomar el hilo del arraigo para indagar un poco en el trabajo del tercer elemento de este triángulo: Wilson Pico. Este maestro cuenta que:

Al descubrir la danza contemporánea me di cuenta que fue una suerte encontrar el lenguaje que andaba buscando para expresar todo lo que traía adentro. Todo lo que como niño y como joven había vivido en ese barrio hermoso de La Tola que está plagado de tradiciones<sup>46</sup>.

Desde los años 70, el trabajo de Wilson ha estado habitado por personajes femeninos y masculinos rescatados de su barrio La Tola en Quito. Él ha bailado el torero, la novia, el mendigo, la mujer popular, el boxeador, el recluta. En obras como *Tiempos de muchacho*, *Beata y Mujer*, Pico toca temáticas sociales y políticas relacionadas con su entorno. En obras como *Crónicas danzadas*, él recoge la violencia de la policía contra los muchachos en protesta y, en varias oportunidades, danza para apoyar movimientos sociales en Ecuador y otros países latinoamericanos. Su interés por las manifestaciones populares lo han llevado también a investigar sobre varias culturas en localidades indígenas, mestizas y negras del Ecuador, lo cual desembocó en obras como *Fervorosos Pasos*. Wilson encarna elementos de las tradiciones ancestrales ecuatorianas desde la danza contemporánea y la danza teatro, y reconoce la influencia de directores teatrales colombianos como Enrique Buenaventura, Santiago García y Patricia Ariza<sup>47</sup>. Hago énfasis en el reconocimiento, pues este trío es emblemático por hacer un teatro crítico, más que un teatro realista o ilusionista. Esto quiere decir, un teatro que, en lugar de insertarnos en un universo verosímil, usa estrategias representativas para desnaturalizar lo que entendemos y aceptamos como realidad. La danza de Wilson es política en varios sentidos. Por un lado, su trabajo sobre las expresiones ancestrales es en sí un gesto decolonial, tal y como señalaba Nubia Flórez. Por otro lado, su repertorio incluye piezas denunciatorias que hablan sobre las vidas de poblaciones marginadas:

Mis personajes en la mayoría de los casos era la gente oprimida que nunca un artista escénico había sacado al escenario<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Pasos Fervorosos (2014). Periódico desdeabajo. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=txD02o1nDMM&t=361s>

<sup>47</sup> Entrevista: "Wilson Pico: entre lo contemporáneo y lo ancestral" (2015) Universidad de las Artes. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=3dLv9HBEhVA&list=PLF-712bk6JTctsQZHLpMR-OmtDN9jw\\_AI&index=16&t=6s](https://www.youtube.com/watch?v=3dLv9HBEhVA&list=PLF-712bk6JTctsQZHLpMR-OmtDN9jw_AI&index=16&t=6s)

<sup>48</sup> Wilson Pico: La Caja de Pandora (2014). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UUMz6qzswN8&t=1058s>

El trabajo de Wilson no sólo es político por poner en escena las historias de quienes han sido invisibilizados en la sociedad, sino también porque desnaturaliza para señalar. En obras como *El hombre de las medallas*, por ejemplo, la sátira funciona como estrategia distanciadora y denunciatoria de las dictaduras latinoamericanas. Wilson habla de bailar sus personajes, lo cual requiere una investigación sociocultural del cuerpo; es decir, una observación meticulosa de lo que estos personajes hacen en su diario vivir.

Cuando Katy describe sus obras, ella también habla de personajes. La maestra danza la patasola en *Ella* y en *Cantos de la Selva*, un muchacho en *Amanecer* y un reciclador en *Nómada*, para nombrar solo algunos ejemplos. Para Katy, los bailarines “representan personajes” en *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*, así como en algunas de sus creaciones inspiradas en duendes de la mitología universal. Veo en la obra de Katy diferentes tipos de personajes. Algunos de ellos me parecen arquetípicos, pues sin inscribirse en una narrativa estricta o situarse en un contexto particular, se presentan como corporeidades que fluctúan, como yo lo veo, entre una gran madre y una poderosa bruja. La maestra también danza personajes legendarios que, aunque sean sacados de leyendas como en el caso de la patasola, adquieren total independencia de sus tramas narrativas. En estos casos, sus personajes se expanden en el espacio más que en un tiempo lineal y progresivo. Son corporeidades, más que agentes. Sustancia psíquica, emocional y espiritual, más que sujetos que realizan acciones dramáticas.

Otras veces, Katy representa personajes de la sociedad, como el reciclador en *Nómada*. Cuando la maestra cuenta que ella quería mostrar en esta obra a esas personas que no tienen dónde vivir y que suelen ser invisibles para la sociedad, su trabajo se conecta con varios de los solos de Wilson. El personaje más específico del cual he escuchado hablar a Katy es Santa Teresa de Ávila, una monja santificada sobre la cual ella estuvo investigando durante algún tiempo. Aunque la maestra no llegó a crear una obra a partir de esta mujer, sí hizo una pieza sobre una monja que pasa del enclaustramiento a la liberación. El interés de Katy por estas monjas me hace pensar en esa tensa atracción que puede haber entre la mística y la sensualidad, el sacrificio y la libertad. He dicho varias veces que para Katy la danza es una expresión sagrada. Ella ora cuando baila una misa de Juan Sebastián Bach, y así mismo ora cuando baila un guaguancó. He escuchado a Katy decir de sí misma que ella “es casi monástica”. Katy ha vivido la danza con una rigurosa disciplina y una dedicación casi exclusiva. Su tiempo en el estudio y el escenario ha primado siempre por sobre el tiempo que ella haya podido dedicar a, por ejemplo, gestionar su propio trabajo o crear estrategias para hacerlo más rentable. De alguna manera, Katy ha gozado de la plenitud que

le produce la danza y también ha sacrificado la posibilidad de tener una vida más cómoda, quizás más estable. De repente, veo la vida de Katy como la de esa mujer que desata sus hábitos y luego vuela como huracán por todo el escenario. Una monja que desea y se entrega, que busca la libertad en la cual puedan aflorar su profundo misticismo y su sensualidad explosiva.

Katy, así como Susana y Wilson, viste a sus personajes con trajes extraordinarios. Ella crea para ellos todo un universo en el escenario. En *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*, Katy cubrió el suelo con hojas secas y colgó del techo una escenografía de trapos que parecen lianas. Una de las observaciones que nos hizo la maestra después de ver la reconstrucción en escena fue que la escenografía necesitaba ser más robusta para lograr la imagen espesa de la selva. Para ella es muy importante que el público logre sentirse inmerso en otro mundo, y por eso la maestra se hace cargo de todos los detalles que ayudan a construir la ilusión en sus obras. Katy cuenta que algunas veces ha usado aromas para recibir al público en el teatro. Esto me hace pensar en las danzas místicas de Ruth Saint-Denis, otra pionera estadounidense que a principios del siglo XX aromatizaba el escenario. Ella, como la maestra, profesaba la danza como oración, como transmutación de lo físico a lo espiritual. En otras obras, Katy usa telas que le cubren la cabeza y el rostro. Su pequeña figura se toma poderosamente el espacio para llevar a cabo una danza de misteriosa seducción. Es en estos casos que yo veo a una bruja arquetípica, un personaje que distingo más y más en las **apariciones** de la maestra. Resalto **apariciones** porque no me refiero a obras de repertorio, sino momentos extraordinarios en los que una larga historia de vida se anima en la jugosa síntesis de unos pocos minutos. En varias ocasiones he visto cómo Katy empieza a bailar con uno o varios velos, y hacia el final de la danza se descubre la cara como un gran acto de revelación. Yo conocí a la maestra después de sus 70 años y la he visto en escena unas 4 o 5 veces. Me parece que, en ocasiones, su corporalidad fluctúa entre la de una niña juguetona y la de una vieja sabia. En otros momentos su danza expresa duelo y tristeza, y entonces veo el arquetipo de una gran madre que sublima el sufrimiento en una plegaria hermosa. Así se torna la danza de Katy cuando ella baila para su hermana Alicia.

Aunque no he escuchado que Susana hable de “personajes” en sus obras, sí la he escuchado hablar de la potente presencia que tienen ciertos lugares, historias y personas en su danza. Estas presencias habitan las obras de un amplísimo repertorio que incluye trabajos como *De arriba abajo*, *Los mantos*, *Sueños blancos*, *Las mujeres olvidadas* y *Lavanderas*, por nombrar unos pocos. Cada trabajo presenta creaturas o seres con corporeidades y universos particulares. A veces son animales míticos, muchas veces son mujeres. Susana

cuenta que alguna vez le preguntaron de donde salía esa gran habilidad para amarrarse y desamarrarse trapos en escena. Ella dice que no era muy consciente de ello, pero que en ese momento pensó que esa habilidad se debía a que ella se había criado con sesenta mujeres lavanderas. Dice, además, que esa historia de su infancia le ayudó a “poner las semillas de una manera de entender el mundo y de tener un compromiso con la vida, con la mujer”<sup>49</sup>. Cuando le preguntan por su arraigo al Centro de Quito, Susana habla de la energía que palpita en ese lugar en el cual se cruzan muchas realidades del Ecuador. A ese centro pertenecen las mujeres olvidadas, entre quienes se encuentran las lavanderas. Susana cuenta lo siguiente:

Yo mi memoria la tengo en Los Milagros, allá donde me crie en la lavandería. Siento que es una memoria que a lo largo de los años yo la he ido acariciando, curando, respetando. Siento que esa fue la base de mi vida en el arte. Cuando yo hago mi primera obra, *Lavanderas*, no lo hago desde una postura racional, intelectual, sino que es lo que está a mi alcance. (...) Salgo con esta coreografía de barrio en barrio (...) luego hago una segunda versión en el año 84 con la que fui invitada a Nueva York (...) Al hacer mi retrospectiva en la danza, esa me hizo ver y atesorar esa coreografía porque veo que fue una coreografía madre<sup>50</sup>.

Siento que los personajes de Susana, si es que puedo llamarlos así, surgen a partir de una profunda travesía hacia los orígenes personales y míticos, un viaje a través del inconsciente. Su danza es como un constante retorno a sí misma en un sentido individual y comunitario. Tengo la percepción de que, en su introspección, el trabajo de Susana es más esencialista que el de Wilson. Por un lado, los personajes de este maestro llevan a menudo máscaras que aluden a bailes y festividades tradicionales andinas; es decir, son máscaras que tienen fuertes cargas simbólica y culturales, y en esto resuena con las indagaciones de Susana. Por otro lado, creo que las máscaras en el trabajo de este maestro tienen un efecto de fragmentación. Esos rostros no son neutros como en la obra de Katy, pero tampoco son el rostro de un ser integral, por lo menos no siempre. Cuando Wilson se pone y se quita las máscaras en escena, siento que hay en su gesto un reconocimiento de que varios otros habitan en uno, o de que los otros que habitan en uno no necesariamente construyen una unidad. Entiendo que las profundidades del sentido en una obra son muy delicadas, pero ellas están allí para ponernos a pensar y sentir. Escribo entonces desde lo que estos trabajos me producen.

He mencionado antes que Susana y Wilson han trabajado juntos. En realidad, ellos hacen parte de un mismo gremio dancístico, sus obras tienen estéticas

---

<sup>49</sup> Programa Voces de mi Ciudad: “Susana Reyes y su pasión por la danza” (2021). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=5rXU7zxP6i0>

<sup>50</sup> ídem.

parecidas y el gran impacto artístico y pedagógico que ambos tienen en su comunidad es equiparable. Su sentido de arraigo y su interés por las expresiones tradicionales y ancestrales del Ecuador hacen de ellos unos representantes importantes del arte escénico decolonial latinoamericano, tal y como observaba Nubia en nuestra charla. Susana y Wilson han estudiado ballet clásico y técnicas de danza moderna. Ambos han viajado y tomado clases en el exterior, se alimentan de imágenes, música y literatura de todo el mundo, experimentan con las formas y hacen sus creaciones desde su propio sentir. Creo también que una de las razones por las cuales ambos son importantes referentes de la danza en Latinoamérica, es que ellos han encontrado en sus territorios el sentido profundo de la danza. Pienso que, como en el *butoh*, los trabajos de Susana y Wilson son al tiempo apertura al mundo y resistencia a la colonización de sus cuerpos y sus vidas.

Al triangular a Katy, Susana y Wilson, veo que todos tienen un tipo de presencia parecido en escena. Son bailarines maduros, para quienes la danza es una piel fuerte, sensible y surcada por décadas de práctica. Ellos transmutan, son cuerpos permeables que se dejan atravesar por lo intangible. Sus propuestas creativas son experimentales, plásticas y teatrales. Creo que los tres comparten un acercamiento similar a la técnica que, si bien han asumido con gran rigor, no se les ha convertido en un código. La danza de Katy, Wilson y Susana contiene muchos tipos de información. Su movimiento tiene las virtudes de la precisión, la maleabilidad y la inteligencia cinética. En todos, la expresión es aquello que anima la danza. Finalmente, creo que los tres se encuentran en la búsqueda de una propuesta propia, aunque “lo propio” pueda tener significados diferentes para cada uno. Wilson invoca su barrio de La Tola en muchas de sus obras, porque de alguna manera su barrio lo remite a lo propio. Susana ha creado su proyecto en el centro de Quito, porque fue allí donde ella se crio, donde encuentra su palpito. En una entrevista, esta maestra cuenta que, coincidentalmente, ella nació en la casa que hoy es el Instituto Nacional de Danza. En una premonición similar, Katy cuenta que nació en un teatro de Pasto, en Nariño. Como un terruño andante, el teatro parece ser el espacio en donde Katy ha fraguado sus historias, sus fantasías y su manera de existir en el mundo.



En la imagen, Andrea Ceballos.  
*Fotografía de Camila Duque*

## Las perlas de un legado

En una charla sobre decolonialidad y patrimonio, la antropóloga Rita Laura Segato se pregunta cómo hacer para trabajar por la memoria, sin colaborar con “el proyecto histórico de las cosas” que se opone al “proyecto histórico de los vínculos”. “¿Cómo se ponen las cosas a trabajar por los vínculos y no lo contrario?”, se pregunta Segato <sup>51</sup>.

Pienso justamente que la danza tiene esa gran posibilidad, la de ser memoria viva y vincular. Desde hace un par de años empecé a preguntarme qué es lo que constituye un legado en la danza. Lo hice porque se fueron de este mundo dos maestros que aprecié mucho y que marcaron directamente mi carrera como bailarina. Voy de adelante para atrás. Un día de febrero de 2021 me enteré de la muerte de una de mis primeras y más queridas maestras de danza: Sonia Arias. Ella fue sin lugar a duda, una de las personas que más han influenciado mi manera de asumir este oficio al que me dedico. Cuando supe la noticia, tuve varios impulsos corporales. Uno de esos fue el llanto silencioso y contenido, otro fue una inmediata urgencia por salir a correr, y el otro fue el deseo de visitar, o sea bailar, un bullerengue contemporáneo que ella le montó a nuestro grupo de la Escuela Departamental de Danza (DICAS), cuando yo tenía 13 o 14 años. En el mismo día lloré, corrí y bailé. El llanto es una obviedad, pero los otros dos impulsos me hicieron pensar en el legado que ella había dejado inscrito en mi cuerpo. Correr fue para mí reafirmar su insistencia en el rigor, la disciplina y la fuerza. Bailar el bullerengue fue reanimar una danza que hice hace aproximadamente 30 años y que hoy puedo identificar como una historia que permanece viva, a pesar de las muchas transformaciones que han tenido desde entonces mi cuerpo y mi movimiento. Acudir a mi memoria corporal para bailar el bullerengue significó reanimar no solo una danza, sino también las visiones que Sonia tenía sobre el sincretismo cultural y el lugar de la tradición en la sociedad contemporánea. Mis compañeras y yo adorábamos este bullerengue, pues allí afloraba un poder y una sensualidad que a todas nos brotaba por la piel. Aparte del llanto, creo que los impulsos corporales que tuve ese día han palpitado en mí como un legado vivo durante muchos años, aún antes de que la Sonia se nos fuera.

Otro día de enero del año 2020, me avisaron que Tino Fernández había fallecido. Este maestro fue fundador y director de la compañía de danza L'explose, con la cual yo había estado trabajando intermitentemente durante más o menos seis años. La noticia fue muy inesperada y lo que sentí esa vez fue una nostalgia muy grande por todo lo que me había quedado pendiente

<sup>51</sup> Rita Laura Segato en “DIÁLOGO Decolonialidad y patrimonio. Miradas desde el mundo andino: Rita Segato y Elvira Espejo Ayca”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Hd1P6ddrH7w>

con él. Fue como si el vínculo me lo hubieran arrebatado cuando comenzaba a tener más fuerza. Decidí quedarme con su acogida y con las palabras que me dijo varias veces antes de salir al escenario: “Sarita, no ensayes más. No te preocupes tanto y disfruta”. El día que me enteré de su partida no quise salir corriendo, ni quise bailar. Me quedé muda y pensativa. Cuando el equipo de la compañía se reunió para recordarlo, hicimos un círculo y cada uno dijo cosas acerca del maestro. Un compañero se quitó toda la ropa en silencio y luego dijo que Tino le había enseñado a aceptar y querer su desnudez. Una enseñanza que lo marcó para siempre, porque lo que marca el cuerpo marca la existencia. Pensé que justo en ese círculo estábamos siendo parte de un proceso largo y vital: la construcción de un legado. De alguna manera, cada uno de nosotros estaba escogiendo algo preciado para recordar y mantener vivo. Todos estábamos honrando e impulsando el legado que Tino le había dejaba al grupo. Era una construcción íntima y colectiva al tiempo, una memoria y un movimiento proyectado hacia el futuro; pero, sobre todo, era una relación, muchas relaciones.

El legado que queda en un cuerpo es siempre vivo y vincular, pues no se trata de un objeto descontextualizado y petrificado. Tampoco se construye en un instante, sino durante largos procesos. El legado dancístico, en particular, es un legado relacional que implica compartir tiempo, pues la información corporal no se imprime de un tacazo. Se imprime en la repetición y requiere de un contacto físico y directo entre seres vivos que se mueven con su carne y sus huesos, pero también con sus emociones y pensamientos. Durante el proyecto *Refracciones*, pensamos en el legado como aquello que cada uno de nosotros considera como lo más preciado en el encuentro con Katy. Identificamos algo valioso que vimos en ella y que ahora vive en nuestros tejidos. Su legado no es una cosa que ella va a dejar para otros. Es, más bien, un manojo de vivencias, provocaciones, preguntas, sensaciones, vuelos, gestos, respiraciones, volúmenes.

La puesta en escena *Refracciones* comienza con la reconstrucción de la pieza *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*, dirigida por la maestra y estrenada en 1984. La tarea nos permitió vivir un proceso con Katy, e intentar reanimar su danza en nuestros cuerpos nos puso a ver varias cosas sobre nosotras mismas. Cuando acabamos de reconstruir la pieza, escuchamos los ecos del encuentro con la maestra y su obra. Luego, al volverlos escenas de danza, quisimos que esos ecos se convirtieran en legado y ofrenda. Así como el círculo que abrazó las memorias de Tino, estas creaciones significan una encarnación íntima y colectiva del legado de Katy en nosotras. La danza la hacemos juntas, pero cada una expone las marcas que le han sido más significativas.

A la escena que sigue después de la reconstrucción de la obra le hemos llamado “Manipulaciones”. Para esta parte, Arnulfo propuso que cada bailarina construyera estatuas en su propio cuerpo y en el cuerpo de sus compañeras. Luego tomó ese material y nos dirigió para que pusiéramos las estatuas a danzar. La idea se deriva de los análisis y mecanismos que tuvimos que hacer las bailarinas en un principio para poder imitar las construcciones corporales de Katy. Creo que el encuentro con el trabajo de la maestra funciona en Arnulfo como un detonante instantáneo para la creación. Es como si él tomara un par de elementos estéticos propuestos por ella, escuchara las inquietudes manifestadas por nosotras y sumergiera ambas cosas en su propio mundo creativo. Hay otra parte que llamamos “La escena de la cuerda”. Esta se creó a partir de una observación reveladora que hizo Estefanía durante el proceso de reconstrucción: que para Katy los objetos eran metáfora. Cuando la maestra nos explicó que la cuerda representaba el elemento con el cual los personajes míticos de la leyenda maya del *Popol Vuh* se aventuraron a medir el mundo, nosotras entendimos que debíamos reproducir la imagen de manera literal. Es decir, intentamos realizar la acción concreta de medir algo muy grande con esa cuerda. Katy nos hizo saber que no estábamos entendiendo el concepto y, entonces, le pedimos que nos mostrara la escena con su propio cuerpo. Verla bailar hizo evidente el gran contraste que había entre la manera en que Katy asume la presencia de los objetos en escena y la manera en que lo hacemos nosotras. Ante la acertada observación de Estefanía, yo me acordé de la frase “*Rose is a rose is a rose is a rose*” que hace parte del poema *Sacred Emily* escrito por la autora Gertrude Steiner en 1913. La frase la escuché por primera vez en la voz de la artista Maria Teresa Hincapié, con quien tomé un taller de performance hace como 30 años. Al decir “Rosa es una rosa es una rosa es una rosa”, Hincapié nos invitaba a enfocarnos en la presencia de los objetos, en la contundencia de su materialidad. Así por lo menos lo entendí yo. Recuerdo que este taller fue inspirador y revelador, pero también recuerdo que sentí la bofetada de una censura implacable a la imaginación. Siento que la actitud de Katy me reconcilia con un momento previo a esta iniciación en el género del performance, y entiendo que a Estefanía le sucede algo similar. Arnulfo, desde sus propias motivaciones, propuso la escena de la cuerda y nos dirigió una coreografía enfocada en las dinámicas que se detonan a partir de la interacción física con este objeto. Aquí priman los impulsos, las fuerzas centrífugas, las velocidades y los trazos que a su vez generan diversas imágenes, dinámicas y estados. Estefanía aportó una reescritura de la frase “Rosa es una rosa es una rosa es una rosa”, en la cual ella hace un juego de palabras que inicia con “Cuerda es una cuerda es una cuerda es una cuerda” y luego va convirtiendo el texto de forma que la cuerda adquiere valores metafóricos. Más adelante, Estefanía propuso un solo a partir del lugar que tienen la imaginación, el deseo y la libertad en la danza

de Katy. La imaginación para incluir en su universo cosas que no tienen una existencia material, el deseo como motor suficiente para crear y la libertad para metaforizar, es decir, para creer que una cosa es otra cosa. La escritora Carolina Sanín afirma que “la metáfora es deseo de transformación”<sup>52</sup>. Quizás lo que Estefanía guarda como legado de la maestra se pueda describir con una transposición de estas palabras: en la danza de Katy, el movimiento es deseo de transformación.

Andrea, por su parte, quedó con una gran inquietud por la cuestión del origen y su conexión con lo ancestral. Como he mencionado antes, *De las antiguas historias de Quiché-caminantes* está inspirada en un fragmento del libro del *Popol Vuh*, una recopilación de leyendas que explican la creación del mundo según la cosmología maya del pueblo Quiché. Entendimos que Katy había escogido esta referencia en un momento en el que ella quería reconectarse con sus raíces latinoamericanas, luego de haber vivido durante varios años en Estados Unidos. Motivada por la trayectoria de su mentora Katherine Dunham, Katy estudió antropología durante un par de semestres en la universidad. Posiblemente, este paso por la academia influyó su manera de mirar las culturas no occidentales e incentivó su interés por indagar en las culturas indígenas latinoamericanas. Sin embargo, pienso que en esta pieza Katy se acerca al universo indígena desde su sensibilidad de artista contemporánea, más que desde una perspectiva antropológica. A Katy le interesa conectar diferentes herencias culturales en lo que ella considera el lenguaje universal de la danza. Andrea, además de ser artista escénica, es una antropóloga graduada en el siglo XXI. Ella reconoce que tiene muchos cuestionamientos frente al imaginario occidental de las culturas indígenas latinoamericanas, y que su encuentro con la obra de Katy fue a la vez confrontador y liberador. En su solo, Andrea acogió los vuelos imaginativos de Katy con su visión romantizada de lo indígena. Se permitió darle rienda suelta a su propio imaginario del origen y jugar con todo lo que su autocensura académica le prohibiría. El proceso de Andrea me hace pensar en algo que dice el director y escritor indio Rustom Bharucha:

Yo me di cuenta de que, no sin un sentido de ironía, al criticar el orientalismo, uno no necesariamente tiene que suprimir su propia fantasía de Aladino y las Noches de Arabia. Esta sería la manera más segura de negarnos un Oriente, del cual estamos en posición de reírnos [...] El problema, por tanto, tenía menos que ver con ideología que con fantasía: Yo estaba censurando mi Oriente (traducción propia)<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Entrevista de Gloria Susana Esquivel a Carolina Sanín en la FilBo 2017. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=hKA59lITzQg>

<sup>53</sup> Bharucha, Rustom (2000). *The Politics of Cultural Practice, Thinking through Theatre in an Age of Globalization*. Hanover: University Press of New England, p. 84.

Finalmente, hablaré de lo que yo escogí como legado para construir la escena de un solo acompañado, con el cual termina la puesta en escena *Refracciones*. Varias veces he declarado mi fascinación por la expresividad de Katy, la manera en que su destreza física y su emocionalidad coexisten y se potencian mutuamente en la danza. El cuerpo informado y preciso de la maestra se convierte en una membrana conectora de estados, emociones e imaginarios. Este es el legado que Katy deja en mí: una apertura decidida hacia la dimensión emocional. La ofrenda que tengo para ella es un viaje en el cual intento abrir canales y disponer mi cuerpo para que este se deje atravesar por múltiples colores, seres, imágenes y, por supuesto, emociones.

La primera sección de este cuerpo de textos se llama “La extrañeza” y se refiere a las primeras sensaciones que tuvimos cuando iniciamos el proyecto: una especie de torpeza al intentar poner en nuestros cuerpos el movimiento de Katy. Yo pensé entonces en lo interesante que era ese momento anterior a la familiarización; es decir, ese momento en el cual se perciben las otredades que necesariamente existen en un encuentro. La nitidez de esta sensación va desapareciendo, en tanto que el encuentro se prolonga y las personas se empiezan a comprender e influenciar mutuamente. En la frescura de aquel primer momento creamos una escena que llamamos “La extrañeza”. En ella articulamos coreografías y monólogos sobre algunos de los conflictos internos que tuvimos las bailarinas al inicio de la reconstrucción. Eso que fue valiosamente extraño al principio del proceso, se convirtió, al final, en algo familiar. Fuimos cubriendo el elemento ajeno con nuestra propia piel, y finalmente lo convertimos en algo precioso para cada una de nosotras.

Aquello que es extraño pertenece al universo de lo fascinante e incomprendible. Aquello que es precioso pertenece al universo de lo contundente y lo perdurable. El legado es lúcido porque ha pasado por un largo proceso de reflexión. También es colorido porque su cuerpo sólido refracta de maneras múltiples todo aquello toca. Este proyecto ha sido un tránsito entre la sensación de extrañeza y lo que llamamos legado. Escogimos elementos que nos parecen raros, pero que de alguna manera se sienten compatibles con nuestros propios cuerpos. Hemos trabajado sobre lo que encontramos diferente y bello para participar de manera vital, vincular y encarnada en la elaboración de algo concreto y valioso: la perla en la que se ha convertido lo que deja en nosotros la danza de Katy.

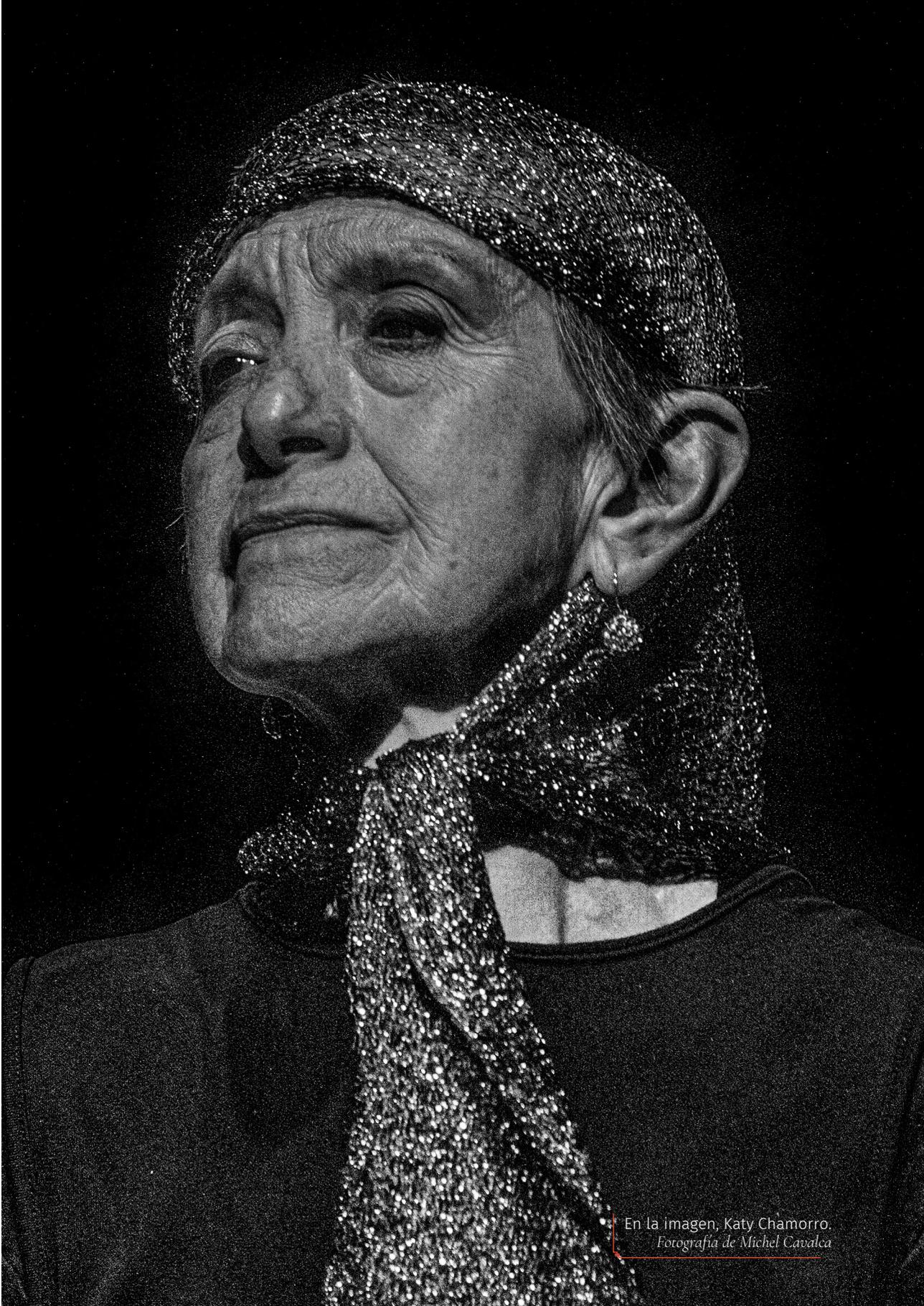
Una perla es un **objeto duro y brillante** producido **dentro del tejido blando** (específicamente en el manto) de un molusco con cáscara vivo u otro animal como un conulariida. Al igual que la concha de un molusco, una perla está compuesta de carbonato de calcio (principalmente aragonita o una mezcla del mismo con calcita) en forma cristalina y diminuta que se ha depositado en **capas concéntricas**...Las perlas

naturales se forman cuando **un cuerpo extraño se introduce al interior del cuerpo del molusco**, que reacciona  **cubriendo lentamente la partícula con una mezcla de cristales** de carbonato de calcio (CaCO<sub>3</sub>) y una proteína llamada conchiolina, formando la sustancia conocida como nácar, que es la sustancia que recubre la cavidad paleal del animal (las paredes interiores de las valvas). Al cabo de un período variable la partícula termina cubierta por una o más capas de nácar, formando una perla, y **tardan aproximadamente 10 años en crearse**. El brillo de la perla proviene de la **reflexión luminosa en la superficie cristalina**, mientras que la iridiscencia proviene de la **refracción y difracción luminosas en las múltiples capas** de nácar translúcido que forman una perla cualquiera. Las perlas han sido apreciadas por bastantes pueblos desde la antigüedad debido a su **rareza, belleza y extraordinario valor** (La negrita es mía)<sup>54</sup>.

Tanto la perla como el legado son preciosos, involucran el encarnamiento de un elemento extraño y requieren de un largo proceso de consolidación en el cual hay reflexión y refracción. La perla brilla como brilla la danza en un cuerpo, y su iridiscencia refracta la luz, tal y como el cuerpo refracta la danza en múltiples interpretaciones. Pensamos que para consolidar un legado se necesita de un proceso más largo que el que hemos vivido hasta ahora con *Refracciones*. Martha Graham decía que requería 10 años de entrenamiento crear a un bailarín. Es una hermosa coincidencia que la perla tarde aproximadamente 10 años en crearse también. Quizás lo que nos queda del proyecto sea una perla pequeña, una perla en primera infancia. Sin embargo, lo raro y bello ha sido depositado en varios cuerpos, así que las perlas son muchas y diversas. El legado está en proceso.

---

<sup>54</sup> Definición de “perla” de Wikipedia. <https://es.wikipedia.org/wiki/Perla>



En la imagen, Katy Chamorro.  
*Fotografía de Michel Cavalca*

## Ser y Katy

Si algunas personas decían que Katy estaba loca, no era por esa expresividad extracotidiana y arrasadora que yo encuentro en su mirada, sino más bien porque ella era una artista que hacía cosas diferentes a lo que se hacía en ese momento. Esta es una de las aclaraciones que me hizo Katy después de leer los textos que escribí sobre ella, y a partir de las cuales empezamos a tener una conversación sobre algunas cosas que la maestra desea manifestar sobre sí misma. Ella quiere “que la gente sepa quién es Katy”. Me explica entonces que ella era diferente porque no clasificaba dentro de las categorías existentes en el medio y, sobre todo, porque era “libre”. Como suele pasar, lo que algunos ven como locura es realmente un contundente ejercicio de libertad. Katy me dice: “Yo soy una rebelde total, en todo. Yo no estoy bailando para la gente... Estoy viviendo”.

La maestra me cuenta que, aunque ella ha entrenado arduamente en diferentes técnicas, nunca ha querido encasillarse en la danza de otros, ni le gusta catalogarse a ella misma dentro de ningún estilo o género de danza. Su arte es experimental, no porque no sepa lo que está haciendo, sino porque le interesa probar cosas nuevas, romper paradigmas. Katy se considera contestataria frente a lo que está instituido en la danza, porque ella “baila sin imposiciones”. Sobre la inclasificabilidad de Katy ya he escrito bastante, pues es de las cosas que primero me cautivaron de su danza. Analizar el trabajo de Katy en relación con el medio de la danza escénica en Colombia durante las décadas de los 80 y los 90 es uno de los pendientes de este proyecto. A mí misma me llama la atención que algo tan importante como el contexto dancístico inmediato se haya quedado pendiente en un proyecto de historización, pero atribuyo el aplazo a varias razones. La primera es que el foco de *Refracciones* ha sido la reconstrucción de obra y las derivaciones interpretativas a partir de la misma. La segunda razón es bastante subjetiva y me responsabilizo de ella. Cuando hablo con Katy e intento encontrar afinidades, diálogos e influencias mutuas entre el trabajo de la maestra y el de aquellos que han sido sus contemporáneos en la danza, salen a flote referencias que trascienden el contexto espaciotemporal más inmediato de Katy. Tiendo a quedar con la sensación de que la familia dancística de la maestra, a excepción de sus estudiantes, no reside en Colombia. Quizás no reside en ningún marco geográfico específico. Sin embargo, tampoco definiría a Katy como una transgresora solitaria en la danza contemporánea colombiana, y al no hacerlo estoy poniendo en juego una agenda: la de entender cada idea y cada cosa como un nodo, o como un cruce de hebras en un gran tejido donde las hebras son singulares, pero no están aisladas. Con esta idea quiero hacer parte de las narrativas que le hacen contrapeso a una Historia construida a partir de algunos individuos geniales.

Puede que esta perspectiva me haya prevenido de pensar más sobre el papel de los rebeldes y, específicamente, sobre la rebeldía que encarna la danza de Katy. Quizá la relación de la maestra con su contexto ha sido justamente una relación permanente de contrapunto, la cual es tan válida, real y necesaria como las relaciones de afinidad o continuidad. En una charla sobre *Refracciones*, Nubia Flórez, quien es uno de mis principales referentes en la investigación de la historia de la danza en Colombia, expresaba que ella veía el trabajo de Katy como “marginal y disidente dentro del contexto de la danza contemporánea en Colombia durante las décadas de los 80 y 90”<sup>55</sup>. Decía que las obras de Katy “no eran complacientes” y que quizás era más fácil encontrarlas en espacios alternativos que en los eventos o plataformas institucionales de la danza. El hecho de que Katy sea una rebelde y haya sido una artista disidente, no quiere decir que su trabajo no se pueda constelar. Se podría hacer el ejercicio de identificar los tipos de relaciones implícitas y explícitas que existen entre su trabajo y el de colegas del contexto colombiano, entre quienes podemos nombrar a bailarines como Delia Zapata, Jacinto Jaramillo, Carlos Jaramillo, Gloria Castro, Álvaro Restrepo, Álvaro Fuentes, Raquel Ércole, Sonia Arias, Mónica Gontovnik, Peter Palacio, Ana Consuelo Gómez, Jaime Díaz, Edgar Sandino, Raúl Parra o Carlos Latorre, para nombrar solo algunos. Analizar el trabajo de Katy como un contrapunto en el medio podría ayudarnos a entender de más maneras quién es la maestra.

Sin embargo, creo que no hay que subestimar el hecho de que los aliados artísticos que aparecen en las conversaciones con Katy sean casi siempre escritores, pintores, cineastas, músicos e inclusive actores. Quizás tenga más sentido constelar a Katy con quienes ella ha compartido días de tertulia, fiestas y noches de bohemia, que con quienes ha coincidido en programaciones y festivales de danza. Katy habla con emoción sobre una época de su juventud durante la cual ella compartió mucho con artistas nadaistas colombianos. Entre ellos estaban personalidades como el cineasta Francisco Norden y el poeta Gonzalo Arango, fundador de la vanguardia nadaista en Colombia. A Katy le cautivaba que a estos artistas no les daba miedo ir a contracorriente y ser fieles a sí mismos. Compartía con ellos un espíritu de libertad. Cuando regresó a Colombia en los años 80, Katy buscó ambientes en los que pudiera encontrar aliados parecidos a los que había tenido antes de partir. Esta vez se acercó a los directores de teatro Jorge Alí Triana y Carlos José Reyes, con quienes trabajó como coreógrafa y maestra de danza en varias ocasiones. Katy me cuenta que muy a menudo ella se encontraba a sí misma en medio de puros hombres que se reunían a estudiar diferentes tipos de música y

---

<sup>55</sup> El comentario lo hizo Nubia Flórez durante una charla de socialización del proyecto *Refracciones* en la Mesa de Trabajo “Archivo e Historia” de la Red de Investigación en Cuerpo, Danza y Movimiento, realizada el 5 de abril de 2022.

ópera. A ella la invitaban y le tenían gran respeto como artista y conocedora de la danza. A las tertulias asistían melómanos y personas “intelectuales e ilustradas” que han tenido cargos muy destacados en el medio de la cultura y las artes en Colombia. Katy me nombró a personajes como Bernardo Hoyos, Francisco Barragán y Álvaro Uribe, aclarando que éste último no es el expresidente de Colombia. La curiosidad, el espíritu de libertad y el gran interés por el arte universal conectaron a Katy con estos grupos de eruditos y fiesteros, en los que la gran mayoría de asistentes eran hombres. En esto también se puede decir que Katy ha sido transgresora y marginal. Las tertulias han sido un lugar de estudio e intercambio muy importante para ella, y aunque las reuniones se paralizaron a causa de la pandemia, Katy sigue siendo parte de esta constelación artística e intelectual.

Me pregunto qué criterios son válidos para armar una constelación; es decir, para establecer relaciones entre hechos, cosas, acontecimientos y/o personas. La amistad es un buen criterio, pues entre los amigos hay intereses comunes, tiempo compartido y, por lo tanto, conocimientos construidos en conjunto. En varios de los textos que he escrito sobre Katy, he tenido en cuenta criterios como la presencia escénica, la gestualidad y la expresividad. Esto me ha llevado a relacionar a la maestra con personajes lejanos de ella en el tiempo y el espacio, o inclusive con ideas y figuras con quienes Katy no se siente tan identificada. Algunas conexiones parecen lógicas y acertadas; otras parecen forzadas. Sin embargo, creo que vale la pena constelar bajo diversos criterios y dimensiones, pues al hacerlo se ponen de relieve varios tipos de hebras y tejidos. En este sentido, constelar no se refiere a una cuestión de influencias y similitudes, sino más bien a una configuración que logra poner en relación inclusive los elementos más disímiles. Cuando Katy leyó los textos que relacionan su trabajo con el de personajes históricos como Mary Wigman o Martha Graham, la maestra me dijo con firmeza: “yo soy una artista contemporánea, pues aún estoy viva”. Eso lo tengo muy claro, pues es una de las cosas más valiosas del proyecto. Justamente porque Katy es contemporánea, me parece crucial mantener estos textos en movimiento.

Durante el proceso de creación de *Refracciones*, Alejandro Cortés hizo unas tomas de la maestra bailando, con el fin de tener más material para el video que él nos estaba editando para la obra. En este video aparecían imágenes de Katy tomadas a sus 42, sus 74 y sus 79 años. Al mirarlo, yo pensaba que con el correr del tiempo el movimiento de Katy se había vuelto cada vez más articulado. Su última aparición en el video era una danza de intensa levedad, donde ella parecía ser a la vez carne y espíritu. Cuando Katy bailó para la cámara de Alejandro a sus 79 años, a mí me parecía estar viendo a una hermana de Kazuo Ohno. Me dieron ganas de llorar. Arnulfo, Estefanía,

Andrea y yo estábamos muy conmovidos. Katy, al verse, no quería que incluyéramos estas imágenes en el video. Tuvimos que insistirle y expresarle lo hermosas que nos parecían. Pienso de nuevo en la diferencia que existe entre el ser danzante y el ser cotidiano. El espacio irrevocable que hay entre aquello que voluntariamente se quiere proyectar y esa bestia poderosa que posee a los cuerpos danzantes. Varias veces he tenido que repetirle a la maestra que, para mí, ese cuerpo de bruja que parece desdoblarse en minúsculos fragmentos es una gran belleza.

Los solos de la obra escénica *Refracciones* son ofrendas que cada una de las bailarinas creó para la maestra, a partir de lo que más nos inspira de su danza. Cuando le pregunto a Katy cómo le parecieron estos solos, ella no dice mucho. Creo que le parecen interesantes, pero no se identifica. El solo de Andrea tenía que ver con una pregunta por la identidad, pues ella, Arnulfo, Estefanía y yo entendimos que durante la creación de su obra *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*, Katy tenía atravesada una pregunta por la identidad. Cuando volví a hablar con la maestra después del estreno, ella me dijo que la obra no tenía nada que ver con eso. “Yo no estaba buscando ninguna identidad, porque yo ya la tenía”, me dijo. Luego, Estefanía hizo su solo sobre la improvisación y la libertad que ella ve en la danza de Katy, aun reconociendo que Katy le había dicho: “yo no improviso”. Creo que mi solo en particular le pareció raro a la maestra, pues después del estreno ella me preguntó sorprendida por los sonidos y gestos que yo hago en esa parte de la obra. Asimismo, las abstracciones que hizo Arnulfo para crear escenas a partir de la obra reconstruida de Katy parecen haber sido interesantes, pero algo ajenas para la maestra. Pareciera que Katy vive ahora la extrañeza que nosotros vivimos al inicio del proyecto.

La maestra y nosotros nos desencontramos en nuestra percepción de su danza, tal y como podríamos desencontrarnos frente a la percepción de la danza de otra persona. Es justamente la diferencia entre la danza de Katy y lo que cada uno de nosotros, incluida la maestra, percibe de la misma, aquello que permite la incorporación de un legado que no se fosiliza. Pienso en el concepto del *tercer referente* de Jacques Rancière, donde el autor compara la obra de arte con un libro sobre el cual los lectores pueden discutir y elaborar diferentes pensamientos. Según Rancière, cada artista y espectador interpreta la obra de manera diferente, porque él o ella percibe la obra desde una perspectiva literalmente diferente. Una directora no ve lo que ve el bailarín, pues cuenta con otro tipo de información para ello. Una bailarina no percibe su danza como lo percibe una espectadora, pues la espectadora tiene una perspectiva negada para quien está en escena. La percepción se construye con las referencias que cada quién trae, con su estado de ánimo

y con sus historias; pero también con el lugar desde el cual cada quién observa. Para autocontemplarse, la bailarina cuenta con sus facultades físicas, pero también con el imaginario que ella tiene sobre su propio ser, con lo que desea ser. En este sentido, se me ocurre que el acontecimiento de la danza no necesariamente coincide con el ser danzante. Katy dice que ella está realmente viva sólo cuando baila. Yo digo que esa vitalidad que impera en su danza desborda cualquier imagen que Katy, la mujer cotidiana, puede definir, desear o controlar.

Con el ánimo de honrar la contemporaneidad de Katy, me permito contar cómo mis interpretaciones y las interpretaciones de Arnulfo, Andrea y Estefanía son rebatidas por la maestra. Resalto lo que Katy pueda corregir sobre sus propias interpretaciones o palabras y asumo cada una de sus correcciones como quien tacha, más no borra. Creo que la maestra es una artista vigente en tanto que cambia y permite que la interpretemos una y otra vez. Lo vivo debería ser incomprensible, porque lo que es igual para siempre quizás esté muerto. Historizar a Katy en este proyecto significa historizarnos con ella. Reanimar ideas y espíritus pasados en cada acción danzada. Compartir el tiempo de esta vida encarnada en aquel lugar movedizo desde donde el pasado cambia, cada vez que volvemos a mirarlo con detenimiento. Entender la vida y la danza desde lo que vibra, justamente porque no coincide. Desacertar.

Me remito nuevamente a las ideas benjaminianas sobre la historia, con el fin abrir el abismo vital del pasado y cuestionar la identificación nítida que se entrona en el presente:

El predominio del presente -bajo el cual se lleva a cabo la reducción de la historicidad de lo histórico- concierne a una concepción del ser que contiene bajo control en él la diferencia tempórea. Para esta concepción el “es” designa la coincidencia -falsamente feliz- de ser y tiempo, el instante en el que el “es” coincide puntualmente consigo mismo, siguiendo su propia identidad. El formato teórico de una tal coincidencia es una ontología del presente<sup>56</sup>.

Entiendo que construir una versión cerrada sobre algo o alguien es lo contrario a historizar, pues clausurar el pasado volviéndolo identidad o definición significa omitir lo que se construye y se transforma a través del tiempo. La definición cerrada del pasado desconoce que la historia está hecha de narraciones y omite que los narradores nunca pueden mirar desde un mismo punto. En resonancia con otras reflexiones benjaminianas<sup>57</sup> sobre la historia,

---

<sup>56</sup> Benjamin, Walter (2009). *La dialéctica en suspenso*. Traducción, introducción, notas a e índices de Pablo Oyarzún Robles. Santiago: LOM Ediciones.

<sup>57</sup> En este caso pienso en la referencia que Walter Benjamin hace a la hermenéutica ampliada del TALMUD, el libro canónico de la sabiduría judía, en tanto que en sus escrituras se incluyen tanto las interpretaciones vencedoras

propongo que los textos de *Refracciones* mantengan la visión que Katy ofrece sobre sí misma muy a lado de las ideas que otros hemos creado a partir de nuestra interacción con ella y su obra. La autoimagen que la maestra proyecta para las otras personas se mueve en contrapunto con las imágenes que nosotros, sus otros, percibimos de ella desde el lugar de la escucha, el pensamiento y la contemplación. Celebro que la maestra difiera de las cosas que oso decir sobre ella; y que, en la digna tarea de contarse para el mundo, Katy siga brillando maravillosa y humanamente inexplicable.

---

como las interpretaciones derrotadas de los relatos bíblicos. La idea de visibilizar diversas versiones de la historia se convirtió en un aspecto fundamental del pensamiento benjaminiano.



En la imagen, de atrás para adelante, Arnulfo Pardo y Katy Chamorro.  
*Fotografía de Michel Cavalca*

## Sobre lo pendiente

*La historia no tiene que ver con el pasado, sino con lo pendiente*  
Darío Sztajnszrajber<sup>58</sup>

*Refracciones* es un proyecto motivado por varios pendientes que sólo se ven como tal gracias a un trabajo que han adelantado otras personas. Dada la amplia e importante influencia que la maestra ha tenido sobre muchos bailarines en Colombia, su trabajo ha sido mencionado en varias investigaciones sobre la danza en Colombia. Quiero dar crédito a tres ejemplos recientes que han sido referentes claves en el planteamiento de *Refracciones*:

- *Revelaciones. Un siglo de la escena dancística colombiana*<sup>59</sup> de Raúl Parra. En este libro, el autor hace un recuento de la danza escénica en Colombia, para lo cual escoge como ejes el ballet clásico, el folclor y la danza contemporánea. El trabajo de Katy está incluido en la historización de este último género.

- *Huellas y Tejidos* de Juliana Atuesta, Bibiana Carvajal, Andrés Lagos y Margarita Roa. Esta investigación tiene un componente escrito y un componente escénico. Para las entrevistas y las puestas en escena escogieron a algunos protagonistas de la danza escénica en Colombia, entre los cuales estuvo la maestra Katy<sup>60</sup>.

- *Archivo Vivo*. Este es un proyecto llevado a cabo por el Área de Danza de IDARTES, en el cual se invita a pioneros para que hagan charlas y puestas en escena. Katy hizo parte del equipo de maestros invitados en la versión del 2018.

Ante el juicioso trabajo que se llevó a cabo en estos proyectos y ante la implicación directa del cuerpo danzante en dos de ellos, el equipo de *Refracciones* se propuso ahondar en ciertas cosas que, al volverse posible, se volvieron también pendientes. Una de estas fue la tarea de reconstruir y poner en escena una pieza del repertorio de Katy, con la convicción de que la práctica dancística nos iba a internar de una manera muy particular en el mundo de la maestra. Quisimos hacer un aporte a las investigaciones anteriores moviendo el foco de atención hacia lo que provoca el encuentro. Es

---

<sup>58</sup> “Walter Benjamin/ Por Darío Sztajnszrajber”. Recuperado el 20 de marzo de 2022 en: <https://www.youtube.com/watch?v=-VlYvnQV9OE&t=7785s>”Wal

<sup>59</sup> Parra, Raúl (2019). *Revelaciones. Un siglo de la escena dancística colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Premio Nacional de Investigación en Danza.

<sup>60</sup> Atuesta, Juliana, Carvajal Bibiana, Lagos Andrés y Roa, Margarita (2013). *Huellas y Tejidos. Historias de la Danza Contemporánea en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Beca de investigación Cuerpo y Memoria de la Danza.

decir, poniendo el énfasis sobre la relación entre la obra de Katy y nuestra percepción, el cuerpo de Katy y los nuestros, una danza concebida en el pasado y una danza concebida en el presente. El objeto de investigación de *Refracciones* no ha sido exactamente Katy, ni tampoco hemos sido nosotros. Nuestro foco ha sido más bien todo lo que ocurre entre ambos, o sea, el vínculo. La perspectiva que tomamos es decididamente subjetiva, pero no es una mirada introvertida. El encuentro con Katy ha movilizad o nuestros cuerpos sintientes y pensantes. Ha sido un epicentro para conectar el trabajo de la maestra con personas, ideas, lugares y tiempos diversos; ya sea por afinidad, similitud o contraste. Al abrir diálogos hacia múltiples lugares, la perspectiva de *Refracciones* ha sido a la vez subjetiva, excéntrica y crítica.

A Estefanía, Andrea, Arnulfo y a mí nos ha motivado un deseo por entretejer y constelar, más que un deseo por definir y explicar. El proyecto ha abierto un campo amplio de posibilidades y esto permite vislumbrar muchas cosas que quedan por hacer, ya sea como continuación de *Refracciones* o como parte de futuros proyectos. Quiero mencionar algunas de estas cosas. Quedan por crearse textos y puestas en escena sobre las *refracciones* que Katy hace hoy en día sobre su propio trabajo. Con esto me refiero a todo aquello que la maestra redireccionaría o vería de otra manera desde la perspectiva de su presente. También queda faltando que ella manifieste su opinión sobre algunos temas que se tocan en los textos incluidos aquí: la expresividad y su relación con las técnicas de entrenamiento, lo político en la danza, el estado del cuerpo, lo que significa un legado, la construcción de la identidad y la transhistoricidad, entre otros. Este aporte de Katy es uno de los pendientes más importantes, y debo aclarar que la deuda tiene que ver con dos acontecimientos que dificultaron los encuentros con la maestra: el primero fue la pandemia durante el 2020 y el 2021. El otro fue un accidente que tuvo Katy en el 2022 y que ha necesitado un buen tiempo de recuperación. Hay temas y procesos creativos que no pudimos desarrollar con ella.

Otra tarea que queda por hacer y que podría parecer fundamental, es contextualizar la obra de Katy, sobre todo a partir de su regreso a Colombia en 1984. Por esta época, la danza escénica en el país contaba con varios grupos de danza tradicional, ballet folclórico, ballet clásico y danza contemporánea. El gremio era mucho más pequeño y por lo mismo era común que los bailarines se conocieran, o que como mínimo se distinguieran entre sí. Al lado del Grupo de Danza Experimental Katy Chamorro, hubo otras compañías de danza contemporánea que impulsaron el movimiento profesional de la danza en Colombia. Entre ellas se destacan, por ejemplo, Triknia Khábhelioz dirigida por Carlos Jaramillo, Athanor Danza dirigida por Álvaro Restrepo y Deuxalmori dirigida por Álvaro Fuentes. Al regresar a Colombia, Katy fue

maestra de bailarines sobresalientes como Raúl Parra, Leyla Castillo, Carlos Latorre, Asdrúbal Medina y Jorge Tovar, para nombrar solo algunos. Los testimonios y memorias de quienes tomaron sus clases, bailaron en sus obras o compartieron espacios como colegas, son cruciales para situar la obra de Katy en el país y para mirar el trabajo de la maestra desde la perspectiva de otros encuentros diferentes al nuestro. Hay varias razones por las cuales no se llevó a cabo este trabajo. Por un lado, percibo que en las conversaciones con Katy han tomado más lugar las conexiones de ella con los contextos dancísticos de otros países, y que sus referencias artísticas en Colombia suelen ser personas de otras disciplinas como la música y la pintura. Por otro lado, creo que este trabajo de contextualización en Colombia requeriría el planteamiento de otro proyecto que se enfocara en la biografía de la maestra, incluyera un análisis de su nutrido archivo y llevara a cabo una pesquisa sociológica dentro del gremio. Esperamos que este trabajo se realice en algún momento.

En concordancia con su carácter subjetivo y multidireccional, *Refracciones* ha generado una puesta en escena y un cuerpo de textos que concebimos como productos abiertos. Esto quiere decir que el proyecto tiene la posibilidad de seguir vivo, de convertir en más escenas y textos algunos de los pendientes que quedaron. Esta vez asumí yo el papel de escribir sobre el proyecto, pero este cuerpo de textos recibiría con mucha satisfacción el aporte de otras voces convertidas en letras. Si como dice Sztajnszrajber, la historia tiene que ver con lo pendiente, entonces tenemos la posibilidad de acercarnos al trabajo de Katy tantas veces como queramos. Podemos cambiar una y otra vez las perspectivas, los focos, los lugares de enunciación y los conceptos desde los cuales percibimos su obra. Para lo que viene, esperamos que la historización de la danza consista siempre en la construcción de vínculos, y en la estimulación de la interpretación crítica y creativa.

A los lectores, participantes, espectadores y miembros del equipo de *Refracciones*, agradezco la compañía, la interlocución y la escucha durante este encuentro. A Katy, le agradezco que haya hecho de su arte y su cuerpo toda una joya; así como agradezco su humanidad, porque es esta la que nos permite compartir con su ser afectivo, complejo, apasionado, contradictorio y cambiante.

# Tercera parte

Monólogos

## La maestra y mi otredad

Por Estefanía López

Ella muestra, y yo debo descifrarlo mentalmente. Su voz se silencia en mi mente.

Su mirada me confronta y quiero descifrar si estoy en lo correcto. Luego me confronta el hecho de estar pensando si estoy en lo correcto.

¡Uich! Pero si fue exactamente lo que le dije que hiciera...

Su risa, ¿se está burlando? ¡Claro! Es que definitivamente se me sale lo contemporáneo.

¿Será que si hago como la curva de Graham se me sale esa expresión en el gesto?

El baño con la tierra. Untarme del suelo. Luego, no era tanto como untarse del suelo, sino conectar lo espiritual con la tierra. Por tanto, habrá que pensar en los músculos de su cara.

## Primer ensayo

Por Sara Regina Fonseca

¿Dónde pone la mano?

¿Hace curva en el torso o no? ¡Ahh, no! Rarísimo.

Yo pensaba que ese estilo expresionista usaría mucho más la contracción, pero no...

Ella mira directamente a un público imaginario. Lo reta. Se muestra sorprendida frente a su presencia.

Me doy cuenta de que eso me cuesta muchísimo.

Yo miro en concreto, o miro al más allá, o no miro en absoluto, pero nunca represento una reacción frente al público.

Ella parece burlarse del público. Me es imposible copiarle el gesto.

Mientras Katy me habla de sorprenderme, de retar, de confrontar, a mí no me queda otra que estudiar su estructura corporal, sus patrones de movimiento, la manera en que usa el tiempo, la frontalidad, las figuras que le gustan y las que no, las formas hiperexpresivas de sus manos, la delicadeza de sus pasos livianos, los ángulos de su cabeza y sus ojos.

Mientras ella me comunica ideas trascendentales, yo solo logro ver cuerpo, tiempo y espacio.

## Poema para una cuerda

Por Estefanía López

UNA CUERDA es una cuerda  
es una cuerda  
es una cuerda es  
Una cuerda es  
Una cuerda  
Una cuerda  
Una cuerda  
No es una cuerda  
Una cuerda no es  
Una cuerda  
Una cuerda no es una cuerda

¿Una cuerda es una cuerda?  
¿Y una cuerda es una línea?  
Una cuerda es una línea y cuando vibra es un sonido  
¿Una cuerda es un sonido?  
Una cuerda que vibra se hace nudo  
Una cuerda se desata ¿en una honda?  
¿Una cuerda es un nudo?, una honda

Una cuerda se desata  
Y ya no es cuerda  
Y ya no es nudo  
Y ya no es línea  
Y ya no es sonido  
Y ya no es cuerda  
Una cuerda no es una  
¿Cuerda?

Una cuerda es una sogá  
Una sogá es una cuerda  
Una cuerda, una cuerda, una cuerda  
Una cuerda es un cabo  
¿Qué es un cabo? Una cuerda  
Un bramante, una correa  
Una correa es una cuerda  
Una cuerda es correa, ¡una!  
¿Qué es un bramante? Una cuerda  
Una cuerda es un péndulo que se acelera como cuerda  
Una cuerda que se acelera como cuerda es un péndulo  
Una cuerda, una cuerda, una cuerda, una cuerda, una cuerda  
¿Qué es un péndulo? No es una cuerda  
Una cuerda es una flecha  
Una cuerda es un lazo  
Una cuerda es un juego  
Una cuerda es una flecha en un lazo  
Una cuerda es un juego en una flecha  
Una flecha es un lazo  
¿Qué es un juego? No es una cuerda.

Una cuerda es una cuerda  
Floja  
Floja  
Floja  
Floja, floja, una cuerda es una floja  
Una cuerda floja es una cuerda  
¿qué es una cuerda floja? No es una cuerda. Es cuerda una.

## Des-censurar el origen

Por Andrea Ceballos

¿De dónde venimos todos?

Es una pregunta inocente pero tan compleja... Katy se la hizo y encontró sus propias respuestas.

Yo también me la hago... Pero esta costumbre de problematizarlo todo... ¡Me molesta!

Imaginamos de dónde venimos porque nunca podremos saberlo a ciencia cierta. Nos lo inventamos porque no podemos viajar al pasado.

Veo lo exótico

Lo Misterioso

Lo Oscuro

Lo Salvaje

Lo Extraño

Lo Mágico

Lo Oculto

Sólo lo pienso porque es un estereotipo de lo indígena y lo "original"

Nos apropiamos de lo que creemos que es nuestro... o que fue nuestro.

¿Hay algo nuestro?

¿Qué es lo nuestro?

Venimos de muchas formas, pero pareciese que en nuestra cabeza solo caben unas pocas. Necesitamos organizar el mundo. ¿Cuánto estamos dejando de lado? ¿Qué tiene que ver todo esto con lo que somos ahora?

## La libertad por un dueto imaginado

Por Estefanía López

Katy es libre, su deseo es suficiente.

La primera vez que la vi improvisar era evidente que su sentido de libertad no era una disputa entre el error y el control.

Improvisaba un duende

Su centro hacia el suelo

Sus pasos súbitos

Sus manos y mirada alerta

EL encuentro con Katy Chamorro me ha dejado sin palabras. Para explicarlo, tendría que citar un movimiento mío con uno de ella, una imagen suya con una mía, una improvisación de ella imaginada por mí o viceversa.

La improvisación para mí es un acto de fe en algo que aparentemente no existe.

## | El gesto en vibración

Por Sara Regina Fonseca

Año 2014,

Katy nos anuncia emocionada que esta noche danzará para renacer.

El cuerpo de Katy se me ofrece como una membrana atravesada por muchos universos. Me deja rendida y en estado de contemplación ante la danza de una bailarina permeada por historias que se funden y transmutan.

Pausas pictóricas

Gesto escultórico

Control de ritmos

Fuerza desbordada

Mirada precisa

Articulación de pequeños movimientos

Su gestualidad no es sobria ni mecánica, pues conecta las turbulencias del alma con un sistema elástico, voluble y presto a la afectación. Mientras su sistema óseo estructura el movimiento; sus músculos vibran, modulan y moldean.

Aún intento mantener algo de lo que me sucedió esa noche en el auditorio y dejar que el recuerdo siga su curso inevitable: convertirse en refracción, multiplicarse en nuevas imágenes, transformarme.

# Galería

Por David Caycedo<sup>61</sup>

---

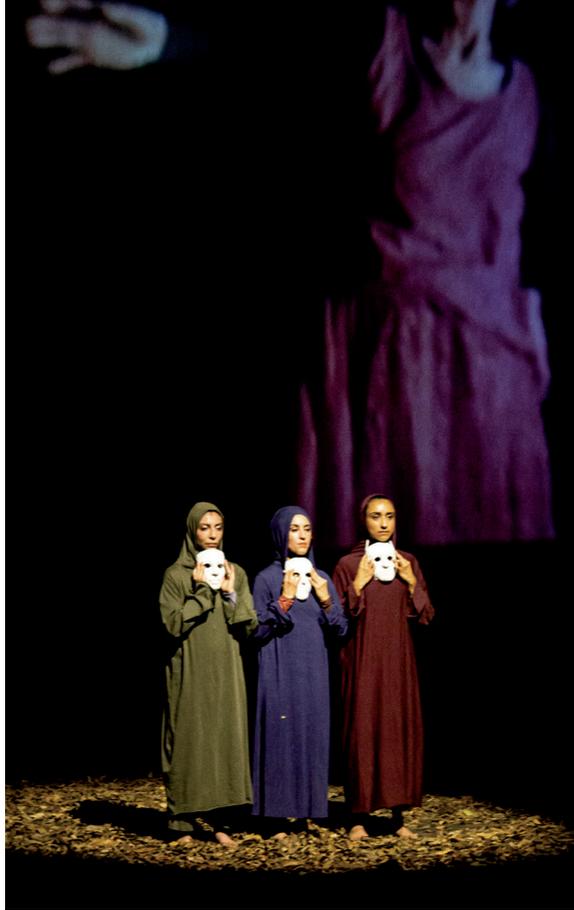
<sup>61</sup> Fotógrafo David Caycedo en el marco del Convenio 1671-2022 Corporación Al Alba producciones- IDARTES “Difusión Danza en la Ciudad 2022”. Estas imágenes son del evento “Homenaje a mujeres coreógrafas”, realizado el 15 de noviembre de 2022 dentro del marco del festival Danza de la Ciudad. Las maestras homenajeadas fueron Katy Chamorro, Mónica Mercado, Guentcy Almeda, María Elisa Alfaro, Cleodis Pitalúa, Flor Pachón, Liana Tosín, Marybel Acevedo, Edelmira Massa Zapata, Martha Ospina, Isabel Muñoz, Ligia de Granados, Consuelo Cavanzo, Yolanda Forero y Martha García.



















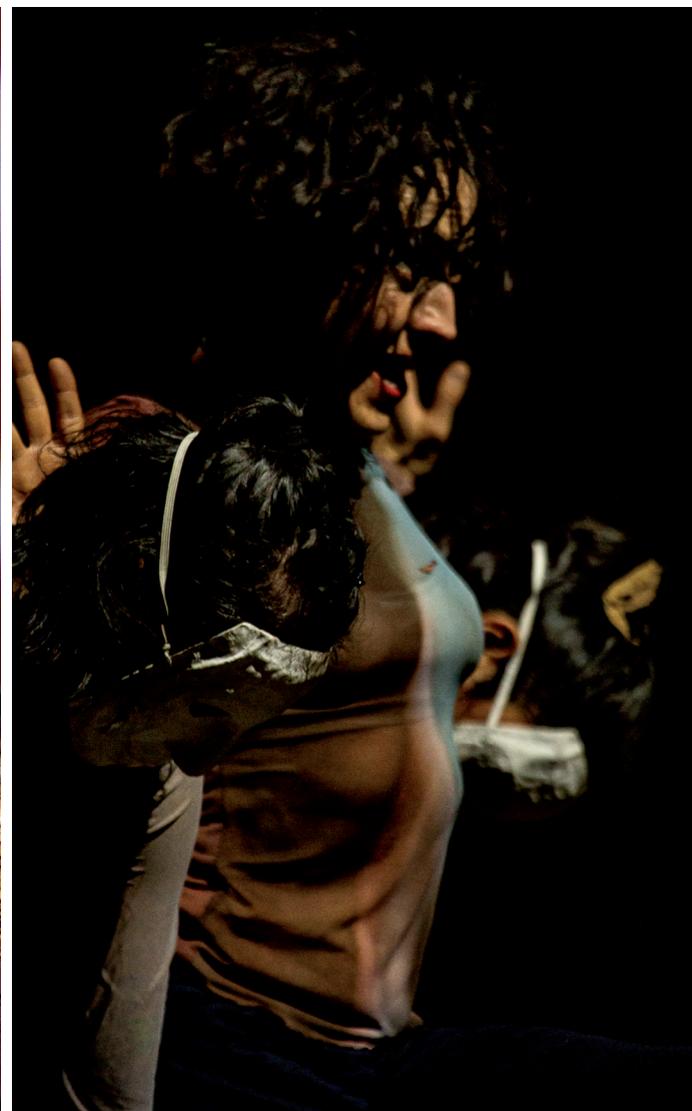




















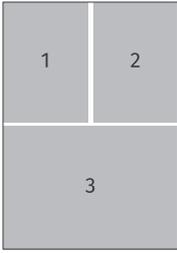
# KATY CHAMORRO

Katy Chamorro nació en la ciudad de Pasto Colombia el 30 de agosto de 1943 y fue bautizada con el nombre Haydée Leonor Chamorro López. Su familia tenía gran sensibilidad artística y Katy empezó a bailar desde muy niña.

En la década de los 60 se fue a vivir a Nueva York y se ganó una beca para estudiar allí bajo la tutoría de la reconocida maestra Katherine Dunham en técnicas de danza moderna y danzas tradicionales africanas y afroamericanas.

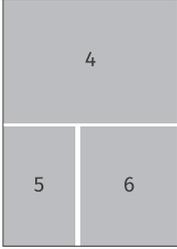






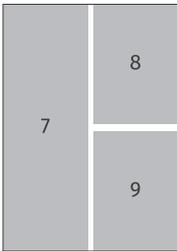
*Pág. 125*

- 1 Sara Regina Fonseca
- 2 Andrea Ceballos y Sara Regina Fonseca
- 3 Sara Regina Fonseca



*Pág. 126*

- 4 Andrea Ceballos y Sara Regina Fonseca
- 5 De izquierda a derecha: Estefanía López, Andrea Ceballos y Sara Regina Fonseca
- 6 De izquierda a derecha: Estefanía López, Andrea Ceballos y Sara Regina Fonseca



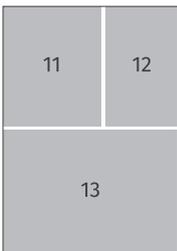
*Pág. 127*

- 7 Estefanía López
- 8 Estefanía López
- 9 Andrea Ceballos



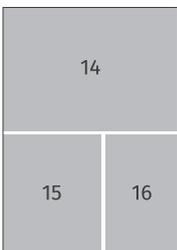
*Pág. 128*

- 10 De izquierda a derecha: Sara Regina Fonseca, Estefanía López y Andrea Ceballos



*Pág. 129*

- 11 De izquierda a derecha: Estefanía López, Andrea Ceballos y Sara Regina Fonseca
- 12 De izquierda a derecha: Estefanía López, Sara Regina Fonseca, Andrea Ceballos y Katy Chamorro
- 13 De izquierda a derecha: Estefanía López, Andrea Ceballos y Sara Regina Fonseca.



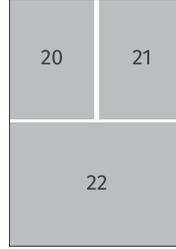
*Pág. 130*

- 14 De izquierda a derecha: Sara Regina Fonseca, Andrea Ceballos y Estefanía López
- 15 De izquierda a derecha: Andrea Ceballos, Estefanía López y Sara Regina Fonseca
- 16 De izquierda a derecha: Estefanía López, Andrea Ceballos y Sara Regina Fonseca



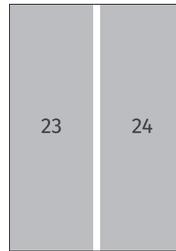
*Pág. 131*

- 17 De izquierda a derecha: Sara Regina Fonseca, Andrea Ceballos y Estefanía López.
- 18 De izquierda a derecha: Estefanía López y Sara Regina Fonseca
- 19 De izquierda a derecha: Estefanía López, Andrea Ceballos y Sara Regina Fonseca



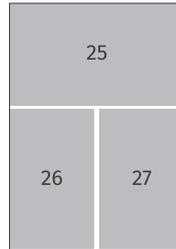
*Pág. 132*

- 20 De izquierda a derecha: Sara Regina Fonseca y Estefanía López
- 21 De izquierda a derecha: Estefanía López, Sara Regina Fonseca y Andrea Ceballos
- 22 De izquierda a derecha: Sara Regina Fonseca, Estefanía López y Andrea Ceballos



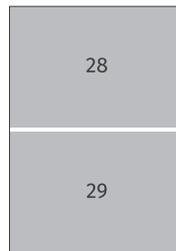
*Pág. 133*

- 23 De arriba a abajo: Sara Regina Fonseca y Andrea Ceballos
- 24 De arriba a abajo: Andrea Ceballos y Estefanía López



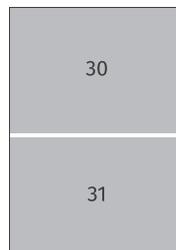
*Pág. 134*

- 25 Derecha: Andrea Ceballos, Estefanía López y Sara Regina Fonseca
- 26 De arriba a abajo: Sara Regina Fonseca y Andrea Ceballos
- 27 Estefanía López



*Pág. 135*

- 28 De izquierda a derecha: Andrea Ceballos, Estefanía López y Sara Regina Fonseca
- 29 De izquierda a derecha: Andrea Ceballos, Estefanía López y Sara Regina Fonseca



*Pág. 136*

- 30 Andrea Ceballos
- 31 De izquierda a derecha: Sara Regina Fonseca, Estefanía López y Andrea Ceballos

32
33

*Pág. 137*

- 32 De izquierda a derecha: Estefanía López y Sara Regina Fonseca
- 33 Estefanía López

48
49

*Pág. 143*

- 48 De izquierda a derecha: Estefanía López, Sara Regina Fonseca y Andrea Ceballos
- 49 De izquierda a derecha: Estefanía López, Andrea Ceballos y Sara Regina Fonseca

34
35
36

*Pág. 138*

- 34 Andrea Ceballos
- 35 De izquierda a derecha: Sara Regina Fonseca, Estefanía López y Andrea Ceballos
- 36 Andrea Ceballos

50
----

*Pág. 144*

- 50 De izquierda a derecha: Estefanía López, Sara Regina Fonseca y Andrea Ceballos

37
38
39

*Pág. 139*

- 37 De izquierda a derecha: Andrea Ceballos y Estefanía López
- 38 Estefanía López
- 39 Sara Regina Fonseca

51
----

*Pág. 145*

- 51 Katy Chamorro

40
41
42

*Pág. 140*

- 40 De izquierda a derecha: Estefanía López y Sara Regina Fonseca
- 41 Sara Regina Fonseca
- 42 De arriba a abajo: Sara Regina Fonseca y Estefanía López

43
44
45

*Pág. 141*

- 43 De izquierda a derecha: Estefanía López, Sara Regina Fonseca y Andrea Ceballos
- 44 De izquierda a derecha: Estefanía López, Sara Regina Fonseca y Andrea Ceballos
- 45 De arriba a abajo: Sara Regina Fonseca, Andrea Ceballos y Estefanía López

46
47

*Pág. 142*

- 46 De izquierda a derecha: Estefanía López, Andrea Ceballos y Sara Regina Fonseca
- 47 De izquierda a derecha: Estefanía López, Sara Regina Fonseca y Andrea Ceballos

# Bibliografía, videografía y otras fuentes

## Prólogo

### Introducción

Diccionario virtual en: [www.fiscalab.com](http://www.fiscalab.com)

Sloterdijk, Peter (2003). "Esferas I. Burbujas". Madrid: Ediciones Siruela

### Primera parte: Sobre Katy, el equipo artístico y la obra *De las antiguas historias de Quiché-caminantes*

### Segunda parte: Pensamiento en refracción

Entre la imitación, el contagio y la extrañeza

Sobre la reconstrucción

Foster, Susan Leigh (1986). *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Los Angeles: University of California Press.

Siegel, Marcia (1968) "At the Vanishing Point. A Critic Looks at Dance. New York: Saturday Review Press.

Thomas, Helen (2003) *The Body. Dance and Cultural Theory*. New York: Palgrave Macmillan

Una cuarta pared, translúcida

Foster, Susan Leigh (1986). *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Los Angeles: University of California Press.

Siegel, Marcia (1968) "At the Vanishing Point. A Critic Looks at Dance. New York: Saturday Review Press.

Thomas, Helen (2003) *The Body. Dance and Cultural Theory*. New York: Palgrave Macmillan

El rostro, el torso y las manos

Marín, Alejandra. "El actor naturalista: sobre Los episodios reveladores de François Del-sarte". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 5, núm. 2, julio-diciembre, 2010, pp. 9-28. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia

Manning, Susan Allene y Benson, Melissa, "Interrupted Continuities: Modern Dance in Germany" en Dils, Ann y Cooper Allbright, Ann (ed) (2001) *Moving History/Dancing Cultures. A Dance History Reader*. New York: Wesleyan University Press.

Manning, Susan "Ausdruckstanz across the Atlantic" en Franco, Susanne y Nordera, Marina (ed.) (2007). *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*. New York: Routledge Taylor and Francis Group.

## El estado del cuerpo y una expresividad transhistórica

- Banes, Sally (1977) *Terpsichore in Sneakers. Postmodern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Banes, Sally (1994) *Writing Dancing at the Age of Postmodernism*. Middletown: Wesleyan University Press
- Barba, Eugenio (1983) *Las Islas Flotantes*. México: Universidad Autónoma de México.
- Bourgignon, Erika “Trance and Ecstatic Dance” en Dils, Ann y Cooper Allbrigh, Ann (ed.) (2001) *Moving History/Dancing Cultures. A Dance History Reader*. Middletown: Wesleyan University Press (p. 97-102)
- Foster, Susane Leigh (1986) *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Londres: University of California Press.
- Foster, Susan Leigh (1998) *Choreography Narrative. Ballet’s Staging of Story and Desire*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Golberg, Marianne (octubre 23, 2015) “Trisha Brown”, en Bremser, Martha (ed.) *Fifty Contemporary Choreographers*: Routledge. Recuperado en: <https://trishabrown.brynmawr.edu/2015/10/23/trisha-brown-by-marianne-golberg/>
- Hodson, John (2001). *Mastering Movement. The Life and Work of Rudolf Laban*. Londres: Methuen Publishing Ltd.
- Manning, Susan (1993) *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. California: University of California Press.
- Paz, Octavio (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*. Barcelona: Seix Barral.
- Ruprecht, Lucia (27 julio, 2015) “Gesture, Interruption, Vibration: Rethinking Early Twentieth-Century Gestural Theory and Practice in Walter Benjamin, Rudolf von Laban, and Mary Wigman”, Congres of Dance Research. Cambridge University Press. Recuperado en <https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/abs/gesture-interruption-vibration-rethinking-early-twentiethcentury-gestural-theory-and-practice-in-walter-benjamin-rudolf-von-laban-and-mary-wigman/6AACE78188DEC21ABB73145D7C5C2D19>
- Sarduy, Severo (2011). *El Barroco y el Neobarroco*. Buenos Aires: El Cuento de Plata.
- Welsh Asante, Kariamu (2001) “Commonalities in African Dance. An Aesthetic Foundation” en Dils Ann y Cooper Albright Ann (ed.) *Moving History/Dancing Cultures. A Dance History Reader*. Middletown: Wesleyan University Press (p. 144-151)

## El hueso y el músculo

- Dils, Ann y Cooper Allbrigh Ann (ed.) (2001). *Moving History/Dancing Cultures. A Dance History Reader*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Recuperado en: <https://dle.rae.es/gesto>

Foster, Susan Leigh (1998) *Choreography Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Graham, Martha (1995). *Martha Graham*. Barcelona: Circe

Marín, Alejandra "El actor naturalista: sobre Los episodios reveladores de François Del-sarte" en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 5, núm. 2, julio-diciembre, 2010, pp. 9-28. Pontificia Universidad Javeriana.

### La identidad y sus ropajes

POPOL VUH 1975. Ecuador. Ariel Esotérica.

Blog "Desde los Cuatro Suyus" <http://cuatrosuyus.blogspot.com/2015/01/yaki-kandru-indianische-musik-aus.html>

Portugal Mollinedo, Pedro y Macusaya Cruz, Pablo (2016) *El indianismo Katarista. Un Análisis Crítico*. Bolivia: Friedrich Ebert.

Entrevista abierta | Un encuentro con Francisco Zumaqué. Banco de la República. Recuperado en: [https://www.youtube.com/watch?v=FOJHtxB\\_Eag](https://www.youtube.com/watch?v=FOJHtxB_Eag)

Entrevista a Leo Brouwer. Recuperado el 21 de diciembre de 2021 en: <https://www.youtube.com/watch?v=0I9xEvBioQk>

A fondo - Entrevista a Alberto Ginastera. Recuperado el 15 de diciembre 2021 en: <https://www.youtube.com/watch?v=mJ77KppjTMw&t=769s>

### Interrumpir el aura

Benjamin, Walter (1989) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Ruprecht, Lucia (2015). "Gesture, Interruption, Vibration: Rethinking Early Twentieth-Century Gestural Theory and Practice in Walter Benjamin, Rudolf von Laban, and Mary Wigman". *Congress on Research in Dance* doi:10.1017/S0149767715000200

### Triángulos del Sur

Parra, Raúl (2015) "El Potro Azul. Vestigios de una insurrección coreográfica". Bogotá: Ministerio de Cultura.

Wilson Pico: La Caja de Pandora (2014). Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=UUMz6qzswN8&t=1058s>

Wilson Pico: entre lo contemporáneo y lo ancestral (2015) Universidad de las Artes. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=3dLv9HBEhVA&list=PLF-712bk6JTcts-QZHLPmR-OmtDN>

Pasos Fervorosos (2014). Periódico desdeabajo. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=txD02o1nDMM&t=361s>

Susana Reyes. El trabajo de la danza. (Mayra Estévez y Fabiano Kueva) (1993). Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=Usy0W5B4C0M&t=635s>

Susana Reyes- Día a Día (2019) Teleamazonas. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=mnBSALPCo8w&t=329s>

El Otro Lado De “Wilson Pico” pionero de la danza contemporánea en Ecuador (2018). Medios Públicos EP. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=sSGBUIJcJTI>

Programa Voces de mi Ciudad: “Susana Reyes y su pasión por la danza” (20201). Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=5rXU7zxP6i0>

### Las perlas de un legado

Bharucha, Rustom (2000). *The politics of cultural practice. Thinking through theatre in an age of globalization*. Hanover: University Press of New England.

Entrada de “Perla” de Wikipedia. Recuperado en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Perla>

“Diálogo Decolonialidad y patrimonio. Miradas desde el mundo andino: Rita Segato y Elvira Espejo Ayca” (2022). Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=Hd1P-6ddrH7w>

“Gloria Susana Esquivel y Carolina Sanín FilBo 2017”. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=hKA59iLTzQg>

### Ser y Katy

Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso* (2009) Traducción, introducción, notas a e índices de Pablo Oyarzún Robles. Santiago: LOM Ediciones.

Ranciére, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial

Charla de socialización del proyecto Refracciones con el Grupo de Trabajo “Archivo e Historia” de la Red de Investigación en Cuerpo, Danza y Movimiento, realizada el 5 de abril de 2022.

### Sobre lo pendiente

Atuesta, Juliana, Carvajal Bibiana, Lagos Andrés y Roa, Margarita (2013). *Huellas y Tejidos. Historias de la Danza Contemporánea en Colombia* (2013). Bogotá: Ministerio de Cultura. Beca de investigación Cuerpo y Memoria de la Danza.

Parra, Raúl (2019). *Revelaciones. Un siglo de la escena dancística colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Premio Nacional de Investigación en Danza.

“Walter Benjamin/ Por Dario Sztajnszrajber”, recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=-VLYvnQV9OE&t=7785s>”Wal

## Tercera parte: Monólogos

### Galería

“Homenaje a mujeres coreógrafas” (2022). Programación del Festival Danza en la Ciudad. Bogotá, Idartes.



ISBN 978-958-781-858-1



Pontificia Universidad  
**JAVERIANA**  
Bogotá