

HUELLAS Y TEJIDOS

Historias de la Danza
Contemporánea en Colombia

Andrés Lagos
Bibiana Carvajal
Juliana Atuesta
Margarita Roa

HUELLAS Y TEJIDOS

Historias de la Danza

Contemporánea en Colombia

Beca de Investigación Cuerpo y Memoria de la Danza.
Programa Nacional de Estímulos 2011. Plan Nacional de
Danza. Ministerio de Cultura de Colombia.

Ministerio de Cultura de Colombia

Mariana Garcés Córdoba

Ministra de Cultura

Maria Claudia López Sorzano

Viceministra de Cultura

Enzo Rafael Ariza Ayala

Secretario General

Guiomar Acevedo Gómez

Directora de Artes

Ángela Beltrán Pinzón

Asesora de Danza

www.mincultura.gov.co

PBX. 3424100

Cra. 8 No. 8-43

Bogotá D.C.

Primera Edición: Bogotá, 2013

© Juliana Atuesta Ortiz, Bibiana Carvajal Bernal,
Carlos Andrés Lagos López, Margarita Roa Vargas.

© Ministerio de Cultura

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

Impreso por La Imprenta Nacional

ISBN 978-958-8827-01-8

Impreso en Colombia



Autores

Grupo de investigación
y creación Huellas y Tejidos

Andrés Lagos

Bibiana Carvajal

Juliana Atuesta

Margarita Roa

Corrección de estilo

Rodrigo Estrada

Fotografía

Alexander Gumbel

Zoad Humar

Grupo de Investigación

y creación Huellas y Tejidos

Entrevistadores CEC y Huellas y Tejidos

Andrea Peláez, Andrés Lagos, Bibiana Carvajal, Eduardo Oramas,
Gisela Castro, Juan Manuel Mosquera, Juliana Atuesta,
Juliana Rodríguez, Laura Predieri, Marco Gómez, Margarita Roa,
María Fernanda Garzón, María Paula Álvarez, Melissa Lozano,
Natalia Dallos, Paola Chávez, Rebeca Medina y Sebastián Ramírez.

Participantes del Taller de Historia

Centro de Experimentación Coreográfica

Adriana Caro, Ángel Avila, Cristina Carriazo, Dina Luz Román,
Laisvie Andrea Ochoa, Marta León, Paula Chaves, Cindy Urquijo,
Juan Carlos Álavarez, María Isabel Cañón, Paulina Avellaneda,
Rafael Arévalo y Sebastián Gracia.

Diagramación preliminar

Bibiana Carvajal

Diseño y diagramación

 La Silueta



Agradecimientos

Agradecemos a la Fundación Danza Común por abrir un espacio de reflexión en torno a la historia de la danza contemporánea en Colombia dentro del Centro de Experimentación Coreográfica CEC.

A los entrevistadores que participaron en el CEC 2007-2010.

A todos los entrevistados por su tiempo y disposición.

A nuestra tutora Sofía Mejía.

A Ángela Beltrán por su entusiasmo frente a esta publicación y por supuesto al Ministerio de Cultura de Colombia.

CONTENIDO

10	Prólogo
12	Introducción al proceso
16	¿Hacer historia de la danza en Colombia?
26	Territorios de la danza
316	De vuelta al cuerpo

A

- 44 Álvaro Fuentes
- 54 Álvaro Restrepo
- 62 Ángela Bello y Olga Lucía Cruz

B

- 72 Bellaluz Gutiérrez

C

- 84 Carlos Jaramillo
- 92 Carlos Latorre
- 102 Carlos Martínez

E

- 110 Edgard Sandino

H

- 136 Hernando Eljaiek
- 148 Humberto Canessa

I

- 160 Irina Brecher

K

- 166 Katy Chamorro

L

178 Leonor Agudelo

186 Leyla Castillo

M

196 María Cristina Vergara

202 Marta Roncancio

210 Marta Ruiz

216 Marybel Acevedo

224 Mónica Gontovnik

N

236 Natalia Orozco

246 Norma Suárez

P

258 Peter Palacio

R

268 Raúl Parra

280 Ricardo Rozo

S

296 Soraya Vargas

T

304 Tino Fernández

PRÓLOGO

Por: **Sofía Mejía Arias**
Tutora de esta investigación
Directora Artística Danza Común

El grupo de investigación Huellas y Tejidos ha desarrollado la investigación Historia de la danza contemporánea de Colombia de manera cuidadosa atendiendo constantemente a la responsabilidad ética implicada en la tarea de hacer historia.

La elaboración de un texto que diera cuenta de la historia de la danza contemporánea en nuestro país, necesitó de una reflexión amplia acerca de las maneras y las herramientas en que ésta debería ser conducida.

El creciente momento que vivimos actualmente en el terreno de investigación alrededor de la danza y sus diferentes manifestaciones y la reflexión acerca de las maneras que le son propias a la investigación artística que consideran la performatividad como lente metodológico, la diversidad como realidad evidente y el contexto geográfico y político particular, fueron consideraciones atendidas y escuchadas.

Quizás por las características del equipo de investigación: bailarines - coreógrafos, historiadores - bailarines, todos ellos con una inquietud por la investigación teórica y con una amplia experiencia en la investigación práctica del cuerpo, la creación y el movimiento en la danza contemporánea, es que podemos intuir un vínculo que supera la distancia en la relación habitual entre el sujeto investigado y el observador que investiga. Cada uno de los relatos, vivencias, anécdotas y reflexiones que se decidieron a recoger en el texto que hoy nos presentan, constituyen una memoria que los toca y nos toca de modo sensible y sentido.

Durante el proceso de investigación, el grupo se decidió por estrategias que permitieran construir una historia inclusiva y abierta entendiendo la historia como una materia viva, móvil y en construcción. Estuvo siempre presente la alarma acerca de la noción moderna de historia como autoridad que determina jerarquías de pensamiento y conocimiento. Desde el inicio de la investigación el grupo reflexionó sobre estos aspectos considerando importante recurrir a estrategias como la oralidad, la construcción de tejidos y la multiplicidad de voces que dieran acceso a una historia que deviene, a un sujeto historiado “la danza contemporánea” que se rehúsa a la comprensión total y a un tiempo expansivo, no necesariamente cronológico.

Se realizaron desplazamientos y deslizamientos que ayudaron en la tarea por desplegar, abrir y relacionar pensando siempre en generar un espacio de libertad en el lector / oyente invitado a la reflexión y construcción de su propio tejido.

La noción de fuente histórica desplazada por la de huella o rastro, el tránsito de lo oral a lo escrito y el paso de lo temporal a lo espacial a partir de la construcción de mapas y cartografías relacionales, ayudaron a consolidar las premisas de la investigación.

Es pues esta investigación el producto de un trabajo arduo y riguroso que da prevalencia a las voces de los protagonistas de la danza en Colombia, que responde a la necesidad de hacer memoria desde el cuerpo y con el cuerpo, que se pregunta por las singularidades de la danza como objeto o más bien sujeto encarnado de estudio y que entiende la diversidad y multiplicidad como potencia para el desarrollo de una reflexión teórica relacionada directamente con la práctica de la danza contemporánea en el país.

Desde este punto de vista la publicación de esta investigación provocará resonancias en el medio de la danza que con seguridad incitarán a la reflexión sobre las experiencias pasadas, el afianzamiento de la comunidad de la danza entendida ésta como un tejido que relaciona tiempos, espacios, cuerpos y movimientos y estimulará a la creación de futuras experiencias.

INTRODUCCIÓN AL PROCESO

Por Andrés Lagos López¹

1. **Andrés Lagos** es Historiador de la Universidad Nacional de Colombia, bailarín de danza contemporánea para diferentes compañías de la ciudad y profesor de danza e improvisación para la Fundación Danza Común y la Academia de Artes Guerrero.

La memoria de la danza contemporánea en Colombia suena en silencio; y es este silencio el que nos ha motivado a recuperar las voces de su historia y, consecuentemente, a producir sus huellas. Con esto no se está asumiendo que la danza no haya dejado rastro; el devenir de la danza contemporánea en Colombia viene dejando rastro en la práctica y en la memoria colectiva de sus participantes, tales como artistas, espectadores y gestores. Es desde la práctica misma de la danza y desde la memoria colectiva como emprendemos un viaje en torno a la recuperación del pasado y la construcción de esta historia.

Para un primer acercamiento a esta problemática, y con el objetivo de comenzar a indagar sobre la pregunta de cómo hacer una historia de la danza contemporánea en Colombia, en el año 2007 realizamos el taller de investigación “Historia de la danza contemporánea en Colombia”, que tuvo lugar en el Centro de Experimentación Coreográfica - CEC² de Danza Común, y se prolongó hasta el año 2010. En este taller nos interesó reconocer las influencias de coreógrafos y bailarines colombianos de otras generaciones con nuestros intereses e historias en la danza.

Por esa razón giramos alrededor de esta pregunta: ¿cómo se ha ido tejiendo y transformando la danza contemporánea en Colombia desde sus inicios hasta nuestros días, y cómo nosotros, investigadores interesados en el tema, bailarines algunos y otros con profesiones diferentes a la danza, terminamos siendo parte del proceso que también hoy da vida a su historia?

Así, el trabajo práctico en el taller inició con la construcción de las fuentes, planteado como un ejercicio colectivo, invitando a reconocerse como protagonistas en el devenir y en la producción del problema a investigar. Esto dado desde la selección de quienes serían entrevistados, personajes significativos para la relación de cada participante del CEC con la danza: ¿quién fue mi primer maestro de danza o el más influyente?, y/o ¿cuál de los personajes me interesa especialmente?

De tal manera, la construcción de fuentes estuvo principalmente determinada por su naturaleza oral. Se utilizó como herramienta metodológica un formato de entrevista para aproximarse a la historia desde la propia voz de cada protagonista, sobre sus procesos de formación, de creación, y la manera como el contexto sociocultural influyó y aún sigue influenciando su práctica artística. Con el ejercicio práctico reconocimos cómo cada personaje entrevistado determinaba nuestras preguntas por las particularidades de sus experiencias e intereses más fuertes; algunos de los entrevistados dedicaron sus esfuerzos a los procesos creativos, otros a la gestión, o para otros había sido más importante su labor como maestros de danza que como creadores, y algunos se enfocaron en su carrera en el exterior, haciendo que sus lazos con los procesos locales se tejieran de otra manera.

2. El Centro de Experimentación Coreográfica, CEC, ha sido apoyado por la Orquesta Filarmónica de Bogotá con el programa Apoyos Concertados desde el 2005 hasta el 2010.

Estas entrevistas se convirtieron en las huellas que en el taller fuimos pisando unas con otras, reordenando sus pasos, activando cruces y transposiciones para aventarnos en un inmenso mapa lleno de tejidos posibles. Donde, como lo mencionamos antes, nuestra huella también se hizo audible, escuchando y alterando los diálogos posibles entre la colección de voces que empezaron a alzarse. En cada encuentro, alguno de los participantes presentaba a su protagonista entrevistado, exponiendo las palabras y gestos de aquel en las suyas y en su cuerpo, mostrándonos vívidamente su encuentro; y, de allí, más adelante surgió la idea de invitar al personaje a nuestras sesiones de taller, y la entrevista se transformó en un acto escénico masivo, donde el público, el resto de participantes y otros invitados, teníamos la posibilidad de intervenir.

También, a partir de las entrevistas, los participantes del taller escribieron textos reflexionando sobre aspectos que tuvieron resonancia con sus intereses: ¿Existe una danza contemporánea colombiana?, como protagonistas de esta historia, ¿qué estamos haciendo por la sociedad a través y por la danza?, ¿cómo hacerse un cuerpo para la danza?, ¿hasta dónde llega el poder transformador de la danza en el individuo?, ¿cómo empezar una creación en danza?, ¿cómo se relacionan los sistemas de entrenamiento y los procesos creativos?, ¿cómo el contexto social favorece afinidades entre dos personajes?

Los participantes³ del taller entrevistaron a personalidades fundamentales para la historia de la danza en nuestro país, trabajo que continuó el equipo de investigación Huellas y Tejidos (conformado en 2011), hasta contar con estas voces: Carlos Jaramillo, Katy Chamorro, Álvaro Fuentes, Ricardo Rozo, Peter Palacio, Álvaro Restrepo, Tino Fernández, Olga Lucía Cruz, Ángela Bello, Raúl Parra, Hernando Eljaiek, Marta Roncancio, Leonor Agudelo, Marta Ruiz, Soraya Vargas, Bellaluz Gutiérrez, Marybel Acevedo, Edgard Sandino, Irina Brecher, Mónica Gontovnik, Humberto Canessa, Norma Suárez, Carlos Latorre, Leyla Castillo, Carlos Martínez, María Cristina Vergara y Natalia Orozco.

Aunque están presentes personajes como Eugenio Cueto, que fue importante para el desarrollo de la danza contemporánea en Bucaramanga, Mónica Gontovnik y su compañía Kore, para reconocer procesos en Barranquilla, y Peter Palacio con su proyecto en Medellín, somos conscientes de los límites de nuestro trabajo, los mismos que, al tiempo en que la investigación crecía, se iban haciendo más notorios. Las voces que se escuchan en estas páginas no son todas las voces de la danza contemporánea del país y es reducido el número de experiencias que den cuenta de procesos regionales.

3. A lo largo de cuatro años los participantes del Taller fueron: Eduardo Oramas, Natalia Dallos, Dina Luz Román, Paula Chaves, Sebastián Ramírez, Ángel Avila, Juan Manuel Mosquera, Sebastián Gracia, Andrea Peláez, Bibiana Carvajal, María Fernanda Garzón, Cristina Carriazo, Laura Predieri, Marta León, Rebeca Medina, Gisela Castro, Laisvie Andrea Ochoa, Juliana Rodríguez, María Paula Álvarez, Marco Gómez, Paola Chávez, Melissa Lozano, Cindy Urquijo, Juan Carlos Álavarez, María Isabel Cañón, Paulina Avellaneda, Rafael Arévalo y Adriana Caro. Este Taller estuvo guiado por Andrés Lagos y Margarita Roa.

En un momento de este recorrido que ya abarca cuatro años, con lapsos interrumpidos, decidimos cerrar el ciclo de construcción de fuentes porque nos vimos demasiado atareados con la pesquisa de personajes y la ardua transcripción, y enfocarnos en elaborar tejidos que entablaran diálogos al interior de los materiales, con miras a la proyección de nuestro trabajo en tareas más creativas.

El valor de este taller reside entonces en el encuentro entre artistas de diferentes generaciones que permitió que esta historia elaborara su propia voz. Anécdotas, memorias, recuerdos y postulados constituyen las *huellas*, que le dan valor a la poética que el relato individual trae consigo y que configuran un exquisito material para ser interpretado, contextualizado y situado dentro de un *tejido* social y artístico.

¿HACER HISTORIA DE LA DANZA EN COLOMBIA?

Por Juliana Atuesta⁴

Escribo nuestras voces
para aquellos que no nos conocen,
para visitantes que buscan nuestro respeto...
Contrabando sueños con aríjunas cercanos.
Vito Apūshana⁵

4. **Juliana Atuesta** es bailarina, historiadora y maestra en coreografía. Como dramaturga ha participado con compañías como Zweite Liga, uniT (Austria) y Theater Arbeit Duisburg (Alemania). Actualmente se desempeña como curadora del Festival Universitario de Danza Contemporánea y como directora artística del proyecto de educación artística Danza Con-texto. Es profesora de danza clásica, dirección coreográfica y danza contemporánea en la Facultad de Artes de la Universidad Distrital, la Universidad Jorge Tadeo Lozano y La Academia de Artes Guerrero.

5. Citado por ROCHA Vivas Miguel, *Putchi Biya Uai*, Libro al Viento, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2010.

Para el grupo de investigación y creación *Huellas y Tejidos* el estudio de la historia siempre ha sobrepasado los umbrales argumentativos postrados en el raciocinio, y sobretodo cuando se trata de historiar la danza en Colombia. Esta es la principal motivación que nos impulsa a formularle preguntas al ejercicio de historiar la danza en Colombia en relación a su llamado ‘objeto de estudio’, a las delimitantes espacio-temporales y, sobretodo, a la ubicación de sus fuentes. Frente a esto, argumentamos que la danza corresponde a una naturaleza subjetiva, que delimitar el espacio y el tiempo de la danza en Colombia es atentar contra la variedad de procesos y temporalidades a través de los cuales la danza contemporánea se ha manifestado en el país y, por último, podemos percibir que hay una notable insuficiencia de fuentes, registros y documentos, que den fe material de esta historia.

¿CÓMO PROCEDER ENTONCES ANTE LA RECUPERACIÓN DE UN PASADO APARENTEMENTE INACCESIBLE?

En primera instancia nos damos cuenta que esta historia más de descubierta debe ser construida y, ante la escasez de fuentes, nos aventuramos en la tarea de construirlas. Entrevistamos a 30 figuras representativas de la danza contemporánea en Colombia⁶ de diferentes generaciones a las que les hicimos preguntas que apuntaban desde las incidencias de la danza en sus vidas privadas hasta sus experiencias dentro de sus procesos de formación, creación y pedagogía. Y, frente a este panorama, nos dimos cuenta que, para el propósito de historiar la danza contemporánea en Colombia consideramos comenzar a pensar en construir esta historia desde la naturaleza de su ‘sujeto’ de estudio; una historia viva que de cabida a la importancia del silencio, de lo inaprensible, del vacío y de lo fugaz.

LA PERMANENCIA DE LO EFÍMERO

La danza sucede. Es la presencia singular de lo que toma lugar y que posteriormente desaparece. Esto es lo que a muchos nos guía hacia la urgencia de contrarrestar su fugacidad y preguntarnos si ¿todos los intentos de conservarla son fútiles? o ¿estamos tratando de capturar algo en el mismo momento en el que esto se nos escabulle? Hacer historia de la danza se convierte entonces en un reto que yace sobre la utopía de conservar la presencia de algo que ha dejado de ser, de escudriñar los rastros que quedan en los escombros de la memoria y, con ellos, volver a traer la danza con una nueva máscara: la máscara que carga la nostalgia de la historia por la imposibilidad de permanecer en el tiempo. Por eso, frente a la pregunta por la historia de la danza, nos preguntamos de antemano por el tipo de historia que esta necesita. Esta pregunta nos invita a reconsiderar las herramientas que nos brinda la *historia* para

6. La mayoría de estas entrevistas fueron realizadas por participantes del CEC (Centro de Experimentación Coreográfica) de la Fundación Danza Común entre el 2007 y el 2010.

considerar otra manera de abordar la danza desde una perspectiva investigativa que, más allá de enriquecer el ámbito intelectual de la historia, enriquezca la práctica y los saberes de la danza; esto es, empoderarla hacia un ejercicio de reflexión y análisis que fomente y nutra su desarrollo como práctica artística.

La danza tiene una relación paradójica y casi contradictoria con el ejercicio de la historia, y es la complejidad de esta relación lo que la hace particularmente interesante. La literatura, las artes plásticas, la escultura e incluso el teatro, de manera parcial son prácticas que dejan registro directo y material de su existencia. Para hacer historia de la pintura, tenemos la posibilidad de recurrir directamente a la obra; de la literatura, al texto, de la escultura al objeto y del teatro al guión. En el caso de la danza, no tenemos registro directo que dé fe de su existencia, no podemos volver a la kinestesia de los cuerpos de lo bailado y tampoco volver a presenciar su eventualidad. Pero, no por ello, podemos invalidar ni anular las posibilidades de recuperar su memoria.

En el mundo se han realizado innumerables esfuerzos para rescatar a la danza del olvido; se han desarrollado centros de documentación especializados en la materia, se han recuperado archivos fotográficos y se ha consolidado un contexto intelectual donde la danza se aborda desde su investigación y análisis. En Colombia, sin embargo, se ha hecho un escueto ejercicio de documentación y archivística. Hay pequeños archivos independientes, casi todos, pertenecientes a los mismos artistas que han decidido, bajo su propia iniciativa, documentar su trabajo o coleccionar documentos del trabajo de otros y, con el tiempo, han logrado consolidar archivos inéditos a los que muy pocos tenemos acceso.⁷

Desde hace algunos años, en Colombia, tanto las instituciones culturales como los mismos artistas hemos comenzado a pensar y a preguntarnos por la importancia de la recuperación de la memoria de la danza por las herramientas para la teorización, investigación y reflexión de un arte efímero escasamente documentado. Desde entonces, se han consolidado nuevos espacios que han fomentado, no solo la investigación y recuperación de la memoria de la danza, sino la incubación de un encadenamiento de discursos alrededor de su práctica y su proyección social.

Desde finales de los años noventa hasta hoy, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, hoy Instituto Distrital de Artes (IDARTES) y el Ministerio de Cultura han promovido el desarrollo e implementación de políticas para la investigación y dissemination del conocimiento alrededor de la danza, fomentando también la escritura y publicación de diversos textos que han convocado a la reflexión y a la memoria de la danza en Colombia: *La Danza se Lee* (2005-2009), *Pensar la danza* (2003-2006), *Danza Tradición y contemporaneidad* (2008), *Cuerpo entre líneas* (2010), *Programa de Mano* (2012), entre otros.

7. Es el caso de Mónica Gontovnik quien conserva la documentación y registro de toda la trayectoria de Koré Danza desde 1982 y de Katy Chamorro que tiene un archivo con registro fotográfico y de prensa de toda su trayectoria artística desde los años 70 en el país.

El Plan Nacional de Danza a partir de su entrada en vigencia en el 2010, ha permitido la visibilización de estos procesos dentro de los cuales han participado artistas, gestores y cultores. El plan alberga en sus objetivos el fomento, desarrollo y difusión de la investigación de la danza en todo el territorio nacional con programas de estímulos tales como becas, premios y proyectos de investigación que nutran y consoliden un campo discursivo de la danza en el país. Desde el lado independiente, con apoyo del Estado, también han surgido algunas revistas impresas y virtuales como el *CuerpoEspín* y *Danzapura* que desde el año 2007 vienen publicando textos de autores, en su mayoría colombianos, que responden a las cuestiones previamente mencionadas. Validar estos procesos implica valorar no solo la construcción de un entorno discursivo en el que recordamos, analizamos y reflexionamos la danza, sino también la forma como la practicamos y la involucramos en nuestro devenir cultural. Es entonces como podemos comenzar a visualizarla, no como objeto histórico, pero sí como una práctica efímera que puede trascender en el tiempo y permanecer en el espacio. Así lo expresa la dramaturga colombiana Juliana Reyes al finalizar la introducción de su libro *Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza*:

Sabemos que no podemos perpetuar el instante mágico de la representación y que de esa materia orgánica es de la que está hecho el arte escénico; pero quizá hablar, contar y reflexionar sobre su gestación permita dar una *larga vida a lo efímero*.⁸

“Hablar, contar y reflexionar” son formas de matizar esta compleja relación de la danza con el ejercicio de la historia ya que, bajo su enunciación, la danza pasa a permanecer presente a través de maneras indirectas que entretejen las experiencias de la danza y sus testimonios: el evento no perdura, pero las voces que la enuncian sí. De manera que las voces de los que “hablan, cuentan y reflexionan”, así como las que plasman sus palabras en textos publicados, son valiosísimos afluentes para la recuperación su memoria. Son las voces que construyen y constituyen un entorno lingüístico fundamental para su desarrollo. Por eso, en el momento de pensar esta relación entre danza e historia, la danza sobrelleva su carácter efímero y entra a participar de un circuito de signos y significaciones donde el cuerpo accede a la memoria de manera particular: re-significando su escenario, coleccionando motivos, introduciendo la oralidad y convirtiendo el relato, la narración y la escritura en el discurso de su propio proceso histórico.

De este modo, consideramos que el documento material no es el único dispositivo para recuperar la memoria de la danza. Además de rescatar los archivos de los contornos de su privacidad para hacerlos accesibles a la sociedad, también es necesario recurrir a otro tipo de rastros ya que la danza, por su naturaleza, incita a preguntarse

8. REYES Juliana, *Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza*, Orquesta Filarmónica de Bogotá y Secretaría de Cultura Recreación y Deporte, Bogotá, 2010.

por otros tipos de dispositivos y estrategias para conservarla. Es entonces cuando nos sentimos seducidos por recurrir a las voces de la danza, siendo estas conductos a través de los cuales la danza permanece, se transmite y deviene en un flujo de informaciones, percepciones, discursos y apreciaciones. La danza permanece en las voces de los que bailan, de los que bailaron y de los que, por décadas, se han dedicado a pensarla en voz alta.

Una vez sucede, la danza puede hacerse voz y, cuando su experiencia se transmuta al ámbito del habla, esta viene a hacer parte de la “sabiduría entretejida en los materiales de la vida vivida.”⁹ De manera es que nos damos cuenta que, para pensar esta historia, tanto ‘lo bailado’ como sus rastros no necesitan asumirse dentro de los dominios de la materialidad, del documento o del archivo; por el contrario, el acceso a su memoria puede encontrarse perfectamente desde las resonancias que producen las voces que la nombran en los distintos ámbitos de nuestra contemporaneidad.

MEMORIA Y ORALIDAD

El historiador Pierre Nora en su libro *Los lugares de la memoria* (1984), hace una reflexión sobre las particularidades que definen la memoria en relación a la historia. Concibe la historia como una producción secular e intelectual que pertenece al ámbito de lo que se inscribe, de lo que perdura como un pasado que se legitima desde su fijación material. Dice que la historia pertenece a todos y a nadie ya que reclama autoridad y legitimidad universal. La memoria, por su parte, se manifiesta en tanto flujo que permanece en constante transformación en donde lo que sobrevive es la dialéctica que ocurre en el recordar/olvidar.¹⁰ Nora habla de la memoria como un fenómeno perpetuo de la actualidad que se inmiscuye afectivamente y que, en vez de inscribirse como lo hace la historia, participa dentro de un proceso de incorporación, es decir, la memoria es una facultad del recordar que, en vez de consagrarse como recordación legítima de una comunidad, se hace cuerpo, se hace cuerpo individual y se hace voz desde el cuerpo. Desde esta reflexión, abordamos la memoria como potencia generadora de transformaciones y por ende de vida, no es estática ni definitiva, sino que permanece en un flujo constante a través del cual siempre es traída al presente. En palabras de Anne Whitehead: “La memoria es una carrera de la continuidad personal, es la cualidad desde la que se percibe el pasado y la calidad de hacerlo presente.”¹¹

9. BENJAMIN Walter, *El Narrador* (1936), Trad. Roberto Blatt, Editorial Taurus, 1991.

10. PIERRE Nora, “Between memory and history” in *Representations*, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, University of California Press, California, 1989.

11. WHITEHEAD Anne, *Memory: the new critical idiom*, Taylor and Francis, London, 2009.

La voz, como materia prima de la oralidad, es un motor que permite la activación y el ejercicio permanente de la memoria que se manifiesta en tiempo presente. Así mismo la voz es cuerpo y, en este caso cuando hablamos de la memoria de la danza en Colombia, este no solo es el cuerpo que bailó, sino que es también el cuerpo que relata y enuncia sus experiencias con la danza. De manera que la oralidad permite que la danza vuelva a aparecer bajo la experiencia de la memoria siendo el cuerpo el lugar desde el cual se produce y se escribe la memoria de la danza en Colombia. En efecto, el proceso de la memoria comparte un *estar aquí* con un *estar allá*, y lo comparte tanto que los hace indivisibles; es imposible situar el punto en el que el pasado deja de ser pasado para pasar a ser presente. Y es este dilema del tiempo lo que permite que la memoria se contagie de sentidos que constantemente están evocando realidades creativas, sentidos que difuminan el momento en que una imagen del pasado se articula con una imagen de la imaginación.

“La memoria es espermática”, dijo alguna vez Ludwig Klages.¹² Esta metáfora da pie a abordarla como una carrera de células reproductivas que hacen de esta una experiencia generadora de vida. De ahí la distancia que debemos tomar frente a paradigmas históricos que imploran la existencia de un pasado unívoco, objetivo e inamovible. Reiteramos la necesidad de pensar la historia de la danza como una historia que se realiza desde el rescate de su memoria, en donde esta hace caso a la amplitud de la vibración creativa de las voces que la construyen, que regeneran la vida y que no permiten que la danza se agote. El relato y la narración de los que nos cuentan sus historias con la danza siempre estarán en condiciones de continuar su cauce; dice Walter Benjamin: “narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas.”¹³

EL TIEMPO DE LA DANZA

El tiempo de la danza es como el tiempo de la risa, lo señaló el bailarín y escritor colombiano Rodrigo Estrada:

**...el cuerpo no puede vivir otros momentos que los que pisa
(...) la risa desmiente la vana esperanza de que la felicidad se
encuentre en un futuro prometido por las doctrinas.¹⁴**

12. KLAGES Ludwig, citado por José Lezama Lima en *La expresión americana*, Fondo de Cultura Económica, México D.C., 1993.

13. BENJAMIN Walter, Op. Cit.

14. ESTRADA Rodrigo, “Momento de movimiento, o sobre la felicidad” en *Pensar la Danza*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2003.

Pensamos que a la práctica de la danza, en todas sus manifestaciones, corresponde la concepción de un tiempo que germina continuamente y en el que se integran las intuiciones únicas de múltiples momentos de duración. El tiempo se construye en la medida en que la danza aparece y desaparece, no se cuenta ni se suma, sino se percibe; resiste a versiones lineales y cronológicas que de cada causa prometen consecuencias que se promulgan en esos términos tan anclados dentro de la mentalidad progresista tales como: “futuro”, “evolución”, “éxito”, “recompensa”. Por eso, los relatos de la danza y las voces de la danza, más allá de ser consensualistas de este tipo de historia progresista, son relatos que existen hoy, que se entretajan como un complejo de historias plurivalentes y suceden en una compilación de tiempos diversos, de percepciones y de preguntas que surgen ante la necesidad de vivenciar el complejo contexto de la danza del cual participamos. Así es como la historia de la danza, a la vez que no se consume en un irrevocable pasado, tampoco se paraliza en un presente estacionario. Es una historia que constantemente reorienta los cauces del tiempo, en donde el objetivo del diálogo entre el tiempo del pasado y el del presente no radica en comprender su lógica sino su complejidad.

...HUELLAS

La fuente, como materia prima de la historia, debe ser repensada desde los preceptos que la memoria trae consigo. Las fuentes generalmente remiten a la construcción de la historia que depende del documento que existe de antemano, pues este da fe material del pasado y del acontecimiento o acontecimientos que sucedieron. La huella, por su parte, es el rastro involuntario, y en ocasiones, inaprensible. La huella puede quedar impresa en el espacio pero también en nuestros sentidos, puede marcar territorios, cuerpos, pensamientos y experiencias.

...TEJIDOS

Los tejidos son los conductos necesarios a través de los cuales las huellas entran en diálogo. El tejido deviene en la urdimbre que relaciona temporalidades no lineales y que entretaje las múltiples voces con los silencios y los vacíos que articulan el flujo de la memoria. El tejido remite a la poética de lo relacional, en donde el énfasis de su sentido está en una dimensión más allá de lo racional, “donde el gesto, el guión, el intersticio y la conjunción triunfan en las modulaciones.”¹⁵

DESENLACES

Huellas y Tejidos propone abordar la historia de la danza desde la expansión significativa de sus conceptos explorando un campo de estudio en el que reevaluamos y

15. LEZAMA Lima José, *La Expresión Americana*, Fondo de Cultura Económica, México D.C., 1993.

consideremos un lenguaje propio para la danza que concilie el lenguaje cualitativo con la narración histórica. De ahí el interés por indagar sobre los procesos de la memoria que se dan desde la danza y, con ello, hacerle un llamado a la presencia y al sonido de sus voces; quiénes son las productoras de las huellas y recursos que, frente a los ojos de la historia tradicional, enfrentan el riesgo de no existir.

Invitamos a pensar esta historia como ese lugar desde el cual se percibe la danza, siendo este un lugar en el que coexisten pasado y futuro; principios y consumaciones, pies y cabezas, articulaciones y desarticulaciones. Esta historia es un compendio no lineal que articula y transforma imaginarios sin aspirar a llegar a otros lugares más que a sí misma, donde no hay una conclusión o un punto de llegada sino un carrusel de partidas y en donde, cada una de ellas, emerge por la recreación de la danza, como una exposición poética y un producto necesario de la imaginación: “todo tendrá que ser reconstruido y los viejos mitos al reaparecer de nuevo nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido.”¹⁶

Este desafío, en lugar de despojar la danza de su efímera presencia, la reafirma como tal. La voz es el cuerpo en movimiento, sigue siendo efímera y fugaz; las palabras siguen modulando y moldeando la memoria. Por tanto, la voz es una huella de la memoria de la danza y como tal se transformará, se actualizará y le dará paso otras configuraciones: la voz se pronuncia y se escucha desde donde se habla, se transforma desde donde se escucha y se vuelve a transformar desde donde se lee sin permitir la realización unívoca del lenguaje.

Pensemos en una historia abierta, subjetiva, móvil, anacrónica e indefinida en donde el objetivo del diálogo con el tiempo radica en vivenciar su atemporalidad, valga la contradicción. Es también la historia de los múltiples mundos que, en palabras de Natalia Orozco, “se entretienen y se destejen permanentemente en el devenir de este, nuestro presente.”¹⁷

En conclusión, esta es una historia dentro de la cual participamos y ante la cual no tomamos distancia. No tomamos distancia con su pasado sino que, a la vez que somos exploradores de ese pasado, también somos objeto de exploración, observamos y somos observados, somos los autores y protagonistas de esta historia, somos los pasos que ella deja y los pasos que pisa, somos la continuidad del movimiento que la danza, en su venir, trae consigo contagiándonos e invitándonos a nunca dejar de contarla.

16. LEZAMA Lima, Op.Cit.

17. OROZCO Natalia, Op.Cit.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN Walter, *El Narrador* (1936), Trad. Roberto Blatt, Editorial Taurus, 1991.
- ESTRADA Rodrigo, “Momento de movimiento, o sobre la felicidad” en *Pensar la Danza*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2003.
- LEZAMA Lima José, *La Expresión Americana*, Fondo de Cultura Económica, México D.C., 1993.
- PIERRE Nora, “Between memory and history” in *Representations*, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, University of California Press, California, 1989.
- REYES Juliana, *Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza*, Orquesta Filarmónica de Bogotá y Secretaría de Cultura Recreación y Deporte, Bogotá, 2010.
- WHITEHEAD Anne, *Memory: the new critical idiom*, Taylor and Francis, London, 2009.

TERRITORIOS DE LA DANZA

Lugares de la identidad en la danza
contemporánea en Colombia

Por Bibiana Carvajal Bernal¹⁸

Supongamos que Melville no se equivoca y que los sitios reales nunca aparecen en los mapas...Por eso la cartografía es también una forma de autobiografía: el escenario donde se funda una vivencia, donde se afirma una identidad.¹⁹

18. **Bibiana Carvajal Bernal** es historiadora de la Pontificia Universidad Javeriana, bailarina y coreógrafa de danza contemporánea e hizo una Maestría en Artes del Espectáculo de la Universidad Libre de Bruselas. Hace parte de la compañía de danza Tercero Excluido y del Proyecto Cándida. Realiza proyectos de investigación en danza con la Fundación Alambique.

19. Moreno-Durán, R.H., *Metropolitanas*, Bogotá, Editorial Planeta, 1994, p. 7-8.

Hacer danza contemporánea en un país como Colombia me ha llevado a pensar en las posibilidades y en los referentes que ofrece este contexto, en donde las diversas herencias culturales han influenciado las formas de concebir la danza y el movimiento. El acervo cultural de expresiones tradicionales, las perspectivas sobre el cuerpo que se generan, y el encuentro de éstas con técnicas de danza que vienen de otros lugares (ballet, técnicas modernas, danzas tradicionales de otros países), hizo preguntarme si en la danza contemporánea en Colombia, los cuerpos y movimientos llevan un estilo o forma particular que se pueda definir como de nuestro país. Pensando en este problema encontré que algunos bailarines de danza contemporánea en Colombia también han tenido una preocupación similar que los ha llevado a pensar en las relaciones de la cultura colombiana con la danza contemporánea. De esta manera he visto que algunos bailarines se han planteado preguntas por el quiénes somos, cómo estamos constituidos, cómo nos movemos, desde dónde bailamos, cómo nos influencia el entorno local e internacional, cómo apropiamos lo de afuera, si existe una particularidad de los cuerpos colombianos al bailar, si podemos hablar de una técnica o un cuerpo colombiano, entre otras²⁰.

Con respecto a la compleja reflexión que se genera sobre las cuestiones de la identidad en la danza contemporánea, he revisado el compendio de entrevistas realizadas por el Grupo de Investigación y creación Huellas y Tejidos, así como una bibliografía externa, para buscar en las voces de los bailarines las ideas que circunscriben este problema y, así, hacer una reflexión sobre los puntos comunes o disímiles encontrados en las voces de algunos bailarines y coreógrafos, con la intención de mirar y reconocer desde dónde se ha abordado esta problemática, y entendiendo que no es posible establecer una sólo mirada o un discurso que defina qué es la identidad en la danza contemporánea en Colombia. Por eso este texto quiere más bien escudriñar y pensar algunas de las posturas que bailarines y coreógrafos tienen sobre este tema, así que me surge la pregunta: ¿cómo se piensa, se habla, se representa y se cuestiona lo propio y la identidad dentro de la danza contemporánea en Colombia?

Hablar de la identidad en la danza se convierte en un tema difícil y por ello como primer tema a desarrollar quiero proponer una visión de la identidad y de la danza contemporánea, viendo estos dos conceptos como un lugar/espacio que en realidad se convierte en múltiples espacios y no encuentra un solo punto para pertenecer, una sola definición. El segundo eje temático buscará rescatar algunas voces de bailarines que se preguntan por lo colombiano pensando desde el *cuerpo* que se construye socialmente y las técnicas que se desarrollan a partir de los saberes que genera la cultura colombiana. Como tercer punto expondré algunos flujos e influencias que ha tenido la danza contemporánea en Colombia, teniendo en cuenta que esta se ha construido a partir del contacto e influencias extranjeras. Y finalmente el cuarto

20. Estas preguntas y reflexiones han sido extraídas de las entrevistas hechas a Peter Palacio, Leyla Castillo, Carlos Martínez, Marybel Acevedo, Katy Chamorro, entre otros, en *Huellas y Tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*.

punto que expondré habla de cómo el tema de lo propio y de la identidad ha sido motivo de preguntas, eje de discursos y motor de creación por parte de algunos bailarines y coreógrafos colombianos. De esta manera desarrollaré estos cuatro puntos dentro de los cuales se enmarcan diferentes discursos y argumentos que quieren responder a las preguntas por lo propio en la danza contemporánea en Colombia.

LOS NO-LUGARES DE LA IDENTIDAD Y DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA

La danza contemporánea se mueve en medio de búsquedas y percepciones mutantes que están en constante transformación, sin encontrar un lugar estático que permita una única definición o representación de la misma. Así como la danza contemporánea se va movilizandando en su forma de pensarla y hacerla, el concepto de la identidad también se puede caracterizar por su mutación, por ser temporaria y múltiple. Según la especialista en Estudios Culturales Lawrence Grossberg, “las identidades son siempre relacionales e incompletas, siempre están en proceso. (...) La identidad es siempre un efecto temporario e inestable de relaciones que definen identidades marcando diferencias.”²¹ En el caso de la danza contemporánea que nace a partir de la divergencia, todo el tiempo se realiza una búsqueda que se opone y contrapone a ella misma, se cuestiona y genera reflexiones sobre el cuerpo en relación a las subjetividades y al contexto donde se desarrolla, generándose vínculos y apropiaciones que también son susceptibles de transformarse. Siendo así, se puede resaltar que los espacios identitarios de la danza contemporánea se van movilizandando constantemente, y por tanto no es posible establecer y hablar de una identidad única y estática de la danza contemporánea.

Para ampliar esta perspectiva de la identidad relacionada con la danza, sigo usando la idea de Lawrence Grossberg quien propone que dentro de los procesos de construcción de las identidades se van estableciendo “domicilios temporarios para la gente (...) instalaciones estratégicas (que) son puntos temporarios de pertenencia e identificación y de orientación e instalación.”²² Estos domicilios temporarios permiten crear cartografías y diagramas de movilidad y “en torno de esos lugares pueden articularse mapas de subjetividad e identidad, significado y placer, deseo y fuerza.”²³ Los lugares físicos, discursivos e imaginarios de la práctica se van construyendo a la medida de las posibilidades reales y de los deseos, donde se van creando diversas contingencias. Así ha sucedido con la danza contemporánea en Colombia, que se

21. Grossberg, Lawrence, “Identidad y Estudios Culturales: ¿no hay nada más que eso?”, en Stuart Hall y Paul Du Gay (Eds.), *Cuestiones de Identidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2003, p. 152.

22. Grossberg, Lawrence, 1996, P. 173.

23. Grossberg, Lawrence, 1996, p. 173.

ha alimentado de referentes que provienen de diversos lugares, y que aunque su origen esté dado en Europa y en Estados Unidos, su apertura ha permitido que se dibujen cartografías que se mueven entre lo subjetivo, lo local y lo global, y por tanto se puede decir que no existe una pertenencia a un solo lugar respecto a la danza contemporánea.

Las prácticas de la danza contemporánea tienen origen en diversos lugares y se producen gracias al intercambio de saberes que generan múltiples relaciones; allí se da una movilidad mixta y espontánea “...mediante la cual los individuos tienen acceso a determinados tipos de lugares y a los caminos que nos permiten desplazarnos desde y hacia ellos.”²⁴ Las diferentes técnicas que le han dado la posibilidad a la danza contemporánea de ser y de concebirse (el ballet clásico, las técnicas modernas como Duncan, Graham, Laban, el release, la improvisación, la danza contacto, etc.) han nacido como híbridos de conocimientos, creados en medio del contacto de saberes de diferentes orígenes, estableciendo diálogos entre lo tradicional y lo contemporáneo, entre lo de afuera y lo de adentro y entre las diversas subjetividades y deseos de los individuos. La danza se ha ido desarrollando gracias a intercambios constantes que generan la posibilidad de incorporar y de reinventar las prácticas en el hacer, siempre nutriéndose de lo *otro*.

El fácil acceso a información de otros lugares que posibilita el mundo actual permite que la danza contemporánea encuentre diferentes espacios con los cuales se pueda relacionar, transitar y por los cuales pueda ser influenciada, sin tener que viajar a otra parte y sin pertenecer a un contexto particular. Un bailarín de danza contemporánea sentirá simpatía por el estilo o la técnica propuesta por cierto bailarín o compañía de otro país, y es posible que ese saber lo tome, lo aprehenda, lo reinterpreté y lo viva como propio, y al mismo tiempo puede recibir referentes de otras compañías o estilos provenientes de otros lugares. Es así que, en la formación de un bailarín de danza contemporánea se van estableciendo “hogares” múltiples, que le permiten adquirir varias herramientas para nutrir el cuerpo, sus percepciones y sus pensamientos, donde será imposible identificarse con una sola corriente o estilo.

El bailarín Carlos Martínez amplía esta idea en su entrevista cuando se le pregunta sobre la identidad en la danza contemporánea, sobre la cual dice: “En la danza moderna la identidad era visible, pero la danza contemporánea evidencia nuestra realidad social, múltiple y diversa, por lo tanto no hay un estilo que la identifique. Somos bailarines de este tiempo, evidencia de estas realidades, que dejan de ser locales para mezclarse y desdibujarse.”²⁵ En la danza contemporánea la identidad y los lugares de pertenencia cambian fácilmente, los “hogares” (técnicas, lenguajes, intereses temáticos, estilos) que un bailarín apropia, están siempre transformándose, y estos lugares se van desdibujando mientras que se van trazando otras posibilidades.

24. Grossberg, Lawrence, 1996, p. 173.

25. Entrevista a Carlos Martínez. *Huellas y Tejidos*.

La génesis de la danza contemporánea en Colombia es reflejo de las posibilidades de intercambio que promueve la globalización, donde se han dado conexiones de diferentes tipos que nos han permitido, como colombianos, tener acceso a información generada en otros países, nutriéndonos de referentes de otros lugares, como dice Carlos Martínez: “En el mundo contemporáneo somos más ciudadanos del mundo, más urbanos, y en la medida en que la danza contemporánea es un fenómeno urbano, sus sentidos y temáticas responden a eso.”²⁶ De esta manera un contexto globalizado y cosmopolita ha permitido el nacimiento y fortalecimiento de esta danza en algunas ciudades en el país.

BUSCANDO “EL CUERPO QUE SOMOS”

La relación entre cuerpo y sociedad ha estado presente para algunos bailarines como un eje de reflexión, quienes han buscado definir el cuerpo colombiano o han propuesto una perspectiva que ve al cuerpo como muchos cuerpos, diverso y un medio para transmitir saberes.

Tenemos por un lado la voz de Carlos Latorre, quien en su entrevista dice que existen unos rasgos que identifican la danza y el movimiento del colombiano. Estos rasgos, según él, se construyen en torno a los orígenes del cuerpo, del espacio y la cultura, pero son una percepción muy subjetiva, y definir un solo cuerpo y movimiento del colombiano sería negar la diversidad de los orígenes, los intereses propios, las diferentes influencias y formaciones que cada quien ha tenido, sobre esto Carlos dice:

Al cuerpo lo determina mucho la geografía y la cultura que habita, entonces percibe y tiene otras posiciones sobre el ritmo y el espacio y sobre la actitud de cómo asimilar lo mismo. El colombiano sí tiene una danza específica, tiene una forma particular de bailar, de interpretar la danza y el cuerpo, por su espacio geográfico, sus procesos históricos y características sociales, que le dan una forma única (en el mundo) de ver la danza y el cuerpo. El colombiano es muy exagerado en el movimiento, tiene grandes proyecciones del cuerpo en el espacio. El colombiano es muy piel y como tiene tanta información de muchas regiones, sumado a su proceso histórico, llega a actuar con mucha fuerza y mucho ímpetu. Sin pensar tanto en Colombia, uno no la piensa, la siente²⁷.

Marybel Acevedo se pregunta en su entrevista, “¿qué faltaría para que nosotros encontráramos lo nuestro?”, y resalta que posiblemente no es apropiado hablar de

26. Entrevista a Carlos Martínez. *Huellas y Tejidos*.

27. Entrevista a Carlos Latorre. *Huellas y Tejidos*.

una técnica “nuestra”, porque como bailarines se tiene acceso a mucha información de múltiples naturalezas; sin embargo, para ella es posible ver el cuerpo como una herramienta para hablar de una identidad propia, ya que, como ella dice, el cuerpo se atañe a la cultura a la que pertenece este cuerpo:

La pregunta se está procesando y siempre nos la hemos hecho. No es apropiado hablar de técnica, el mundo da tanta información que inscribirse acá o allá no es el interés de la nueva generación ni de la mía. Este fenómeno se debe más a una identidad con el cuerpo que con la danza en sí, culturalmente no podemos desprendernos, el cuerpo es una impronta de la cultura y es el motor fundamental de la danza.²⁸

Para Marybel Acevedo, el cuerpo es transmisor de una herencia social, como lo diría Pierre Bourdieu, el cuerpo lleva un *habitus* que se ha construido socialmente y mediante el cual se van transmitiendo códigos, esquemas perceptivos, lenguajes, etc., que hacen parte de un lugar y un tiempo específicos²⁹. Sin embargo, dentro de cada sociedad se van construyendo diferentes perspectivas y realidades, como sucede en Colombia, donde existe una pluralidad de realidades y formas de percibir el mundo.

Tenemos también la voz de Leyla Castillo, quien habla del cuerpo como un lugar para pensar en una danza propia, más no en una danza colombiana, reconociendo la multiplicidad de los cuerpos y los saberes, donde existe una gran diversidad de técnicas:

Uno creará que hay tantas técnicas como cuerpos. Yo considero que el concepto de técnica tiene que ver con aprender a conocer cada uno su propio cuerpo, y no con llegar a incorporar un mismo sistema de movimiento (...) Creo que lo que es muy necesario ahora son esos espacios alrededor de nuestra danza. No me refiero a una danza colombiana, pero sí a una danza desde el cuerpo que somos, desde las técnicas que ese cuerpo desarrollaría, desde los saberes culturales que merecerían un lugar, un piso académico y un reconocimiento de técnicas.

La pregunta por la identidad para Marybel Acevedo y para Leyla Castillo se responde a través de las posibilidades que ofrece el cuerpo, mediante el cual se transmiten y se enmarcan los diversos saberes de la cultura. Las sociedades construyen, crean y heredan los sistemas mediante los cuales desarrollan y avalan sus propias realidades,

28. Entrevista a Marybel Acevedo. *Huellas y Tejidos*.

29. Bourdieu, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 90.

las cuales nacen de construcciones simbólicas que no tienen un carácter universal, ejerciendo su propia lógica y coherencia. Entre estas realidades consensuadas que se encuentran y se desencuentran, está el cuerpo: medio portador que transita entre las geografías propias y ajenas, llevando consigo imágenes, discursos, memorias, sueños, *habitus*. Pensar en “ese cuerpo que somos” es pensar en los diferentes orígenes y diferentes mestizajes que caracterizan la cultura del país. Pensar en ese cuerpo, o en esos cuerpos, es pensar en todas las posibilidades que se abren en la danza contemporánea, donde los cuerpos buscan estar y habitar desde su subjetividad(es), y esos cuerpos se están preguntando por el quién soy yo a partir del movimiento, a partir del hacer, y en esa pregunta entra, obligatoriamente, la pregunta por el contexto, por lo que está alrededor y por las diferentes maneras de ver y sentir el mundo.

DIÁLOGOS CON EL EXTERIOR

Los contactos e intercambios que han tenido los bailarines colombianos con los saberes originados en otros países se han dado principalmente en dos vías: mediante la llegada al país de profesores de origen extranjero, o mediante el desplazamiento de bailarines colombianos al exterior que posteriormente han regresado al país. A través de estos desplazamientos la danza contemporánea en Colombia ha podido conocer nuevas prácticas y técnicas, para luego interpretarlas a partir de las subjetividades y los intereses propios, encontrando nuevas formas del hacer.

Los bailarines extranjeros que han llegado al país han traído consigo diversas técnicas y visiones sobre la danza, abriendo múltiples perspectivas dentro del campo de la danza contemporánea en Colombia,³⁰ dentro de ellos es importante resaltar el caso de la bailarina rumana Irina Brecher, quien llegó en la década del setenta y realizó una sólida labor de enseñanza de técnicas como el ballet clásico, técnica Graham, Jazz (técnica Luigui), Limón y movimiento creativo. Durante siete años Irina Brecher fue profesora en la academia El Estudio, uno de los primeros espacios donde se dio una formación en la ciudad en danza moderna y contemporánea.

Cuando la práctica de la danza contemporánea empezó a tener más resonancias en Colombia en la década de los ochenta, algunos bailarines tuvieron la necesidad de viajar al exterior para continuar sus procesos de formación y allí tuvieron contacto con nuevas técnicas y visiones de la danza³¹. Estos viajes fueron la oportunidad para algunos de encontrar nuevas percepciones y corrientes de la danza moderna,

30. Entre algunos bailarines extranjeros que han llegado al país por un periodo de tiempo o se han establecido aquí, y han generado procesos de enseñanza importantes se encuentran: Irina Brecher, Christopher Fleming, Luis Ruffó, Cuca Taburelli, Norma Suarez, Marianela Boan, Tino Fernández, Humberto Canessa, Charles Vodoz, etc.

31. De los bailarines que viajaron al exterior largos o cortos periodos de tiempo se encuentran: Priscila Wélton, Katy Chamorro, Álvaro Restrepo, Carlos Latorre, Marta Ruiz, Ricardo Rozo, Natalia Orozco, Carlos Jaramillo, Bellaluz Gutiérrez, etc.

contemporánea y étnica que no conocían, y cuando regresaron a Colombia, sus procesos de enseñanza y el trabajo creativo se vieron influenciados por esos nuevos elementos. En este sentido cabe rescatar, por el contacto con las técnicas de danza moderna, y como ejemplo de una búsqueda entre lo tradicional y lo moderno, el trabajo de uno de los pioneros de la danza en Colombia, Jacinto Jaramillo, quien después de vivir cinco años en Estados Unidos se encargó de traer al país, en la década de los treinta, la técnica moderna de Isadora Duncan, aprendida a través de Irma Erich-Grimme, alumna directa de Isadora Duncan. Con una preocupación por resaltar la cultura colombiana, Jacinto Jaramillo comenzó un trabajo de investigación en el que buscó rescatar expresiones de la cultura popular para llevarlas al escenario y crear coreografías folclóricas colombianas. Por medio de la labor de Jacinto Jaramillo se conoció por primera vez en Colombia una técnica de danza moderna, la cual usó como base del entrenamiento de los grupos que dirigió (Universidad Nacional, Ballet Cordillera), y muy posiblemente fue una herramienta en la creación coreográfica en la danza folclórica colombiana. Este trabajo fue el resultado de una mezcla entre los diversos conocimientos técnicos y populares que Jacinto Jaramillo aprendió e investigó, donde existió un fuerte discurso sobre la identidad y la necesidad de resaltar lo autóctono en la danza.

En relación a los aprendizajes en el exterior, más recientemente está el caso de Bellaluz Gutiérrez, quien después de viajar a Francia en 2003 conoció la danza contacto sobre la cual dice lo siguiente: “fue a través de entrenamientos de la danza contacto que realmente me pude dar cuenta que en Colombia todavía no teníamos esa formación e información, y que fue fundamental para mí porque alteró la manera de concebir la formación en danza.”³² Después de su regreso a Colombia, para Bellaluz Gutiérrez, esta técnica ha sido uno de los caminos para la exploración de movimiento en su trabajo como maestra y bailarina de danza contemporánea en Danza Común. La posibilidad de tomar referentes de diversos lugares genera una especie de desterritorialización y de diáspora donde, como lo amplía la teórica del arte Ana María Guash, se construyen imágenes “intertextuales o intervisuales, con posibilidades de múltiples asociaciones visuales e intelectuales”³³ que permiten generar múltiples lenguajes. Un ejemplo de esto es el trabajo del bailarín Ricardo Rozo, quien tuvo una formación en Artes Plásticas en la universidad y luego viajó a Francia donde se encontró con la danza de la vanguardia postmodernista de Estados Unidos, la cual se basa en la experimentación y el performance³⁴, y después viajó a Nueva York y estudió en la escuela de Merce Cunningham, donde conoció una visión más técnica

32. Entrevista a Bellaluz Gutiérrez. *Huellas y Tejidos*.

33. Guash, Anna María, *Arte y Globalización*, Bogotá, Universidad Nacional De Colombia, 2004, p. 20.

34. En Francia Ricardo Rozo tuvo contacto con bailarines del postmodernismo como Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer y Wendy Perron.

de la danza. El trabajo de Ricardo Rozo se vio influenciado por sus viajes y por el conocimiento heredado de las Artes Plásticas, encontrando referentes de diferentes naturalezas que nutrieron su trabajo artístico: “en nuestra compañía estaba mi relación con la posmodernidad, las artes plásticas, la escultura y la pintura”³⁵. De esta forma el trabajo creativo de Ricardo Rozo mezcla diversas aproximaciones de la danza, trasladándose a diversos puntos de referencia y hogares de identificación, donde se han generado hibridaciones visuales e intelectuales que le han dado a su compañía diversos elementos para la creación.

De esta manera las influencias de otros lugares, las conexiones e intercambios generan nuevos saberes y técnicas donde las percepciones del cuerpo también se van modificando, encontrando nuevas formas de habitarlo y de vivirlo, como lo amplía el bailarín e investigador Raúl Parra: “En la actualidad, fenómenos como la globalización nos confrontan con una cultura universal que, querámoslo o no, cambia en nosotros la percepción de nuestro cuerpo y de la danza.”³⁶ Las subjetividades y los esquemas sociales se van moviendo en medio de diálogos entre lo de afuera y lo de adentro donde el cuerpo también transforma las formas de vivirlo y percibirlo.

¿DÓNDE ENCONTRAR LO PROPIO?

Entre esos intercambios e influencias culturales nace la necesidad de identificar rasgos de lo propio, y en relación a esto he encontrado que existen preguntas que se hacen algunos bailarines colombianos donde se expresa esa preocupación, como la que se hace Katy Chamorro, quien se pregunta: “¿por qué la danza contemporánea no tiene identidad en nuestros países?”³⁷. Así mismo, la bailarina y coreógrafa Marybel Acevedo dice en su entrevista: “¿qué faltaría para que nosotros encontráramos lo nuestro?”³⁸. Por su lado Peter Palacio, después de regresar de Estados Unidos empieza a realizarse preguntas para sus creaciones como: “¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos?, ¿qué estamos haciendo?, ¿cómo se encuentra el país?”³⁹

En la construcción de subjetividades del cuerpo y de la danza existe para los bailarines una “necesidad de equilibrar la identidad propia con las nuevas demandas globales”⁴⁰. En algunos casos los procesos de la globalización generan una necesidad

35. Entrevista a Ricardo Rozo. *Huellas y Tejidos*.

36. Parra, Raúl, “Algunas reflexiones sobre la danza tradicional”, en *Danza tradición y contemporaneidad. Reflexiones de los maestros de los procesos de formación de formadores y dialogo intercultural*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2008, p. 25.

37. Entrevista a Katy Chamorro. *Huellas y Tejidos*.

38. Entrevista a Maribel Acevedo. *Huellas y Tejidos*.

39. Entrevista a Peter Palacio. *Huellas y Tejidos*.

40. Guash, Anna María, 2004, p. 15.

de mirar hacia la cultura local como contra respuesta a los poderes homogeneizantes, lo que lleva a buscar entre las expresiones de la cultura del país puntos de referencia y así desarrollar un trabajo propio y diferente a lo que establece la aldea global. De esta forma, para algunos bailarines el estar fuera del país ha sido una posibilidad de re-conocer la cultura colombiana y, a partir de allí, hacer una búsqueda de un lenguaje que represente la danza contemporánea de Colombia.

Peter Palacio, creador de la compañía Danza Concierto, después de estar en Estados Unidos entrenándose en diversas técnicas clásicas y modernas, regresa a Colombia en 1990 y muestra un interés por los orígenes de la cultura afrocolombiana, basando su trabajo creativo en temáticas que hablan de las raíces y el mestizaje. Su viaje a Estados Unidos le despertó a Peter Palacio muchas preguntas sobre la identidad colombiana y lo llevó a hacer una búsqueda dentro de la cultura colombiana para no seguir copiando lo que hacen en Europa y Estados Unidos, en palabras de él: "...tenía una preocupación por la identidad. Frente a todo lo moderno que se movía allá me preguntaba por nosotros mismos, sentía que tenía que encontrar una respuesta dirigiendo la mirada hacia adentro."⁴¹ A partir de esa preocupación Peter Palacio inicia una investigación sobre las raíces y la historia de Colombia, y crea obras como *Los hijos del sol*, *Tiempo mestizo*, *Benkos*, etc., que tratan temas relacionados con la conquista de América, la esclavitud y la emancipación de los esclavos. De esta forma, la herencia de la raza negra y hechos históricos de esta cultura fueron el punto de partida para resolver sus preguntas sobre la identidad dentro de la danza.

Así mismo otros bailarines y coreógrafos se han interesado por usar elementos de la herencia africana como medio para proponer una danza contemporánea colombiana, como lo ha hecho el coreógrafo Rafael Palacios con su grupo Sankofá, para quien el rescate de las sabidurías ancestrales y populares afrodescendientes ha sido el motor de trabajo. Su búsqueda en la danza se dirige a conocer las raíces de las danzas tradicionales africanas, para así crear un lenguaje que permita hablar desde la cultura afro-descendiente y construir una danza contemporánea colombiana que se valore por su diferencia. Sobre esta idea, en el texto *Danza, tradición y contemporaneidad*, Rafael Palacios anota:

La danza tradicional nos brinda un punto de partida para pensar y elaborar una danza contemporánea colombiana, con la capacidad de interpretar nuestra cultura desde las inquietudes sociales que nos conciernen, que nos permita vernos valiosamente diferentes, representándonos desde lo que somos, haciendo legítimas expresiones auténticas y, sobre todo, construyendo, desde la marginalidad a la que somos sometidos.

41. Conversaciones de Peter Palacio con Eduardo Oramas.

dos, un motor de fortaleza que haga comprender a otros lo importante de la especificidad.⁴²

Para Rafael Palacios la danza tradicional no es el fin de su trabajo, sino una herramienta que se nutre de la danza contemporánea para crear un movimiento auténtico y representativo de la cultura colombiana, resaltando la idea de darle valor a lo propio y de darle legitimidad a los saberes que se desarrollan en el país.

Dentro de los bailarines que han usado las raíces y las tradiciones colombianas como base para crear, también se encuentra el bailarín cartagenero Carlos Jaramillo, quien en su formación estuvo muy influenciado por la técnica Graham, el trabajo de Alvin Ailey y el Jazz, pero que se interesó en rescatar ritmos y expresiones tradicionales de la cultura colombiana y llevarlos a la escena. Uno de sus trabajos coreográficos más reconocidos es *Bambuquerías*, en donde utiliza música de la región andina y hace un homenaje a los maestros Luis A. Calvo, Adolfo Mejía, Luis A. Escobar y a la intérprete Teresita Gómez. Carlos Jaramillo, junto con como Sonia Rima, crearon una escuela de danza en la ciudad de Bogotá que se llamó Triknia Kábhelioz, donde Triknia hace referencia a la idea de las tres etnias que se encontraron en el territorio colombiano en el momento de la llegada de los españoles. Para Jaramillo fue importante crear un nuevo lenguaje que utilizara las técnicas clásicas, modernas y contemporáneas, pero que también apelara al folclor y a las tradiciones, en palabras de él: "...podría decir que éramos bailarines de danza contemporánea expandidos, de cara, cuerpo y alma hacía nuestras tradiciones. El trabajo creativo abría las puertas para dialogar siempre entre la tradición, la cotidianidad y la danza moderna."⁴³

La necesidad de ir a las raíces también ha dirigido la mirada de bailarines hacia la mitología indígena, como es el caso de Carlos Latorre, quien gracias a sus estudios en Filosofía ha investigado el tema de la contemporaneidad y el mito, y muchas de sus coreografías se basan en mitos indígenas de América. Para Carlos Latorre la danza ha sido la manera de buscar respuestas a su pregunta por la identidad colombiana: "...constantemente hay que saber descifrar quiénes somos. En una mezcla tan híbrida, tan infinita, hablar de identidad y de apropiación en países como los nuestros es complicado, pero sí existe nuestra particularidad y nuestra identidad, que trato de descifrar a través de la danza, de forma directa con los mitos oficiales." Entre algunas de sus obras se encuentran *Ciudad Jaguar*, mito indígena donde lo animal y lo humano se encuentran para proteger a los hombres de las fuerzas des-

42. Palacios, Rafael, "Pasos en la tierra", en *Danza tradición y contemporaneidad. Reflexiones de los maestros de los procesos de formación de formadores y dialogo intercultural*, Ministerio De Cultura, 2008, p. 107.

43. Orozco, Natalia, *Programa de mano*. Coreografías que hicieron historia, Bogotá, Asocia-Ción Alambique, Ministerio de Cultura de Colombia, Instituto Distrital de Las Artes De Bogotá, 2012, p. 96.

tructivas, y la obra *Guatavita ojo del mundo*, que toma el mito del Dorado y del cacique de Guatavita como punto de referencia.

Otro bailarín que en su discurso habla de la necesidad de rescatar lo propio dentro del campo de la danza es Edgard Sandino, alumno de Jacinto Jaramillo. Edgard Sandino no fue bailarín de danza contemporánea pero siempre estuvo muy cercano al folclor, a las técnicas modernas y a la danza clásica, y para él la crisis de la identidad en la sociedad colombiana y en la danza se puede transformar mediante el reconocimiento de las expresiones tradicionales: “Pienso que este país todavía merece descubrirse mucho más, yo diría que ustedes los que hacen danza contemporánea deben nutrirse de la raíz y los temas, los ritmos y la expresión nuestros merecen ser valorados todavía más”. Edgard Sandino estuvo fuertemente influenciado por la visión de Jacinto Jaramillo, quien siempre promulgó un discurso nacionalista; de esta manera, para Edgard Sandino es clara una preocupación por definir una identidad colombiana que se nutra de revisar y reconocer lo propio. Dentro de los procesos que buscan definir la identidad, se necesita reconocer al otro para verse a sí mismo. En este caso, vemos que existe la idea de crear una danza propia en relación a un discurso con el otro: se busca rescatar las raíces, resaltar el valor del mestizaje y de las expresiones tradicionales para no hacer lo que se hace afuera; así como se resalta la necesidad de apreciar lo que se produce dentro del país, de conocer y valorar las expresiones propias, y así construir nuevas formas y estéticas donde se visibilicen los lenguajes y los referentes locales.

Otra forma de abordar lo propio y buscar respuestas a las preguntas en torno a la identidad ha sido recurrir a la historia lejana y reciente de Colombia, como lo ha hecho Marybel Acevedo, para quien algunos hechos históricos han sido el punto de partida para entender la situación actual del país y para encontrar caminos de creación; ella nos cuenta: “he estado muy interesada en la historia, eso me ha dado más herramientas para entender nuestro momento, este enredo social, político y estético. Es como un reflejo y he descubierto que investigar la historia del país me da, como bailarina, herramientas corporales para trabajar en la creación.”⁴⁴ Ella ha realizado un trabajo investigativo fijando su mirada en personajes de la historia de Colombia como José Celestino Mutis, El sabio Caldas, Policarpa Salavarrieta y en hechos históricos como El bogotazo el 9 de abril de 1948; este último fue el tema con el creó la obra *48.9 Meridiano*, donde toma algunos hechos y situaciones como elementos de partida, para, como lo dice ella, encontrar herramientas corporales para la creación.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Según Jane C. Desmond⁴⁵, la danza se puede entender como un canal para construir, cuestionar y negociar las identidades; de esta forma, la danza contemporánea es un

44. Entrevista a Maribel Acevedo. *Huellas y Tejidos*.

45. Desmond, Jane C., “Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies”, en *Cultural Critique*, No. 26 (Winter, 1993-1994), p. 35.

camino que lleva a reflexionar sobre el cuerpo y su entorno, para proponer nuevas formas de habitarlo y nuevos espacios para identificarse. Para algunos bailarines es evidente que la memoria se transmite a través del cuerpo, y además reconocen que el contexto histórico del país y su realidad, influyen las percepciones y las subjetividades de cada artista; y hemos visto que existe, en algunos casos, una necesidad de reivindicar el cuerpo sometido por la violencia del país, y la danza se propone como un camino de catarsis para ello, como una posibilidad de generar nuevas formas de concebir la vida y habitar el cuerpo, de encontrar alternativas para construir otros espacios y procesos en la sociedad colombiana.

En un ensayo llamado *Conciencia e Identidad de América*, Alejo Carpentier recuerda que Simón Rodríguez le promovía a Simón Bolívar la idea de buscar la originalidad, sobre lo cual Carpentier añade: "...no había que hacer ya el menor esfuerzo por ser *originales* -pues éramos, ya, *originales*, de hecho y de derecho, mucho antes que el concepto de *originalidad* se nos haya ofrecido como meta".⁴⁶ La danza tendrá ya un sello o muchos sellos, que nacen a partir de las subjetividades, de los contextos, de los orígenes, de los deseos, y creo que es necesario tener en cuenta la multiplicidad de las posibilidades que se plasman tanto en la danza contemporánea como en los diversos cuerpos que se mueven en este país.

Para pensar en la danza contemporánea en Colombia, habrá que pensar en el contexto con todos los factores que la rodean, para entender cuáles son las condiciones dentro de las cuales se ha ido desarrollando, y así visualizar algunas de sus particularidades. Y más que entender cuál es la manera cómo se mueven los colombianos, o de tratar de definir si existe una danza contemporánea colombiana, lo que podemos hacer, como investigadores y bailarines es entender cuáles son los motores que mueven este quehacer en un país como Colombia, y ver cuál es el contexto social y artístico que permite que la danza en Colombia siga encontrando diferentes referentes para seguirse moviéndose y construyéndose, entendiendo que de por sí ya está cargada de un sin número de particularidades que sólo se pueden originar en este contexto.

46. Carpentier, Alejo, *Ensayos*, Ciudad De La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 84.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Marybel. *Huellas y Tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*.
 Bourdieu, Pierre. *Le sens pratique*. Paris. Éditions De Minuit. 1980.
 Carpentier, Alejo. *Ensayos*. Ciudad de la Habana. Letras Cubanas. 1984.
 Chamorro, Katy. *Huellas y Tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*.
 Desmond, Jane C. “Embodying difference: Issues In dance and Cultural Studies” *En Cultural Critique*, No. 26 (Winter, 1993-1994), P. 33-63.
 Grossberg, Lawrence. “Identidad y estudios culturales: ¿No hay nada más que eso?” En Stuart Hall Y Paul Du Gay (Eds.) *Cuestiones de identidad*. Buenos Aires. Amorrortu Editores. 2003.
 Guash, Anna María. *Arte y globalización*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. 2004.
 Rozo, Ricardo. *Huellas y Tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*.
 Gutiérrez, Bellaluz. *Huellas y Tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*.
 Latorre, Carlos. *Huellas y Tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*.
 Martínez, Carlos. *Huellas y tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*.
 Orozco, Natalia. *Programa de Mano. Coreografías que hicieron historia*. Bogotá. Asociación Alambique, Ministerio de Cultura de Colombia, Instituto Distrital de las Artes de Bogotá. 2012.
 Palacio, Peter. *Conversaciones Con Eduardo Oramas*.
 Palacio, Peter. *Huellas y Tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*.
 Palacios, Rafael. “Pasos en la tierra”. En *Danza, tradición y contemporaneidad. Reflexiones de los maestros de los procesos de Formación de formadores y diálogo intercultural*. Bogotá. Ministerio de Cultura de Colombia. 2008.
 Parra, Raúl. “Algunas reflexiones sobre la danza tradicional”. En *Danza, tradición y contemporaneidad. Reflexiones de los maestros de los procesos de Formación de formadores Y diálogo intercultural*. Bogotá. Ministerio de Cultura de Colombia. 2008.

ENTREVISTAS

Álvaro Fuentes
Álvaro Restrepo
Ángela Bello y Olga Lucía Cruz

ÁLVARO FUENTES

Entrevistado por Andrés Lagos y Margarita Roa

Octubre de 2009 - Fundación Danza Común

Y por Grupo Huellas y Tejidos

Febrero de 2012 - Vía internet

¿CUÁL FUE EL CAMINO QUE TE LLEVÓ A INTERESARTE POR LA DANZA?

Nací en Pamplona, en Norte de Santander. Desde muy pequeño bailaba los ritmos populares de la época: merengue, merecumbé, porro, pasodoble y bolero, así como también los bailes importados: gogó, yeyé, patapata y twist. En alguna ocasión, durante la primaria, me vestí de príncipe y dancé un vals con pasos de ballet, me encantaba hacerlo en la sala de la casa materna con mi hermana Rosalba, la mayor de mis siete hermanos. Yo soy el menor de todos, el octavo.

Durante mi adolescencia participé en las programaciones que conmemoraban la independencia de la ciudad de Pamplona. El 4 de julio, cada año, la población se engalanaba con disfraces, trago, música, comparsas y concursos. Teníamos sede Arzobispal y por ende la celebración de las fiestas de la virgen del Carmen, del Señor del Humilladero, de San José, de Santo Domingo, del día de los inocentes, la Semana Santa y las fiestas navideñas, en estas festividades yo siempre ganaba el primer puesto en los concursos de baile de pareja y en los concursos de los mejores disfraces. Recuerdo tres premios consecutivos en los años 70, 71 y 72: Drácula, Poseído del Demonio y Frankenstein. Los fines de semana me juntaba con mis amigos para ir a bailar a los clubes y las chicas estaban muy interesadas en bailar conmigo.

Desde siempre supe de mi fascinación por la danza, soñaba con ser un bailarín profesional y estar en muchos escenarios. Además me ponía en la tarea de enseñar lo que sabía bailar por intuición.

¿CÓMO FUE TU PROCESO DE FORMACIÓN?

En 1974, cumplidos los diecinueve años me gradué de bachiller. El siguiente año estudié Bioquímica, como asistente, en la Universidad de Pamplona; no sabía a ciencia cierta que carrera académica quería estudiar. Mis hermanos ya estaban profesionalizándose, mis papás y el entorno cultural me exigían estudiar una carrera digna de la cual se pudiera vivir.

Una tarde de 1975 caminaba por los salones de la Universidad de Pamplona, repentinamente me topé con algo que llamó toda mi atención, era una clase de ballet clásico que dictaba Margarita Acevedo, una maestra que venía de Cúcuta. Margarita estaba en la barra mostrando los *pliés* y *grand battements* con grandes extensiones y quedé hipnotizado. La clase de ballet formaba parte de la carrera de Educación Física de la Universidad, entonces pedí que se me concediera la posibilidad de tomar algunas clases.

Pasaron unos meses y, a principios de 1976, Margarita me presentó en Bogotá con el Ballet de Gloria Ramírez de Lozano y Amparo Ramírez de Ignisci, las primeras maestras de mi educación técnica. Con Gloria y Amparo estudié ballet desde la técnica italiana-americana durante seis años; moderno desde la técnica Graham; y jazz dentro de una fusión de estilos entre Lynn Simonson y Luigi. Al mismo tiempo

estudiaba mi carrera de Derecho en la Universidad La Gran Colombia. Dividía el tiempo para estudiar, bailar y negociar, vendiendo ropa y joyas para tener independencia económica.

Con el Ballet de Gloria de Lozano hice mis primeras presentaciones. En 1979 me otorgaron una beca para estudiar en el Ballet de Caracas con el maestro Mario Ignisci, me esforcé por aprender lo que podía asimilar para mi formación, regresé a Bogotá para continuar estudiando técnica y comencé a enseñar lo poco que conocía hasta el momento.

En 1980 hicimos una gira por San Cristóbal (Venezuela) donde bailamos unas coreografías montadas por Gloria: *Jazz - Expresión de una raza*. Estos trabajos giraban alrededor de temas y movimientos alusivos a la iglesia, a lo espiritual, a la diversión, a la pasión y a Broadway. También bailamos el segundo acto de *Cascanueces*, reconstruido por Gloria y Amparo. Nos presentamos también en distintas programaciones de la televisión colombiana y en pequeños auditorios, colegios y presentaciones de fin de año. En el Ballet de Gloria compartí con Ariadna Páramo, bailarina clásica, quien más adelante iría a continuar sus estudios de maestra a Ciudad de México.

En 1981 terminé estudios de derecho. En la misma época ingresé a la Compañía Nacional de Ballet Clásico auspiciada por el gobierno colombiano y perteneciente a Colcultura, bajo la dirección de Gloria Zea. Esta compañía se fundó en fusión con el Ballet de Cali. Nadia Potsechikova era la profesora de técnica y el maestro Ramón Segarra de Puerto Rico era el coreógrafo, quien creó algunas de las obras del repertorio. Interpretamos ballets dentro de los estilos clásico, moderno, neoclásico y también algunas óperas, hasta finales del 82.

En 1983 me dediqué a enseñar con el ánimo de economizar dinero para poder viajar. Durante mi desempeño como profesor de la academia de baile Jazz Center de Bogotá fui invitado a dirigir la Academia de Danzas Los Balsos de Medellín.

Luego, estando de vacaciones en Bogotá, pude disfrutar de un espectáculo que se presentaba en el teatro de Colsubsidio Roberto Arias Pérez, era el Ballet Jazz de Montreal dirigido por Madame Salvain. Al final de la presentación me contacté con la directora y solicité una beca de estudios, la cual me fue otorgada unos meses más tarde.

En esas condiciones viajé a Montreal en julio del 84; hice una parada en la ciudad de Nueva York donde tomé unos cursos de jazz con el maestro Luigi y con Michael Owens. Realicé una audición para *A Chorus Line* en español y tomé algunas clases de ballet. En agosto del mismo año ya me encontraba bailando en las instalaciones del Ballet Jazz de Montreal. Inquieto por el conocimiento visité la compañía de Eddy Toussaint y allí terminé con otra beca para estudiar el repertorio de la compañía y hacer un análisis de los conceptos coreográficos, los contenidos de las obras y el método de enseñanza que se impartía. En la misma época fui invitado a bailar con Katia Balzano de la compañía Les Coryphées y en el mismo año conocí al señor Jacques de Montjoye, reconocido diseñador de vestuario, amigo, maestro y artista,

quien más tarde elaboraría los diseños de vestuario para algunas de las obras de la Fundación Deuxalamori Ballet Compañía.

¿CUÁNDO FUNDASTE DEUXALAMORI Y QUÉ SIGNIFICA?

Estando en Montreal decidí montar mi propia compañía. No estaba de acuerdo con la forma escénica de los montajes que experimentaba en esa ciudad, además Colombia empezaba a inquietarme y deseaba fundamentalmente crear mi propio lenguaje; mi interés era la danza teatro.

A finales de 1985 regresé a Bogotá, momento en que me reencontré con Ariadna Páramo, quien en ese entonces ya estaba graduada como maestra del Ballet de Ciudad de México. Juntos tomamos la decisión de fundar Deuxalamori Ballet Compañía en Bogotá. Después de unos meses se integró a la compañía Ricardo Gómez.

Deuxalamori significaba: “Deux”: dos como polaridad; “Al” por mi nombre; “Amor” como lo fundamental de la existencia; y “Ri” por la riqueza de la humanidad y tal vez por la risa. El objetivo principal de la compañía era el de crear con base en las pasiones humanas, pues sólo comprendíamos la creación desde las expectativas contemporáneas de la época. La danza teatro era lo que nos interesaba y la podíamos organizar desde la sola intuición, pues en aquellos momentos no contábamos con experiencia dramática y apenas estaba despegando este nuevo estilo de danza alrededor del mundo. Al inicio de la compañía nuestro entrenamiento consistía en la práctica de la técnica del ballet, del moderno y del jazz; para el último montaje ya habíamos evolucionado hasta el release.

Comenzamos con un repertorio que ofrecía coreografías de Ariadna y otras mías, sin embargo siempre reflexionábamos y elaborábamos entre los dos. En diciembre del 85 tuvimos la primera presentación con Deuxalamori, en el teatro del colegio María Auxiliadora de Chía.

¿CUÁLES ERAN LOS TEMAS DE TUS OBRAS?

La pieza contundente del momento era *Transformación*, mi coreografía favorita, inspirada en el conflicto de los bailarines ante la danza. Un hombre alegre baila y es poseído por un espíritu que lo contraría, se encuentra dentro de un misterioso lugar habitado por la aniquilación, se tumba en un exorcismo que le permite liberar su ser. Sin embargo, siempre espera la llegada del próximo individuo para transferirle el conflicto, se repite la situación y en un instante ocurre el estallido de la energía condensada, la cual está simbolizada en un objeto que se fractura en pedazos haciendo que termine el trance. La música era de Claus Nomy y la interpretación estaba a cargo de Ariadna Páramo y yo.

Dentro de ese mismo repertorio había dos piezas de Ariadna: *Sentimientos* y *Con retazos*. Más adelante Ricardo Gómez elaboró su primer trabajo coreográfico, *Mi espacio*, un solo que él mismo interpretaba.



La compañía se instituyó legalmente como fundación sin ánimo de lucro y se crearon otras piezas que se presentaron en el Primer Festival de Danza Contemporánea de Bogotá, auspiciado por la Contraloría General de la República en el Auditorio Crisanto Luque, bajo la dirección de Maritza García.

Deuxalamori presentó cuatro piezas de estreno: *Ego y Yo*, coreografiada por Ricardo Gómez y yo. Un dúo inspirado en la identificación de dos seres que se vierten en uno solo por sus sentimientos. Para la época esta coreografía causó impacto por el contenido y la forma: dos hombres semidesnudos contrastando sus deseos y emociones.

Aceleración muestra el paralelo entre el compositor y el coreógrafo a través del género jazz, que como expresión latina permite el surgimiento de una nueva forma de movimiento. La interpretaron Martha Jiménez, Martha González, Diana Romero, Elizabeth Delgado, Martha Palacios y Ricardo Gómez. A medida que pasa el tiempo, nos vamos interesando en profundizar la investigación y en crear obras en las que podamos explorar el movimiento, con el ánimo de contar con el lenguaje del cuerpo aquello que queríamos decirle al público. Poco a poco comenzamos a montar piezas a partir de las ideas y conceptos históricos, la música era el estímulo para generar el movimiento y se utilizaban distintos compositores de acuerdo a las necesidades que surgían.

En julio de 1987 se estrenó *Brujas* en el Teatro Nacional de la calle setentauna, coreografía inspirada en los aquelarres y en la época de la inquisición. La temática de la obra se fundamenta en la violencia como parte activa de la humanidad que desencadena la mentira, la manipulación y el desprecio encarnados en la iglesia, quienes utilizan el poder para convertirse en verdugos de los inocentes. Esta obra la interpretaron Claudia Mallarino, Diana Romero, Claudia Vanegas, Elizabeth Delgado, Ariadna Páramo, Ricardo Gómez y yo; el vestuario lo diseñó Jacques de Montjoye. Con esta obra nos presentamos en el auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional de Colombia y en la Universidad de los Andes. También visitamos las ciudades de Bucaramanga y Cúcuta.

A mediados de 1988 viajamos a Pamplona y estrenamos un programa en el Teatro Jáuregui, el cual interpretamos en el Teatro Colón al regreso a Bogotá; la obra se llamó *Entre el sueño y la verdad*, y se componía de tres piezas: *Destinos*, coreografiada por Ricardo Gómez, *Agonía*, coreografiada por Ariadna Páramo, y *Psiquis*, coreografiada por mí. *Destinos* abordaba una sociedad marginada que presenta conflictos familiares, una hija que mata a su hermana por celos con su madre. *Agonía* mostraba la muerte de aquellos que viven de esperanzas erróneas. *Psiquis* estaba inspirada en los estados de múltiples personalidades, realidad o ficción en el mundo de los sueños. El soñador y cinco hermanas mujeres que se enamoran del mismo militar, dos de ellas siamesas, una alcohólica y la otra intelectual, decoran un cuadro de una prostituta de Botero que en una acción escénica se integra a la familia dentro de la fiesta; en ella se prueban algunas adicciones a las drogas, todo se mezcla en am-

bientes y atmósferas extrañas y, finalmente, los participantes envejecen tomando el té en un ataque de risa. Esta coreografía fue una de las más destacadas en el campo de la danza teatro de nuestra compañía, una historia que cautivó al público de una manera especial, obtuvo una mención en el April Spring Friendship Art Festival of Korea en 1990.

En las piezas de *Entre el sueño y la verdad* participamos como intérpretes Katia Regueros, Patricia Delgado, Claudia Mallarino, María Cristina Gómez, Esperanza Romero, Ariadna Páramo, Ricardo Gómez y yo.

En 1989 se organizó el Tercer Festival de Danza Contemporánea en el Auditorio Crisanto Luque de Bogotá. Deuxalamori estrenó la obra *Laberinto*, beca Francisco de Paula Santander otorgada por Colcultura. También se presentó en el Teatro Colón de Bogotá y en el XI Festival Internacional de Teatro de la ciudad de Manizales. Esta obra estaba compuesta por las piezas *Manía*, creación colectiva sobre la enfermedad de Alzheimer; *Plenus*, de Ricardo Gómez y Claudia Mallarino sobre seres asexuados atrapados por la muerte; *El grito* de Ariadna Páramo sobre la violencia en Colombia; y *Travestis*, coreografiada por mí, sobre el machismo y el maltrato a la diferencia. En este repertorio participamos como intérpretes Jairo Alayón, Katia Regueros, Patricia Delgado, Claudia Mallarino, Adriana Gutiérrez, Ariadna Páramo, Ricardo Gómez y yo. Nos presentamos en el auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional y en el Teatro Colsubsidio Roberto Arias Pérez. En 1993 se nos otorgó por segunda vez la beca Francisco de Paula Santander del Ministerio de Cultura, en reconocimiento a la labor realizada hasta el momento por La Fundación Deuxalamori Ballet Compañía. Investigamos el tema de la tauromaquia y al espectáculo le dimos el nombre de *La corrida de un hombre de colores*. El erotismo a través de innumerables sensaciones se convierte en un símbolo universal con el cual el hombre moderno se identifica. En la obra como en el toreo, la faena es trágica, erótica y poética. La música original la compuso Josefina Severino. *La corrida* no duró mucho tiempo en escena, realizamos diez funciones entre el Teatro Colón, Teatro Libre y la Casa del Teatro Nacional hasta el 94.

Por los compromisos de la vida, luego me dediqué a conseguir otras opciones de trabajo; en 1995 me vinculé con la televisión y realicé coreografías para distintos programas: *La otra raya del tigre*, *Crónica de una generación trágica*, *La momposina* y *María bonita*. También fui invitado por Fanny Mikey para hacer coreografías en las obras *Hay que deshacer la casa*, *Véanme* y *Venecia sin tí* del Teatro Nacional de la calle setentauna.

Retomando Deuxalomori en el 97 me presenté como solista con obras de pequeño formato como *La corbata rosas*, inspirada en la soledad de un hombre frente a una tumba, que sin tristeza valora aún más la vida y recorre el camino del absurdo, el disfrute de comprender y no llorar por el dolor.



¿CÓMO HA SIDO TU VINCULACIÓN CON CENDA?

En 1998 empecé una nueva carrera práctico-teórica que complementaría mi conocimiento: Licenciatura en Educación Artística en la Universidad CENDA, Centro de Educación Nacional para la Administración. Después de dos años de estudios, me gradué con un proyecto pedagógico laureado por la institución: *La dramaturgia de la danza contemporánea*. Este texto se convirtió en un libro publicado por la Universidad de Pamplona Norte de Santander en el año 2001.



CENDA. Avenida Caracas No. 35-18. Bogotá.
Foto: Alexander Gümbel. 2012

Al terminar la licenciatura, con los maestros Alexander Rubio, Carlos Plaza y Mario Montoya, y con algunos de mis compañeros, Francisco Díaz, Leyla Castillo, Soraya Vargas y María Teresa Jaime creamos el programa Técnico en Danza Contemporánea, aún vigente.

Como maestro, durante el desarrollo del programa del Técnico en Danza Contemporánea en CENDA, me he especializado en la investigación de la dramaturgia de la danza. Enseñé la materia correspondiente y como producto del trabajo reflexivo y práctico ha surgido una teoría específica que he definido como *La danza dramática*.

¿QUÉ TRABAJOS REALIZASTE CON CUERPO EN ESCENA?

Con los compañeros más allegados de CENDA conformamos esta nueva compañía Cuerpo en Escena. La integrábamos Francisco Díaz, Leyla Castillo, Soraya Vargas, María Teresa Jaime y yo; después se integró Dixon Quitíán. Unidos por el amor al trabajo escénico participamos en convocatorias del IDCT, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, y nos ganamos un premio que nos permitió montar *Bolívar, el extranjero del tiempo* en 1999. Esta puesta en escena se desarrolló en espacio abierto, desde la Plaza de Bolívar por toda la carrera séptima hasta el edificio de El Tiempo en Bogotá, trabajamos en conjunto con la caballería de la Policía Nacional en un despliegue de historia de nuestra patria, a través de personajes fantasmagóricos que aparecían de la cotidianidad, buscando la libertad que nunca se alcanzó.

En el año 2000 nos ganamos la segunda convocatoria del IDCT y montamos *El principito y el piloto*, basada en *El principito* de Antoine de Saint Exupéry. La dirigió Leyla Castillo y yo tomé las riendas de la producción, nos presentamos en algunos teatros de Bogotá y Cartagena, y en el V Festival de Danza Contemporánea de Medellín, 2001.



¿EN QUÉ MOMENTO TE INTERESASTE POR LA DRAMATURGIA?

En 2001 me llegó una invitación para tomar el taller de composición y montaje con la maestra Marianela Boán de Cuba, y es a partir de esta experiencia que se desprendió mi interés por investigar sobre el tema de la dramaturgia de la danza.

¿NOS PODRÍAS EXPLICAR CÓMO ABORDAS TÚ LA DRAMATURGIA?

...como la danza dramaturgica, la interpretación que hace el bailarín-actor a partir de una intención primaria y otras intenciones, enigmas y pequeños detalles que surgen durante la creación... El intérprete, motivado por el significado de las palabras clave, se sumerge en su memoria consciente, su inconsciente individual y en el inconsciente colectivo y desde allí siente, crea, expresa y conmueve al público espectador. Elabora a partir de los elementos fundamentales de la composición, las fuerzas básicas y los lenguajes universales, creando un tejido de acciones escénicas que se originan en la práctica como reflexión y se de-construye en la práctica como movimiento, dentro de un proceso creativo ligado a la memoria del dramaturgista. El producto es un guión original que comunica algo esencial en un texto dramaturgico. El público espectador lo percibe sumergido en su memoria consciente, su inconsciente individual y en el inconsciente colectivo y desde allí se hace partícipe de la puesta en escena.

¿EN QUÉ PROCESOS PEDAGÓGICOS Y ARTÍSTICOS HAS IMPLEMENTADO TUS CONCEPTOS SOBRE LA DRAMATURGIA?

Fui invitado a dictar talleres de dramaturgia en Luruaco, un pueblo ubicado entre Barranquilla y Cartagena; en este lugar reunimos a los coreógrafos de la región convocados por Emanuel Morales, Director de la Casa de la Cultura de ese entonces. Para el cierre del V Festival de Danza Contemporánea de Barranquilla en el año 2000, montamos un trabajo con Emanuel en la laguna de Luruaco, El mito de la Laguna de Luruaco, inspirada en los mitos tradicionales que surgieron de la tradición oral.

También trabajé en Riohacha, elaborando talleres de dramaturgia para de-construir la danza folclórica en La Escuela de Danza Juacar, dirigida por Carmen Ibarra Campo. De igual modo, fui invitado a compartir mi conocimiento a La Corporación Universitaria de la Costa CUC y a La Corporación Instituto de Artes y Ciencias CIAC de la ciudad de Barranquilla, grupos de danza dirigidos por la maestra Maribel Egea García.

Hice conciencia de que podía aplicar la dramaturgia de la danza a niveles terapéuticos en cualquier circunstancia y me vinculé a los seminarios de Inteligencia Emocional, invitado por la facultad de psicología de la Universidad Pedagógica Nacional. En el 2004 realicé la primera ponencia de “La Danza se Lee” del IDCT, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, en la XVII Feria Internacional del Libro de Bogotá,



con el tema de la dramaturgia de la danza. En el 2005 se me otorgó mención de honor por el proyecto de investigación De la dramaturgia a la danza dramática, convocado por el IDCT.

Entre los años 2000 y 2006 trabajé como jurado y tallerista, aplicando el conocimiento de la dramaturgia a los procesos artísticos de las localidades dentro de las festividades de Bogotá, ejerciendo el rol de investigador de los lenguajes del cuerpo para las comparsas, el carnaval de niños y niñas y los concursos que otorgaban premios a las competencias de los distintos estilos de la danza bogotana.

Entre los años 2000 y 2009, elaboré talleres en distintos campos de la pedagogía: trabajé con bailarines de joropo en los Llanos Orientales y con bailarines de folclor nacional e internacional con la Compañía

Yutavasó, dirigida por Consuelo Cavanzo en la ciudad de Bogotá. Del mismo modo, dirigí espectáculos de danza y teatro para funcionarios amateurs, pertenecientes a compañías dedicadas a la venta de seguros en la ciudad.

De la exploración del lenguaje dramático entre el 2000 y el 2011 he escrito El dramaturgista y la deconstrucción en la danza, texto organizado para la experiencia escénica contemporánea. Se trata del rol que identifica al creador pedagogo que se desempeña como autor y director de una obra de danza dentro de la dramaturgia. El argumento ha permitido conceptualizar acerca de la deconstrucción

del lenguaje cotidiano para la danza, transformándolo en un lenguaje original a través del uso de los elementos fundamentales de la composición, aplicados a una dramaturgia. Para sustentar esta investigación se creó la obra La fiesta de las sombras, Lumbalú y las mujeres de C, espectáculo que se estrenó en junio del 2009.

El trabajo escénico Antónimo fue mi creación en 2011 para el lanzamiento del libro El dramaturgista y la deconstrucción en la danza, con un grupo establecido por un bailarín-actor, Edgar Laiseca; dos músicos, Ricardo Carvajalino y Mariana Carvajalino; un director de escena, Felipe Camacho; y el director y autor de la obra.

En Colombia el movimiento danzario abre un camino hacia el despertar de la conciencia, se comienza a originar un potencial de vanguardia

¿QUÉ PIENSAS DE LA DANZA HOY EN COLOMBIA?

Es un arte disciplinario que ha evolucionado de manera sorprendente. En Colombia el movimiento danzario abre un camino hacia el despertar de la conciencia, se comienza a originar un potencial de vanguardia, la reserva del talento toma fuerza y se dirige hacia una transformación insospechada a partir de la cual la creación podría superar las corrientes establecidas en otros lugares del mundo.



¿QUÉ ES LA DANZA PARA TI?

Es el arte del movimiento orgánico expresado humanamente y organizado en la memoria del lenguaje del cuerpo que comunica emociones y sentimientos al público espectador.



ÁLVARO RESTREPO

Entrevistado por Andrés Lagos

Abril de 2006 - Lobby del Hotel Tequendama de Bogotá

QUISIERA QUE EMPEZÁRAMOS HABLANDO DE TU FAMILIA Y DEL MEDIO QUE ENMARCÓ TU NIÑEZ Y TU ADOLESCENCIA.

Fui educado en un colegio católico, bilingüe y muy estricto. Digamos que fue una educación que se concentraba muy poco en el tema de la exploración vocacional. Esta fue una educación encaminada a llevar a todos los estudiantes por un esquema de pensamiento determinado. Sin embargo, siempre supe que quería dedicarme a una disciplina artística, pues lo que me interesaba era lograr expresarme a través del arte, cosa que aprendí de mi abuela María Cristina de León de Luna, que vivía en Cartagena, donde iba a pasar siempre mis vacaciones. Mi abuela fue una de las primeras gestoras culturales del país, en Cartagena fue la directora del Conservatorio de Música, era además una pianista con una conciencia profunda de la relación de la espiritualidad con el arte, y con ella fue que aprendí que el arte no era decoración sino un vehículo de comunicación que involucra otra esfera del ser.

Mi padre era una mezcla extraña de artista y hombre de negocios que, por un lado, estimulaba mis instintos hacia el arte y, por el otro, trataba de alejarme de ellos incentivándome a estudiar una carrera profesional adecuada para ello. Tuve una adolescencia protegida y con oportunidades, pero al mismo tiempo estuve coartado artísticamente.

¿CÓMO TE ENCONTRASTE CON LA DANZA?

En 1977 entré a la Universidad de los Andes en Bogotá a estudiar Literatura. Estaba en una época muy convulsionada de mi vida porque tenía la necesidad de encontrar un lenguaje y, en el fondo, sabía que no era la literatura. Siempre he dicho que antes de encontrar la danza yo estuve medio muerto. A los veinticuatro años, encontrar la danza fue como una resurrección, una revolución para mi vida, fue el momento en que todas mis búsquedas confluyeron: el trabajo con los niños en la calle que había hecho con el padre Nicolás, mi pasión por la literatura y por la música, todo se configuró. Estamos hablando del año 1980, cuando dejé de estudiar y entré a la Escuela Nacional de Arte Dramático, en donde mi amiga y actriz Rosario Jaramillo me reveló las posibilidades que tenía mi cuerpo para la danza. Desde entonces arranqué por otro camino.



Aquí quedaba la sede de la Escuela Nacional de Arte Dramático. ENAD. Carrera 6 No 10. Bogotá. Foto: Alexander Gümbel. 2012

¿CUÁNTO TIEMPO ESTUVISTE HACIENDO TEATRO Y CÓMO FUE ESA EXPERIENCIA?

No alcancé a hacer mucho teatro; en la Escuela Nacional de Arte Dramático – ENAD– tuve solo un par de experiencias. Participé en una obra de Patricia Díaz, profesora mía; con un actor que se llama Eduardo Chavarro, montamos una obra de Yukio Mishima, una de las *Seis Piezas Noh* que se llama *Hanjo*, en el Teatro Alacrán. Después trabajé con Kepa Amuchastegui en una versión que hizo de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, en el Teatro Colón. Kepa era un tipo muy interesante que venía de trabajar con Peter Brook y con otras personalidades del teatro contemporáneo. Yo estaba entrando ya en el mundo de la danza.

¿CÓMO TE VINCULASTE AL MUNDO DE LA DANZA?

Precisamente cuando estaba trabajando con Kepa en el Teatro Colón, me encontré con la compañía norteamericana de Jennifer Muller, que en ese momento era una de las compañías más importantes de Nueva York. En la temporada que hicieron en el Teatro Colón tuvieron que hacer una coreografía de emergencia porque se les perdió un elemento escenográfico, entonces fueron a la ENAD a buscar “extras” y escogieron cinco personas entre los cuales estaba yo. Esa fue la primera vez en la vida que viví desde adentro la danza contemporánea. Realmente fue como un rayo, fue amor a primera vista, era lo que yo estaba buscando desde hacía mucho tiempo. Lo que me marcó en esa experiencia con la compañía de Jennifer Muller fue sentir



Teatro Colón. Calle 10 No 5 - 32. Bogotá.
Foto: Alexander Gumbel. 2012.

que en ese espacio escénico se encontraban la fuerza de la música, de la poesía, del teatro y del hecho escénico. Además, en ese tiempo yo estaba en un momento importante en el que estaba definiendo mi propia vida, mi cuerpo, mi sexualidad, y me encontré con el cuerpo en un estado de sensualidad, de plenitud y de belleza. Sentí que era la posibilidad de encontrar los lenguajes del arte fusionados con la vida.

La primera persona que me empezó a hablar de la danza y que vio mis condiciones fue la actriz

Rosario Jaramillo, compañera mía en la ENAD. Fue ella la que me dio mi primera clase de danza y la que me habló de conceptos e ideas de los que nunca en mi vida había oído hablar. Después comencé a tomar clases de danza moderna con Cuca

Taburelli, una profesora argentina que conocí justamente cuando me presenté como extra en el Colón. Cuca fue mi primera profesora de danza moderna en Colombia, ella llevaba mucho tiempo aquí trabajando en un lugar que se llamaba El Estudio, dirigido por Rafael Sarmiento e Irina Brecher, una húngara que había estudiado en la escuela de Martha Graham.

La primera vez que me paré en un escenario para hacer danza, fue en un montaje que hizo Cuca Taburelli: *La Consagración de la Primavera*, que se presentó en el Teatro Libre del Centro. Cuca decidió viajar a Alemania tras los pasos de Pina Bausch, después de verla bailar en el teatro Jorge Eliécer Gaitán. Cuando me quedé sin maestra empecé a planear mi viaje a Nueva York.

¿QUIÉNES FUERON TUS COMPAÑEROS DE ESTUDIO ANTES DE VIAJAR A NUEVA YORK?

Recuerdo a Rosario Jaramillo, Constanza Duque, Marta Ruiz, Adelaida Trujillo, entre otros. Realmente, todos éramos debutantes tardíos, éramos personas con otras profesiones que nos dedicábamos a la danza como hobby. Fuimos pocos los que optamos por esto como una profesión. Otros bailaban ballet con Priscilla Welton, y precisamente yo empecé a tomar clases de ballet clásico cuando Cuca se fue. También algunos iban a la escuela de Anna Pavlova y otros hicieron parte del intento por formar una Compañía Nacional de Ballet dirigida por Christopher Fleming, quien venía del New York City Ballet. Estaba Federico Restrepo, que se entrenaba con Priscilla Welton. Desde hace años él vive en Nueva York, y vino al Festival Iberoamericano de Teatro este año, con la compañía Loco 7 y su obra *Bokan, corazón malo*.

AHORA SÍ CUÉNTAME DE TU VIAJE A NUEVA YORK.

Este viaje fue definitivo. Yo llegué con muy poco entrenamiento y herramientas y pensé que no iba a ser capaz. Le comenté a Jennifer Muller que pensaba que no era capaz en este contexto donde la gente llevaba bailando ocho años, mientras que yo solo había hecho técnica Graham con Cuca. Finalmente, me convenció, fue un período duro pero logré superar el miedo y me quedé por seis años. Entré a la escuela de Graham pues ya tenía las bases sólidas de la técnica que nos había dado Cuca. En ese momento comencé a trabajar con quien sería uno de mis maestros más importantes en Nueva York y compañero durante cinco años: el bailarín y coreógrafo sur coreano Cho Koo-Hyun, con quien descubrí otra forma de ver la vida, la danza, el cuerpo y el arte.

Paralelo a esta formación tradicional de danza contemporánea en las escuelas de Jennifer Muller, Graham y Cunningham, este trabajo y convivencia con mi compañero Cho Koo-Hyun fue lo que me dio otra perspectiva de lo que quería hacer con la danza. Bogotá estaba lejos, venía cada año, pero estaba concentrado



en mi proceso formativo allá y también en un proceso personal muy íntimo de asumirme y rescatare, de encontrar la pasión gozosa de un oficio, de una vocación asumida.

Con Cho Kyoo-Hyun fundamos el núcleo de creación Manos Vacías Danza Teatro. Este era el primer trabajo en grupo que hice en el que utilizamos preocupaciones ligadas a una historia muy personal. Este trabajo nos alejó de las corrientes técnicas de la danza y a mi me empezó a interesar mucho la visión que él me daba desde el arte en oriente, el ritual, la ceremonia y el tiempo. Esto despertó en mí el deseo de volver a Colombia y empezar un proceso propio motivado por la idea de saber lo importante que era venir para transmitir y compartir mis experiencias.

¿RECUERDAS OTROS COLOMBIANOS QUE SIGUIERAN EL MISMO PROCESO?

Estaba Federico Restrepo en Nueva York, quien se fue dos años después que yo y también conocí en Nueva York a Ricardo Rozo, no recuerdo más.

¿ESTABAS ENTERADO DE LO QUE SE HACÍA AQUÍ EN DANZA PARA ESE MOMENTO?

Realmente no estaba en contacto con lo que estaba pasando aquí. Regresé en el 85 a hacer un proyecto con la artista plástica Liliana Villegas. Vinimos con Cho Koo-Hyun a trabajar en un experimento interdisciplinario como con veinte artistas de diferentes formaciones: estaba Elsa Valbuena, gente que venía de la danza tradicional como Edelmira Maza y su madre Delia Zapata, artistas plásticos, músicos. Se llamó *Oide*. Fue una experiencia muy efímera pero muy importante, después regresé otra vez a Nueva York.

¿CÓMO FUE TU REGRESO A COLOMBIA?

En el 86 decido independizarme porque empiezo a sentir que tengo mis propias preocupaciones. Ese año se cumplía el quincuagésimo aniversario de García Lorca, mi poeta de cabecera. De modo que en el ochenta y seis decido hacerle un homenaje y me voy para España por un tiempo, a investigar a Lorca. Hice un recorrido por los puntos clave de su vida y luego regresé a Nueva York. En agosto del 86 estrené en el Teatro La Mama de Nueva York mi primer trabajo dirigido a un grupo que se llamó *Desde la huerta de los mudos*. Entonces decido regresar a Colombia a mostrar este trabajo; armé un equipo de artistas de diferentes disciplinas: María Teresa Hincapié, Delia Zapata, la actriz Alicia de Rojas, Rosario Jaramillo, Elsa Valbuena. Nos presentamos en el Teatro Colsubsidio y después en el Teatro Colón.

Ese mismo año, trabajando con María Teresa Hincapié en un proceso de investigación conjunta, surgió el que sería el trabajo más representativo de mis preocupaciones en ese momento: *Rebis*. Este fue el trabajo que me catapultó a una carrera



internacional. En el ochenta y ocho presenté *Rebis* en el Festival Iberoamericano de Teatro, y a raíz de este festival me invitaron a diferentes festivales en Europa. Así es como llegué a Barcelona donde me quedé tres años. Después de Barcelona regresé a Colombia con la idea de empezar a pensar en el desarrollo y la importancia de la educación en danza, es cuando empiezo a pensar en escuela.

¿CUÁNDO REGRESAS A COLOMBIA EN EL 91, EL CAMINO QUE SEGUÍA LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA A QUE RESPONDÍA?

Cada vez que venía se me acrecentaba la obsesión frente al problema de la falta de oportunidades educativas en el campo de la danza. Eso se reflejaba en una falta de solidez de los procesos creativos. Muchos artistas que no tuvieron la oportunidad de salir, tuvieron que formarse aquí a punta de talleres. Esa “talleritis” ha creado una irregularidad en la calidad de muchas propuestas y resultados.

Siempre veía que lo que faltaba era una escuela, un proceso formativo desde la infancia, un proceso de largo aliento que propendiera por impulsar la danza hacia una carrera profesional. Por eso, cuando regresé decidí crear una escuela. Me había impactado mucho el proceso de Incolballet cuando presentaron su obra *Barrio Ballet*, porque me di cuenta de que sí era posible llevar a cabo un proceso pedagógico en este país.

¿POR ESO ES QUE TE VAS PARA CALI?

Sí, yo siempre sentí una gran admiración y seducción por el proceso que había logrado Gloria Castro en Cali, no tanto por el resultado artístico del cual siempre fui muy crítico. Incluso hubo alguna polémica en los periódicos, nos cruzamos con Gloria artículos y cartas reflexionando sobre ese proceso pedagógico de Incolballet, y sobre todo su resultado artístico, pero realmente Incolballet fue para mí una inspiración muy fuerte. Creo que Gloria es una mujer admirable como gestora cultural y visionaria. Al encontrarme con el proceso de Incolballet pensé que en Cartagena se podría hacer algo similar... en Cartagena hay tanto talento, tanta belleza y tanta disposición para la música y para la danza.

¿CÓMO FUE TU EXPERIENCIA TRABAJANDO EN EL SECTOR PÚBLICO?

Cuando regreso a Bogotá le propongo a Ramiro Osorio, que era el director de Colcultura de ese entonces, que me ayude a formar una escuela en Cartagena. ¡Y él me ofrece la Dirección de Artes en Colcultura! Yo me dejé seducir por esta propuesta, por la idea de que, por primera vez, a un bailarín se le ofreciera la posibilidad de dirigir todas las artes del país, no solamente el sector de la danza.



Aceptar este cargo fue todo un proceso de aprendizaje y de mucho sacrificio, porque yo estaba en el momento más alto de mi carrera como bailarín, y sentarme en un escritorio a hacer un trabajo administrativo y burocrático era interesante, pero también, arduo. Pero fue este trabajo el que me dio el valor para lanzarme a lo que estoy haciendo ahora, me di cuenta de que realmente mi interés seguía siendo el problema de la educación y luché porque la prioridad de Colcultura fuera enfocarse en desarrollar y promover procesos educativos en el campo de las artes. En ese entonces Colcultura era todavía parte del Ministerio de Educación. Yo consideraba que la obligación de Colcultura era consolidar todas las propuestas de educación artística y cultural del país, pero infortunadamente esto no tuvo tanto eco, pues la gran prioridad en ese momento era la creación del Ministerio de Cultura: consolidar su infraestructura, definir todos los programas de becas, premios y estímulos a la creación. Todo esto eran cuestiones más importantes que el trabajo de sentar las bases para fortalecer los procesos formativos.

En ese momento Gloria Triana me ofrece la dirección de la ASAB, como una oportunidad de poder realmente hacer un laboratorio y un centro piloto de educación artística que pudiera servir de articulador o de nodo de una red de la educación artística en la ciudad de Bogotá. Infortunadamente no se consolidó, pero de todas formas pienso que fue un aprendizaje importante, ya que tuve la oportunidad de crear el Programa de Danza y el Programa de Música.

En el noventaicuatro me retiro de la ASAB y me voy para Cartagena, y de alguna manera allá me aísló un poco de lo que queda pasando acá en Bogotá. En Cartagena estamos en una especie de enclave y no tenemos mucho contacto con lo que se hace en el país a nivel de danza.

¿CÓMO HA SIDO EL DESARROLLO DE TUS PROPUESTAS EDUCATIVAS EN EL COLEGIO DEL CUERPO?

Con la experiencia que hemos tenido en Cartagena hemos podido constatar esa urgencia, y también la baja calidad de la educación en nuestro país. Se requiere acometer la tarea de la educación encaminada a una renovación de los valores en este país, porque vivimos en una situación de violencia y locura. A través de mi experiencia con El Colegio del Cuerpo creo que debe desarrollarse una educación no solo enfocada en la eficiencia y en las competencias, sino también en lograr transformaciones en la mentalidad. Eso es lo que

Se requiere acometer la
tarea de la educación enca-
minada a una renovación
de los valores en este país,
porque vivimos
en una situación de
violencia y locura



estamos proponiendo a través del trabajo que nosotros hacemos con el cuerpo, percibimos la danza como estrategia para formar buenos artistas y buenos bailarines, pero también para contribuir a una nueva visión de la educación y de la sociedad.



ÁNGELA BELLO Y OLGA LUCÍA CRUZ

Entrevistadas por Sebastián Ramírez Maya

Octubre de 2007 - Casa de Sebastián en La Candelaria

¿EN QUÉ CONTEXTO SE CONOCIERON LOS INTEGRANTES DE CORTOCINESIS?

Ángela: Esta compañía empezó por una inquietud de Vladimir Rodríguez, Olga Lucía Cruz y mía, quienes nos encontramos en el grupo de folclor de la Universidad Nacional. En el grupo de danza folclórica de la universidad se manejaba una técnica de danza moderna, la técnica Duncan. Jacinto Jaramillo, quien inició este grupo, estudió con una de las herederas de Isadora Duncan, y fue quien trajo la danza moderna a Colombia. Entonces nos entrenábamos con técnica Duncan; la clase empezaba con una hora y media de marchas griegas, y después aprendíamos los pasos básicos de cualquier danza folclórica.

Olga: La técnica Duncan aclaraba las líneas, y de una manera muy sutil estilizaba el movimiento que se aplicaba en la danza folclórica. Esto era una característica del Ballet Cordillera, que dirigía el maestro Jaramillo. Él se vuelve pionero en esta tendencia de fusión entre la danza tradicional y otros lenguajes. Por ese tiempo estaba también en auge el Ballet de Colombia de Sonia Osorio, con otro enfoque: las formas tradicionales atravesadas por el Ballet.

¿CÓMO FUE SU RELACIÓN CON JACINTO JARAMILLO?

Ángela: Yo soy la última alumna de Jacinto Jaramillo, el último bastión. De hecho, el Ministerio de Cultura está haciendo una investigación y unos videos documentales sobre personajes históricos de la danza como Jacinto Jaramillo. La primera bailarina de Jacinto fue la venezolana Cecilia López, quien vivió en Colombia, y cuando él se murió nos encontramos ella y yo: la primera y la última de sus alumnas.

Olga: Yo me acerco a la Universidad Nacional por referencia de amigos que estaban en la Academia Luis A. Calvo estudiando danza, en un primer intento de esta academia por enseñar danza, cuando no habían agotado ese recurso, antes de dedicarse sólo a la música. En 1993 Jacinto Jaramillo acababa de dejar el grupo de la Universidad Nacional; Ángela en ese momento era nuestra maestra, de Vladimir y mía. Lo que yo aprendí de Jacinto a través de Ángela, y de otros de sus bailarines que se dedicaron a la pedagogía después de que Jacinto se retiró y de que el Ballet Cordillera se acabó, lo uso en las clases que dicto en la ASAB. Entonces incorporo en la universidad el material que hemos desarrollado con Cortocinesis en las clases de danza contemporánea, y por otro lado aplico el legado de Jacinto Jaramillo en las clases de Danza Tradicional.

¿CUÁLES FUERON SUS PRIMERAS OBRAS DE DANZA CONTEMPORÁNEA?

Olga: Fuimos influenciados por lo que estaba sucediendo en esa época, que era el ánimo de invadir espacios afuera, de hacer cosas en el espacio público. Hicimos cosas dentro de la Universidad Nacional pero fuera de los edificios, de manera muy

empírica, porque ninguno tenía formación profesional en danza, ni conocimientos de composición. También en la Universidad Nacional estaban la mexicana Norma Suárez y Leyla Castillo, quienes comenzaron el grupo de danza contemporánea de La Nacional, antes de que se consolidara Danza Común. Comenzamos a observar cosas en el Primer Festival Universitario de Danza en el 94, a entender mejor y a interesarnos por esa línea.



Academia Superior de Artes de Bogotá.
Carrera 13 No 14 - 69. Bogotá.
Foto: Grupo de investigación y creación
Huellas y Tejidos. 2012.

Hicimos un par de cosas interesantes: *Bolero*, que se presentó en el Festival Universitario; *El Árbol*, en la cafetería de la Universidad, al lado de la Plaza Che; y *Bogotantes*, con la inquietud de recuperar el espacio público, de habitar de otra forma la ciudad, la calle.

Para ese momento ya estaba César Monroy instaurando algo que iba a ser muy interesante para la ciudad, una convocatoria del Instituto Distrital de Cultura, Recreación y Deporte que se llamaba *Insólitos*, para hacer piezas en espacios no convencionales. Nosotros quisimos vincularnos a este proyecto con *El Árbol*. Aunque traíamos de un tiempo atrás esa inquietud por el espacio, fue muy importante que surgiera ese apoyo institucional por parte del IDCT. Ángela: Esa convocatoria fue clave. Con *Espacios Insólitos* nos dimos cuenta de que no era una inquietud sólo de nosotros, sino que había una situación en general en la ciudad, donde había esa necesidad y coincidían varias iniciativas. De alguna manera por eso es Danza Contemporánea, porque

nos convoca a varios en un momento determinado. Digamos que fueron nuestras primeras aproximaciones a la danza contemporánea, nosotros nos metíamos con mucha pasión. Después de la pieza *Bogotantes*, tuvimos un receso como compañía, sufrimos un distanciamiento cuando Olga y yo entramos a estudiar a la ASAB en 1996. Vladimir entró a estudiar allí dos años más tarde.

¿CÓMO LOS INFLUENCIÓ ESE PASO POR LA UNIVERSIDAD PARA ESTUDIAR DANZA FORMALMENTE?

Ángela: Durante cinco años, en que cada uno hizo independientemente sus tareas, porque justamente cuando nos separamos, no coincidíamos en intereses. Cuando entras a una formación tienes unas ventajas, y evidentemente es que adquieres una cantidad de conocimientos físicos, teóricos, corporales sobre el oficio, pero empiezas a dudar de lo que ya tenías y dices: “Estoy mal, necesito la cosa más técnica, más formalidad”, entonces acordamos que cada uno buscara su rumbo.

Olga: La manera como nos vinculamos nosotros a la institución fue con una gran necesidad por formarnos más, afinar líneas, conceptos, todo lo que significaba bailar, para cualificarlo y llevar a mejor término la cantidad de ideas que teníamos. Si una persona está todo el día estudiando diferentes técnicas en una institución, necesariamente llega a reflexiones que va a intentar profundizar cuando siente pasión por este oficio.

Ángela: Nunca en realidad pensamos que nos íbamos a volver a encontrar, pero en el mundo uno se encuentra siempre con los que son. En el 2000 volvimos a reunirnos Vladimir y yo con el proyecto de hacer un solo para mí, *Primer movimiento en La*. Después volvimos a trabajar con Olga y le dimos continuidad a la creación en cada obra que creamos.

En el 2002 nos ganamos un premio de una convocatoria que se llamaba Fragmentos, con la obra *Versión Camilo*; en esa época estaba todavía Cesar Monroy en el Instituto. Esta convocatoria era para hacer obras cortas, y nos pareció muy interesante participar, de ahí viene el nombre de la compañía. Cortocinesis se llama así porque hacíamos obras cortas con una idea concreta, como el cortometraje.

Olga: Hablábamos de ‘cortos’ coreográficos; ‘cinesis’ era por el movimiento.

Ángela: Después surgió una inquietud específicamente en Vladimir de bailar para experimentar con el movimiento, no para decir algo. Entonces revaluamos esa angustia de bailar para decir algo, para contar una historia. Necesitamos bailar porque ni la escritura, ni verbalizar las cosas hace que lo que queremos decir sea completo. Es la hora en que no queremos contar nada, ni hablar de nada en específico. Evidentemente estamos rodeados de un contexto, y eso hace que lo que se produce hable por sí mismo.

¿CÓMO CONCIBEN USTEDES EL ENTRENAMIENTO EN LA COMPAÑÍA?

Ángela: La compañía lleva a cabo una investigación que poco a poco ha ido volviéndose más clara, el entrenamiento es lo que nos ha dado un estilo específico. Influencias de la danza moderna en la ASAB nos formaron, con esos movimientos grandes, abarcando el espacio y el uso de la curva, después la influencia del piso fue muy importante. Nuestro trabajo se llama Piso Móvil, lo denominamos así porque necesitábamos en algunas ocasiones dar un taller y tenerle un nombre. Pero está basado evidentemente en técnicas como *Flying low* de David Zambrano, y técnicas de *release*. Son cosas que uno poco a poco empieza a descubrir y que funcionan; para nosotros el piso es fundamental, porque tú tienes unos apoyos materiales, donde puedes tener tu centro y descubrir tu cinestesia, tienes algo concreto; mientras que cuando estás arriba solo tienes dos puntos de apoyo, son menos a nivel kinestésico. Hoy tenemos más clara esta búsqueda, en esa época era más intuitiva.

En ese grado de intuición, también estaba el volver más amable nuestro sistema de entrenamiento, y esa amabilidad radica en la generosidad del mismo movimiento

con nuestras articulaciones y corporalidades, es decir que la danza moderna, el ballet y otras técnicas, traían un rigor, que en muchos casos no era generoso con el desarrollo y la evolución de estos cuerpos. Esa organicidad en el trabajo de piso se encuentra fundamentalmente en la horizontal. Tenemos una búsqueda entorno a lo tangible del movimiento, y con este retorno hacia el mismo cuerpo se van descartando la serie de supuestos sobre los cuales se ha tejido la danza, es decir su construcción a partir de imágenes, por ejemplo “somos agua, viento, tierra, etc.”. Eso trae un contenido filosófico importante, pero al momento de trabajar el cuerpo, te vuelve ajeno al cuerpo mismo, porque empiezas a pensar en tratar de imitar esas cosas con el cuerpo, y no estás pensando en tu motricidad, en tus articulaciones, en la circulación de tu sangre o tu musculatura. Entonces ese identificar y denominar el movimiento en torno a las posibilidades físicas del cuerpo es lo que ha desarrollado cada vez más, lo que llamamos Piso Móvil.

Empezamos haciendo un entrenamiento para nosotros de manera casual, porque teníamos la necesidad de generar un lenguaje, porque aunque somos cuerpos distintos y la danza contemporánea rescata la individualidad de los intérpretes, también es cierto que dentro de esa individualidad es interesante cuando hablamos sobre un mismo lenguaje, por eso pensamos en entrenarnos de esa manera. Vladimir planteó la idea, marcaba las pautas y el sistema creció tanto que hoy en día Olga es maestra de nuestra investigación, en la ASAB; Edwin Vargas, quien es el otro bailarín de la compañía, enseña Piso Móvil en la Universidad de Cundinamarca; y Vladimir acaba de hacer dos piezas con la compañía Delfos en México con ésta técnica.

Vladimir tuvo muchas influencias a nivel filosófico y pedagógico, gracias a sus estudios de filosofía en la Universidad Nacional, junto a su interés en el trabajo físico como tal, y entonces comenzó a investigar, a leer mucho, a ver videos, de manera intensa y obsesiva. Entonces empezaba a reflexionar: “Necesito esto, ¿cómo hacer para lograrlo?, ¿cómo hacer que ese cuerpo que tengo allí logre esto?”, y empezó a encontrar la forma de transmitirlo a nivel pedagógico.

Olga: Adicionalmente estaba también la reflexión conjunta. Es decir, al tiempo que Vladimir está buscando nuevas formas para lograr esos objetivos, todo el tiempo estamos, todos los integrantes de la compañía, reflexionando, hablando, analizando el movimiento, analizando las rutas por donde vamos, los aciertos y los desaciertos. Hay un nivel de discusión permanente en la compañía, de todos con todos. Estamos constantemente observando los trabajos de los otros, de acá, de afuera, en Bogotá y en los viajes que hemos tenido. Siempre estamos buscando dónde está la movida y cómo está la movida.

En Cortocinesis sentimos la necesidad de que el vocabulario para hablar del oficio retornara al cuerpo, este emana una serie de informaciones que hay que analizar, después de su ejecución, siempre. Entonces en ese ir y venir de la palabra al cuerpo y del cuerpo a la palabra, desde el análisis mismo de la acción, hemos ido encontrado lo que hemos ido encontrando. Así son las creaciones también.



¿CÓMO ESTÁN ORGANIZADOS LOS ROLES AL INTERIOR DE LA COMPAÑÍA?

Olga: Vladimir ya tiene unas ideas, él las expone y nosotros las hacemos realidad, las potenciamos. Vladimir siempre nos dice: “Déjenme ver algo mucho más interesante de lo que yo les estoy proponiendo”, eso hace que como bailarines estemos todo el tiempo en una acción creativa que nos está implicando transformar esos materiales. Una frase o un movimiento no es simplemente eso, vamos mucho más allá.

Ángela: Hay muy pocas personas a las que les interesa tener ese tipo de acercamiento. Una tarea que nos pusimos cuando recién empezamos los tres, era apuntarle a alguien, en ese caso a Vladimir; dijimos, “le vamos a creer”. Cuando te metes a un proyecto y no crees, ahí no hay nada.

Olga: La otra opción es la famosa creación colectiva, y con ella, un cierto desorden de ideas que uno ve reflejado en las obras. Uno ve un collage de ideas, de imágenes y de músicas que no se concretan en algo, porque son producto de la opinión de todos. Entonces, cuando decidimos trabajar los tres nuevamente, cuestionamos la creación colectiva porque no se ve una idea concreta sino muchas ideas dispersas. El que tenía más claro el asunto de la coreografía y de la creación era Vladimir, entonces le apostamos a creerle, a creer en él, los tres. Toda esa información que Vladimir ha ido adquiriendo en Europa, la está trayendo, estamos hablando permanente con él y toda esa información la vamos capitalizando en función de la compañía.

Ángela: Vladimir se fue, y *La Mesa* siguió por mucho tiempo sin él. Lo que nosotros hemos hecho es apropiarnos de esa coreografía, adaptarla y transformarla.

Olga: Vladimir nos da la libertad de hacer ese tipo de cosas. Normalmente un coreógrafo es muy celoso con el material que ha creado, muy al contrario de las coreografías que hemos hecho en Cortocinesis; cada tanto hay una transformación en el material y eso hace que para nosotros resulte mucho más interesante la ejecución, en la medida que tenemos nuevas tareas cada vez. *La Mesa* ha pasado por varias transformaciones, ha pasado por ejemplo, de ser un sexteto a un trío, esto ha sido muy enriquecedor, creativamente, para los bailarines.

¿CÓMO ES EL PROCESO DE CREACIÓN?

Ángela: Una de las motivaciones del trabajo en la creación es la improvisación. Por ejemplo, la obra *La mesa* fue desarrollada totalmente a partir de la improvisación. Hacemos improvisaciones, luego se estudia sobre eso y se saca el material que valga la pena. Hay una parte en la obra donde cada uno tiene unos solos muy pequeños que son improvisados, la idea era darle la opción a los intérpretes de crear dentro de la escena, en tiempo real. Siempre usamos la improvisación con tareas muy físicas, no a partir de emociones, sino desde el movimiento mismo, desde la fisicalidad.



Olga: Incluso uno de los argumentos de Vladimir, en ese sentido, es trastocar el orden, darle la relevancia al movimiento, que sea éste el que deje aflorar esa serie de emociones o estados que el cuerpo va a atravesar necesariamente.

Ángela: Toda la parte de la dramaturgia aparece luego y por casualidad, por la manera como se organizan las partes, no por una intencionalidad, ni porque la dramaturgia y la narrativa sean el punto de partida. Más que la obra como tal, una de las cosas que más le interesa a la gente es el lenguaje que se utiliza. Eso es lo que ha expuesto la compañía.

¿QUÉ OTROS CAMPOS DE ACCIÓN LES INTERESA EN LA DANZA?

Ángela: La investigación coreográfica, la investigación del movimiento como coreógrafos y como intérpretes, que ya está sucediendo dentro de la compañía.

Olga: También está la investigación teórica, que poco se ha desarrollado. Ahora existen proyectos de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte como “La danza se lee” y “Pensar la danza”, y está todo lo que se puede reflexionar sobre la danza.

Ángela: Vladimir hizo una investigación sobre el break dance, una recopilación sobre el break de la ciudad para el Instituto, porque estamos un poco influenciados por este tipo de danza, nos gusta la parte física, mucho de nuestro lenguaje viene de ahí. Incluimos el lenguaje del hip hop en nuestro trabajo no por moda, sino por correspondencia con la época, por ir con la realidad, en contexto, y con responsabilidad con lo que se pretende.

¿CUÁL CREEN QUE ES LA RESPONSABILIDAD POLÍTICA DE LA DANZA EN NUESTRA SOCIEDAD?

Olga: Lo que siento es que para este momento histórico, la forma de presentar tu postura política no es como la de otros tiempos, ha cambiado. Hay un hecho político en el hecho mismo de moverte como te mueves. El break dance no necesita un libreto porque en sí mismo ya es un hecho político. Entonces la danza contemporánea tiene que aprenderle muchísimo más a estos hechos políticos expresados abierta y naturalmente. De eso adolecemos, me parece un problema que el carácter de lo político lo pensemos como un hecho panfletario.

Es suficientemente político el hecho de que en Cortocinesis transformemos el orden de los factores: que ya no sea la emoción la que va a inaugurar lo coreográfico, sino el movimiento mismo. Ya no es el coreógrafo el que tiene la potestad, el sabedor, quien fortalece el espíritu de trabajo, sino

La fuerza surge del colectivo, con los valores individuales de las personas, es la potencialidad de cada uno en virtud del grupo



que la fuerza surge del colectivo, con los valores individuales de las personas, es la potencialidad de cada uno en virtud del grupo. Todos aportamos ideas al colectivo; este es el hecho político más grande.

¿CÓMO VEN EL MOVIMIENTO DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA?

Ángela: Hay una responsabilidad de los hacedores, de los que estamos fortaleciendo el lenguaje, que consiste en informarse, preguntarse, estar en nuevas búsquedas con el lenguaje. Debemos darle nuevas posibilidades al público de que siga o no un discurso. Entre la red de artistas debemos abrir canales de diálogo. Si no estudiamos el oficio, difícilmente lo hacemos crecer, caemos en situaciones donde el lenguaje no se puede potenciar, hacemos que el público que hemos ido educando, paulatinamente decaiga, porque no hay nuevas propuestas, cosas alternativas para quien nos está observando. Es un asunto del creador, no de las obras como tal; el grado de conocimiento es una responsabilidad que se asume con el oficio.

Olga: Es importante reforzar los procesos individuales, porque de eso se construye el colectivo. Hay una pregunta que está latente, ¿hasta dónde las prácticas son realmente contemporáneas?, porque ve uno que hay agrupaciones que realizan prácticas contemporáneas con metodologías pre-modernas. Entonces ¿hasta dónde estamos siendo congruentes con lo que le planteamos a nuestro contexto?



Bellaluz Gutiérrez

BELLALUZ GUTIÉRREZ

Entrevistada por Gisela Castro

Octubre de 2007 – Fundación Danza Común

¿CÓMO EMPEZASTE CON LA DANZA?, ¿CON QUIÉN Y DÓNDE TE FORMASTE?

Yo empecé a bailar desde niña, como muchos, con el grupo folclórico del jardín y de la primaria. Después, cuando tenía diez años, entré a estudiar ballet en Barranquilla, primero donde Gloria Peña, y luego en la escuela Terpsícore. Luego vine a Bogotá a estudiar literatura en la Universidad Nacional y en 1992, cuando cursaba mi segundo semestre, a través del programa de la Divulgación Cultural, entré a un curso libre de danza contemporánea. Así fue como comencé mi camino en la danza contemporánea.

La maestra del curso libre de ese momento era Norma Suárez, quien también dirigía un grupo de danza contemporánea apoyado por la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Nacional. Después de ese primer curso libre pude entrar a ese grupo, que seis meses después decidió llamarse Danza Común, en donde empecé mi formación y donde continuó hasta el día de hoy.

¿CÓMO SE FORMA DANZA COMÚN?

Danza Común se forma por iniciativa de estudiantes, entre ellos Sofía Mejía y Carolina Gómez, que habían tomado el curso libre con Norma Suárez. Como esos cursos solo duraban treinta horas, estos estudiantes le propusieron a Norma tener un entrenamiento permanente. La mayoría de los integrantes de Danza Común eran estudiantes de Artes Plásticas y a través de esa facultad fue que lograron el apoyo de Bienestar Universitario. Poco a poco se fueron abriendo las inscripciones a estudiantes de otras facultades y eso permitió que este grupo tuviera un apoyo mucho más significativo, al que se le sumaron la facultad de Ciencias Humanas, Medicina, Odontología y Economía. Estas facultades apoyaron económicamente la conformación y la permanencia del grupo por cinco o seis años consecutivos.

¿CUÁNTOS ESTUDIANTES CONFORMABAN EL GRUPO EN ESE MOMENTO?

En esa época éramos veinticuatro personas, pero con los años la gente se fue graduando. Sofía Mejía y yo éramos las más pequeñas, y apenas estábamos empezando nuestras carreras universitarias. En 1995 entraron Marcelo Rueda y Andrei Garzón, y en 1998 Zoitsa Noriega. Con ellos decidimos mantener el grupo e independizarlo de la Universidad en el año 2000. Salimos de la Universidad porque, una vez graduados, las exigencias y las expectativas que empezábamos a tener con la danza iban más allá del interés que tenía la Universidad con respecto a un grupo de formación.

A nivel de formación queríamos tener una mayor intensidad horaria en el entrenamiento, y queríamos conocer maneras diferentes de enseñar y de ver la danza de la que habíamos aprendido con los maestros que logramos traer a través de la Universidad. Este tipo de necesidad aumentaba los costos y la Universidad no podía

financiar las invitaciones de maestros extranjeros representativos de la danza contemporánea a nivel mundial. Además, trabajábamos en el hall principal de la Facultad de Artes Plásticas, que no tenía las condiciones requeridas para hacer danza: era un piso de baldosa, completamente abierto y hacía mucho frío, por eso queríamos tener un salón de danza. En ese momento cada uno de nosotros quería dedicarse a la danza, y quedarse en la Universidad era dejar esas aspiraciones como una especie de hobby. Queríamos salir y asumir la danza de manera profesional.

DESDE QUE SALIERON DE LA UNIVERSIDAD, ¿CÓMO SE TRANSFORMÓ SU PROCESO DE FORMACIÓN EN DANZA?

Los maestros que entraron a Danza Común tenían una formación moderna. La mayoría de los maestros invitados se habían formado en ballet clásico y les interesaba mucho el Graham. La técnica Graham estaba en boga aquí en Bogotá hacia los inicios de los noventa, se consideraba como “la técnica” de la danza contemporánea; si uno era bailarín contemporáneo tenía que hacer Graham por la rigurosidad que exigía a nivel físico. Con el poco contacto que teníamos en Colombia, en cuanto a la danza, con el extranjero, los maestros hacían sus propias interpretaciones del Graham, enseñando desde lugares propios de asimilación. Entre algunos de estos maestros estaban Norma Suárez, Raúl Parra y Leyla Castillo.

También tuvimos maestros que tenían una investigación sobre entrenamientos físicos enfocados en las culturas indígenas colombianas, tema que también repercutía mucho en las tendencias de la danza contemporánea de Bogotá en aquella época. Entre ellos podría mencionar a Carlos Latorre, Jorge Tovar y Elizabeth Ladrón de Guevara.

Después nos empezamos a entrenar con Charles Vodoz, un maestro que vino de Suiza a vivir acá. Él, ante todo, ha tenido una formación neoclásica y la visión que tiene de la danza se enfoca en una transformación del ballet hacia el contemporáneo. Con Charles Vodoz trabajamos durante dos años, experimentamos una profundización a nivel formal, entendiendo el movimiento desde la musculatura y desde la estética. Con él culminamos un periodo de una formación técnica moderna después de la cual quisimos explorar otro tipo de entrenamientos.

El primer paso para ello fue a través del encuentro con la danza contemporánea de Venezuela. El maestro y director de Espacio Alterno, Rafael González, fue ese pri-



Fundación Danza Común.
Carrera 9 No 23 - 75. Bogotá.
Foto: Alexander Gümbel. 2012.

mer contacto con lo que llamábamos “nueva danza”, es decir la danza posmoderna. Luego estuvimos con Beto Pérez, un mexicano que estuvo trabajando un tiempo en Venezuela y a quien conocimos allá. De ahí en adelante nos hemos interesado en seguir recibiendo este tipo de entrenamiento y de información. Luego vinieron otros venezolanos: Mariangel Romero y Anaisa Castillo. Posterior a esto, comenzamos a traer maestros que trabajan en Europa como Dominik Borucki, Francesco Scavetta, David Zambrano, Renate Graziadei y Juan Cruz.

¿QUÉ BUSCABAN CON LAS PROPUESTAS DE LA “NUEVA DANZA”?

El Graham y neoclásico se centran en el desarrollo de las habilidades del cuerpo. Buscamos otras maneras de aproximarnos a la danza donde la visión del cuerpo y del entrenamiento van más allá de la estructura física. En la nueva danza, el cuerpo se vuelve un elemento más que integra la danza, no te puedes fijar únicamente en tu cuerpo, tienes que estar completamente atento al espacio y a los otros cuerpos: se busca activar los sentidos para que, por medio de estos, el cuerpo se altere y responda. Entonces hay una atención importante al entorno y a los elementos de éste que pueden generar nuevas experiencias desde el cuerpo hacia otros ámbitos.

¿QUÉ OTROS REFERENTES TENÍAN EN DANZA CONTEMPORÁNEA?

Para mí fue clave el viaje que hice a Francia en 2002. Durante ese año que estuve allá, volví a tener un despertar físico e interpretativo. Fue a través de entrenamientos de danza contacto que realmente me pude dar cuenta de que en Colombia no teníamos esa formación que fue fundamental para mí, porque alteró mi manera de concebir la formación en danza. Con la danza contacto era muy importante estar apoyado en los otros. Por lo general, cuando uno toma una clase de contemporáneo, uno está intentando resolver las cosas por uno mismo, entenderlas y memorizarlas; mientras que en la clase de contacto, al implicar el trabajo con los otros, las cosas no se resuelven por uno, sino a través del diálogo que se entabla con los demás cuerpos. Tuve referentes nuevos como la introducción de masajes en las clases para sensibilizar el cuerpo, recibir otro cuerpo y sentir el peso de otra manera; ejercicios que se ejecutan en forma grupal y cuyos objetivos son desarrollar conciencia colectiva para explorar “otra” forma individual de estar. Otros referentes importantes fueron las clases de improvisación a través del encuentro que tuve en Venezuela con David Zambrano. Todas estas experiencias fueron reveladoras, sentí que nuevamente estaba aprendiendo cosas importantísimas para mi desarrollo como bailarina y maestra.

¿DE QUÉ SE TRATA ESTE ENCUENTRO CON LA IMPROVISACIÓN?

La cercanía que empecé a tener con la improvisación fue a través de la danza contacto, pero ese mundo de la improvisación se me mostró en su totalidad cuando

tomé el primer taller con David Zambrano. Este taller fue un complemento a toda esa información de la nueva danza: sentir que hay que formar el cuerpo pero que es importante que no exista una división entre una formación física y una formación creativa. Con él aprendí que es importante que técnica y creación vayan siempre de la mano en una clase. En la formación que predominaba en el país en ese entonces, se acostumbraba a dividir esos espacios: “esto es una clase de entrenamiento, donde estamos ejercitando los músculos, los huesos, las articulaciones, y esto es una clase de sensibilización, de improvisación o de expresión”. Con ese maestro sentí la necesidad de que estos procesos estén integrados y fusionados en el entrenamiento del bailarín.

¿EN TODOS ESTOS AÑOS CON DANZA COMÚN, CUÁL HA SIDO TU RELACIÓN CON OTROS CENTROS DE FORMACIÓN DE LA DANZA EN COLOMBIA?

Acá en Bogotá, realmente no he tenido contacto con otros espacios de formación porque lo que nos interesó fue traer esos espacios de formación a Danza Común. Así como también lo habíamos hecho con maestros nacionales, con Raúl Parra, Leyla Castillo, Carlos Latorre, Elizabeth Ladrón, Jorge Tovar; ellos fueron la primera generación de maestros que empezó a formar bailarines aquí en Colombia. Nosotros los trajimos a Danza Común y no fuimos a formarnos con ellos en sus compañías, igualmente hemos hecho con los maestros extranjeros, los hemos conocido en festivales o en escuelas cuando hemos estado afuera y nuestro interés ha sido traerlos acá.

¿EN QUÉ MOMENTO EMPIEZAS A DAR CLASES Y CÓMO PLANTEAS EL PROCESO PEDAGÓGICO PARA LA DANZA?

A nivel pedagógico, la iniciación fue un poco abrupta. En parte surgió como una necesidad económica para mantener el proyecto, ni siquiera para mantenernos a nivel personal; desde muy temprano empezamos a dar clases a jóvenes de la Universidad Nacional para que tuvieran una introducción a la danza contemporánea. Esos fondos nos permitían a nosotros pagar al maestro que formaba a la compañía en Danza Común y en la Universidad Nacional; estamos hablando del año 95.

Al principio, cuando empecé a enseñar, yo tenía una estructura formal de clase muy repetitiva, me apoyaba en los ejercicios que más me gustaban, los que me enseñaban los maestros; llegó un periodo donde empecé a transformar esos ejercicios, y después los inventaba, para ese entonces ya tenía claridad de lo que yo quería enseñar.

Me ha interesado ubicar a las personas en situaciones que le generen una manera de estar en la clase, eso me ha desviado un poco del hecho de desarrollar un vocabulario a nivel formal. No quiero enseñar movimientos, sino generar situaciones o condiciones que provoquen esos movimientos, pues me interesa usar las bases de la

improvisación como una manera de entrenarse físicamente. Por ejemplo, mi interés no ha sido entrenarnos acá en el salón de danza sino en espacios abiertos más naturales y abruptos, que permiten que el cuerpo esté en la obligación de volverse más instintivo para poder acondicionarse a ese espacio. Ya no estás en un espacio regular en donde hay un piso de madera que te va proteger, y tampoco hay un linóleo que te va a permitir deslizarte, me gusta la idea de trabajar en superficies inclinadas y diferentes en donde uno tiene que apoyarse en los instintos para vivenciar el espacio desde el cuerpo y la creatividad. Danza Común está fundamentalmente apoyada en la “nueva danza”, en la improvisación y en la danza contacto.

¿QUÉ TE HA APORTADO A TI EL HECHO DE ENSEÑAR? ¿CÓMO HAS VIVIDO ESA EXPERIENCIA?

Ha sido fundamental porque me ha llevado a entrenarme todo el tiempo y a estar constantemente informada de lo que está sucediendo en otros lugares del mundo en cuanto a la formación. Creo que, aunque uno llegue a crear un vocabulario, es importante seguir permitiendo que otras técnicas, otras visiones de la danza lo influyan. También me obliga a experimentar diariamente; me he dado cuenta de que en los periodos en los que no enseño, tengo menos propuestas creativas.

¿QUÉ OBRA TE GUSTARÍA COMPARTIR CON NOSOTROS, QUÉ OBRA QUE HAYAS CREADO HA SIDO LA MÁS SIGNIFICATIVA PARA TU PROCESO COMO CREADORA?

Hay varias, aunque una que considero fundamental es *Bordeando la ausencia*. Esta fue la primera creación colectiva que hizo Danza Común, fue fenomenal. Con esta obra nos fue muy bien. Tenía una temática muy personal. Es una obra que, cuando la volvemos a ver, sentimos que todavía funciona. *Éramos unos cuantos* fue un trabajo de improvisación muy importante para mí porque fue lo que me definió como artista. Me dio pistas de la línea que quería tomar en la creación. *Campo muerto*, nuestra más reciente obra, fue un proceso de experimentación alrededor del tema de las masacres en Colombia y lo que genera un acto violento de esta magnitud. Para esta creación decidimos tratar de documentarnos, leer más sobre los acontecimientos históricos y actuales de este problema. Compartimos lecturas de periódicos, textos literarios e históricos, fue muy interesante porque a todos nos puso en la misma frecuencia emocional con respecto al tema, y eso permitió que el proceso de creación fuera más fácil y colectivo. Ya sabíamos todos de qué estábamos hablando, estábamos tocados por esa historia, y el producto me ha gustado mucho porque sigue bajo la idea de no bailar porque sí. En esta obra no bailamos y aún así me parece muy entretenida.

Campo muerto surgió de las ganas de asumir un poco más nuestra historia, porque en Colombia nos caracterizamos por todo lo contrario, por no tener con-



ciencia de lo que pasa en el país. Hace poco me casé, mi esposo es francés y tiene una conciencia política muy fuerte que me ha influenciado mucho. En la cultura francesa la historia pesa mucho, tienen una gran consciencia de ella; esta relación me ha vuelto más sensible a los aspectos históricos que han sucedido y suceden aquí en Colombia.

¿CÓMO SON LOS CAMINOS PARA LA CREACIÓN DE LAS OBRAS DE DANZA COMÚN?

Han sido diferentes. En esta primera obra que te comentaba, *Bordeando la ausencia*, había un origen emocional muy fuerte pero también había unas ganas de empezar a mostrar lo que estábamos aprendiendo o lo que ya dominábamos en el cuerpo a nivel físico y formal. Me acuerdo que queríamos experimentar mucho, ser muy arriesgados en la forma y en el movimiento impulsado por la emoción.

En el segundo trabajo, *Éramos unos cuantos*, nos interesó generar situaciones que provocaran a los bailarines movimiento. Tenía muy claro que quería generar un entrenamiento para la creación y desde ahí empecé a saborear el gusto por la técnica; yo decía: “claro, las técnicas quizás originalmente se dieron porque querían ser material expresivo, y no de entrenamiento, sólo que con el transcurrir de los años ese material expresivo se convirtió en material de entrenamiento”. Este trabajo me motivó para generar variaciones en los ensayos; la creación va indicando cuál es el entrenamiento que se necesita. Esa forma de pensar me volvió a abrir el lenguaje para entrenarnos.

Otra manera para abordar una creación es dejar que el sentido llegue después, eso me emociona mucho porque es casi como tener la misma mirada que uno tiene en la realidad cotidiana, en la forma como uno vive los hechos y la manera de enfrentarlos. Es eso que genera el sentido en la vida personal de uno. En esos procesos de creación el sentido llega con la misma exploración, es decir, en el momento.

Hoy, mi base sigue siendo el cuerpo afectado, por ejemplo a Zoitsa Noriega, de Danza Común, le interesa la relación con los elementos, con las artes plásticas; en los trabajos de ella se puede ver eso. A mí me interesan más los cuerpos afectados y esta afectación me la pueden dar los objetos, como es el caso de Campo muerto. En una exploración que hice con Laura Franco y con Oscar Guari la afectación era mantenerse siempre hablando, hablando, hablando, lo que generaba una manera de estar y de moverse.

¿QUÉ ARTISTAS HAN INFLUENCIADO TU TRABAJO?

Me han marcado mucho las cosas que he visto de David Zambrano. También hay una francesa que se llama Mathilde Monnier que trabaja mucho la improvisación en sus obras.



¿QUÉ VE EL PÚBLICO EN LOS TRABAJOS DE DANZA COMÚN?

Nos gusta que los cuerpos estén en escena casi como están en la cotidianidad. No nos gusta que en nuestras obras se vean intérpretes con actitud de bailarines. Creo que en las obras de Danza Común ven cierta frescura. También en el proceso creativo hemos reconocido que es interesante transformarse en escena, no siempre mostrarme como Bellaluz; transformarme pero desde la cotidianidad, desde mi ser y no desde una manera teatral, creo que esa es la variante diferenciadora con respecto a los trabajos de otras compañías y por lo que nos reconoce el público espectador. También hemos tenido una inclinación fuerte por la creación colectiva, en un momento todos queríamos dirigir los procesos creativos, pero eso no siempre era fácil, entonces hemos ido variando.

¿A NIVEL MÁS GENERAL, QUÉ REFERENTES IMPORTANTES PUEDES MENCIONAR DEL DESARROLLO DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA?

El Graham y el ballet fueron técnicas muy determinantes en los procesos pedagógicos aquí en la capital. A nivel de personalidades, no sabría porque siento que todos los procesos han tenido una cobertura limitada; la gente que puede decir qué es Danza Común también es contada, somos un grupo pequeño en cierta medida. Quizás, en general, diría que el referente más importante es la danza universitaria, porque nosotros venimos de ese proceso que fue el que nos originó y el que nos ha influenciado e impulsado a generar el movimiento en danza contemporánea que hemos formado hasta hoy.

A NIVEL ARTÍSTICO, ¿QUÉ REFERENTES TIENES?

El cine; cuando he visto películas que me parecen muy buenas, pienso ¿qué logra el cine?, ¿cómo logra el cine agarrar al espectador? Desde esas preguntas le he prestado mayor atención al ritmo de la obra y, a partir de la experiencia que he tenido viendo las películas, me fijo en la duración de una escena o de un momento, en los puntos de vista de la cámara, pero eso es algo muy intuitivo y que aún no tengo claro. Cuando estoy dirigiendo pienso mucho en los ritmos de películas que me han gustado, y en particular en esta última propuesta que estoy dirigiendo en Danza Común. Además, he tenido muchas conversaciones con mi hermano que estudió cine y me he dado cuenta de que mi trabajo tiene en cierta medida las características de una película muda, en la que no había mucho movimiento; son como fotografías en donde lo importante es lo que se lograba conseguir en una imagen. Viendo un trabajo que mi hermano me mostró, una recopilación de fotografías, dije “es casi lo mismo que está haciendo mi hermano en cine, y yo en danza”. Hay una situación congelada, momentos detenidos, pero eso se ha dado sin darme cuenta.



Siento que a veces ver obras de danza me genera inquietudes de creación, ya sea por rechazo o por identificación; esto me ha generado cuestionamientos porque digo: “¿cómo es posible que mis inspiraciones creativas vengan de otras obras, es decir de espacios ficticios?” Para mí eso es un conflicto pero también lo identifico con un momento del arte en el que el arte se apoya en el arte mismo, donde la ficción termina siendo también generadora de ficción. Esta forma de pensar viene de la literatura, porque estudiando Literatura, las temáticas que me interesaban tenían ese manejo de la ficción, lo descubrí cuando leí *Don Quijote de la Mancha*, donde la ficción era la base de esa supuesta realidad, pero esa supuesta realidad era la ficción creada por Cervantes.

¿NOS PODRÍAS HABLAR DEL CONTEXTO SOCIOCULTURAL EN EL QUE SE ENCUENTRA LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA ACTUALMENTE?

La danza todavía es un espacio precario en cuanto a las condiciones que ofrece. Aún hay pocos lugares de formación y, en el horizonte profesional, no existen compañías con apoyo económico y logístico que permitan generar una demanda en los bailarines. Que uno diga “mi profesión es ser bailarín” es difícil, realmente casi todos nos mantenemos porque somos profesores o nos dedicamos a otra actividad totalmente diferente. Nadie, aquí en Colombia, creo yo, ha podido vivir siendo bailarín, es decir, que su sueldo mensual llegue por el hecho de ser bailarín. Creo que eso también se relaciona mucho con las condiciones socioeconómicas del país. Vivimos en un país donde las necesidades básicas están por resolverse y, en cierta medida, el arte no es una necesidad urgente en comparación con no tener qué comer o no tener dinero para tener una educación básica. Esto naturalmente hace que el arte y la danza se desplacen.

Yo empecé a bailar en la Universidad Nacional, que es una entidad pública y que afortunadamente ofrecía programas alternos gratuitos a los estudiantes, eso me permitió bailar y gracias a eso mi formación ha sido completamente gratuita. Me ha tocado pagarlo con trabajo, por eso considero que también es una característica de la danza en Colombia: tener que realizar otras labores, aprender a hacer otras cosas para dedicarse a la danza, creo que esto muestra el momento en el que vivimos los artistas

La danza me ha llevado siempre a preguntarme cómo aprender a estar en contacto con la gente, esa pregunta ha sido más importante que la danza misma. La danza es el medio para hacerme más sensible como ser humano



en Colombia. Todavía la cultura, desde la institución, no está totalmente fortalecida y por tanto nos toca apoyarnos en otras esferas para poder sobrevivir como artistas.

¿QUÉ ES LA DANZA PARA TI?

La danza me ha llevado siempre a preguntarme cómo aprender a estar en contacto con la gente, esa pregunta ha sido más importante que la danza misma. La danza es el medio para hacerme más sensible como ser humano. ¿Qué es la danza entonces? Creo que sigue primando eso, poder tener como individuo una experiencia colectiva que sea significativa.



Carlos Jaramillo
Carlos Latorre
Carlos Martínez

CARLOS JARAMILLO

Entrevistado por Margarita Roa y Andrés Lagos
Octubre de 2008 - Fundación Danza Común

CUÉNTANOS SOBRE TU PROCESO DE FORMACIÓN EN DANZA

Nací en Cartagena y desde chiquito tenía el apodo de “Carlitos el bailarín”, me daban una Kola Román y bailaba lo que me pedían. A los diecisiete años me vine para Bogotá a estudiar en la universidad, pero terminé haciendo cursos de actuación en el Teatro Libre y un día la directora, Laura García, me invitó a participar en una audición para El Ballet de Colombia de Sonia Osorio. En la audición me dijeron: “tiene madera” y al mes estaba de gira bajo la Torre Eiffel, yo, todo un corroncho.

En ese entonces alguien le iba enseñando a uno los pasos y las coreografías, es decir, que era por tradición oral o más bien corpóreo-oral: “enséñales a estos el currulao”, y así se iban meses practicando el currulao. Si tú estabas inquieto y hacías preguntas, aprendías un poco más. Así fui llegando a la danza negra, porque me era más fácil. En la danza andina estaba perdido, pero de todas formas le tocaba a uno aprenderse todo el repertorio para la gira internacional.

Luego llegó mi encuentro con la danza moderna, tomé clases con Irina Brecher, que un día me dijo: “este chico tiene contracción natural”, y me empezó a tomar como modelo. Irina era bailarina clásica y ganó medalla de oro en el concurso internacional de Ballet Varna, en Bulgaria, donde han ganado bailarines como Mikhail Baryshnikov y Rudolf Nureyev. Irina tenía la capacidad de bailar clásico en puntas y sin puntas, Graham, Horton, Cunningham, Mac Matos, Liugi, Mapalé, Cumbia y Tango, todo lo aprendía, era un monstruo de la danza. Había bailado con dos compañías en Israel: Back Door y Batsheva Dance Company, así fue como llegó a la danza moderna. Al inicio solo éramos tres estudiantes, Rafael Sarmiento, Jaime Díaz y yo. La clase costaba setecientos pesos, y entonces me quedaban trescientos de los mil pesos mensuales que me pagaban por ser bailarín del Ballet de Colombia de Sonia Osorio. La clase de Irina fue creciendo hasta que abrió su escuela El Estudio en la calle setentaicuatro con carrera segunda; fue un espacio que marcó un hito, ella tenía un magnetismo fuertísimo y tuvo la capacidad de poner todas las opciones de danza en un solo espacio: clásico, moderno y jazz.

Al principio yo solamente quería tomar clase de jazz porque, como venía del afro, me quedaba fácil, y ella me dijo: “tienes que tomar clase de danza moderna, vas a ser un bailarín de danza moderna”, y después me sugirió tomar ballet clásico: “vas a ser un príncipe, un bailarín clásico”, y cuando le respondí que no me interesaba serlo, me dijo: “toma el ballet como un instrumento que te va a servir para otras cosas, la danza moderna va cambiando, en cambio el clásico es algo que permanece”. Para entonces ya había entrado a la Universidad Javeriana, quería tener todas las herramientas para escribir bien porque quería ser poeta, y terminé mis estudios en Literatura Hispanoamericana. Me di cuenta de que tenía dos pasiones, la literatura y la danza, y no sabía qué hacer con ellas.

La danza se convirtió en una fuente de ingresos, un trampolín; podía pagar mis estudios y ayudar a mi familia. Irina me dijo: “parece que estás manejando las dos cosas a tu manera, hecha pa’ lante con eso”. La literatura me ayudó mucho porque

aprendí a escribir y a hacer análisis de los proyectos: cuánto me va a costar, cuánta plata voy a pedir, cuánta me van a dar, y aprendí a construir los textos.

¿CUÁNDO EMPEZASTE A ENSEÑAR?

El Estudio estaba creciendo, entonces Irina me propuso dar clases de jazz para principiantes: “las señoras quieren que les dictes clase, están fascinadas contigo”. Ella tenía una secuencia para dar clase, había estudiado en California pedagogía y me ayudó a diseñar mi clase y también a explicar el uso de la danza clásica de una manera muy precisa. Irina me decía: “parece que vas a ser un buen profesor, te voy a dar más trucos”, entonces, cuando Irina se fue del país en 1979, todos dijeron: “Carlos, tienes que seguir entrenándonos hasta que venga alguien, no podemos parar”. Seguí en El Estudio pero por cosas que pasaron en un momento determinado, eso se fue para abajo. Decidí irme a Nueva York, parar la universidad, irme del todo. Allá me enfrenté a mucha hamburguesa y papas fritas, un día me vi yendo de la escuela de Alvin Ailey a la escuela de Martha Graham, haciendo paradas en el Central Park para tomar malteada de fresa y me pregunté: “¿qué hago acá si en Colombia tengo un compromiso social?”, y en tres días regresé.

¿A QUÉ TE REFIERES CON LA IDEA DEL COMPROMISO SOCIAL?

Cuando me fui estaba dictando clases a muchos compañeros, no era el bailarín de todas las extensiones, pero tenía la información de Irina y podía hacer un puente. Hice las cosas al revés, en vez de quedarme en Nueva York y llegar a un punto máximo como bailarín, decidí volver, para repartir mi tiempo entre el aprendizaje y la enseñanza. Así, en 1980 aparece la escuela Triknia Kábhelioz Danza Contemporánea, una escuela privada. Teníamos que hacer de todo: limpiar el salón de danza, dar las clases, administrar y hacer la contabilidad. La compañía había empezado antes, la llamamos La Compañía de los Siete, y con ellos empecé a hacer coreografía porque mis compañeros dijeron: “¡queremos bailar, no seguir tomando clases, tú tienes la batuta, ahora empieza a hacer coreografías!”.

¿QUIÉNES ERAN LA COMPAÑÍA DE LOS SIETE?

Leonor Agudelo, Fernando Granados que era jugador de fútbol, Lina Pérez, que venía de la danza terapia y de la escuela Anna Pavlova, Christine Lili que ahora es actriz, la chilena Vivian Larrain y Sonia Rima, la mamá de mis hijos, que era una computadora; podía aprenderse todos los movimientos con verlos una vez, ella me permitió crecer y crear.

¿CÓMO ERAN ESAS PRIMERAS COREOGRAFÍAS?

Hicimos muchas coreografías influenciados por Alvin Ailey, Martha Graham, la parte negra del folclor colombiano y el jazz lírico. Eran coreografías en chalequito

sin camisa, bastón y sombrero, una cosa rara entre moderno, jazz y mapalé, después empezamos a quitarnos el cascarón.

Entonces aparece Triknia Kábhelioz Compañía, un proceso emotivo, fuerte, de muchos riesgos y retos. Me formé en una sala de danza, no estudié en la ASAB, ni en una escuela de Londres, lo mío fue la praxis. Mi proceso fue al contrario, lo que sé de anatomía, música y creación coreográfica lo aprendí a posteriori, en mi carrera creativa he ido siempre de la praxis a la teoría. También les digo así rápidamente: lleven su vida normal, disfruten, tengan su disciplina, rumbeen los sábados y los domingos. No lleven una disciplina cuadrículada porque en el momento en que abran una puerta chiquita se desordenan, es mejor andar entre que sí y que no: “voy a las fiestas pero hasta las once, y me tomo un tecito, porque mañana tengo ensayo o función”. Funciona más esto; tengo la experiencia de compañeros que eran muy disciplinados pero les pasó algo y se desordenaron, se perdieron por tres o cuatro años... Como venía diciendo, no había estudiado cómo hacer coreografías, nadie me enseñó: “una coreografía se hace así”; en ningún libro aparecía: “para hacer coreografía tienes que pensar en esto”. Lo importante fue empezar a hacer las cosas. Aprendí en la práctica y viendo trabajar a otros coreógrafos, ahí estaba con la antena puesta, por eso creo que funciona tener los ojos abiertos y escuchar todo el tiempo.

Luego mis compañeros preguntaron: “¿vas a dirigir algún tipo de entrenamiento para estar preparados?”, y les dije: “sí, necesitamos hacer una clase para la compañía”, y ésta no podía ser como las otras porque justo después ensayábamos, entonces cada coreografía determinaba qué tipo de clase necesitábamos.

En ese proceso voy eliminando cosas hasta que encuentro mi estilo; cuando empecé con Triknia Kábhelioz tenía muchas pelusas y era múltiple, es decir, había demasiado movimiento, mucha energía para hacer una coreografía, poco a poco he ido depurando. Siempre me gustaron las secciones cortas y dinámicas. Eso lo seguí desarrollando y ahora, cuando hago una coreografía, tengo secciones de máximo tres minutos veinte segundos, o unas más cortas, rápidas y prácticas de cincuenta segundos.

Nadie me enseñó: “una coreografía se hace así”; en ningún libro aparecía: “para hacer coreografía tienes que pensar en esto”. Aprendí en la práctica y viendo trabajar a otros coreógrafos, ahí estaba con la antena puesta, por eso creo que funciona tener los ojos abiertos y escuchar todo el tiempo

¿LA COMPAÑÍA Y LA ESCUELA FUNCIONARON DE MANERA PARALELA?

Hubo muchos períodos en que estaba enseñando y aprendiendo; ideé un sistema diferente, en vez de estar viajando cada vez para actualizarme, invitaba a los profesores al país a trabajar con nosotros. La escuela de danza era una casa grande y tenía habitación para huéspedes y de esa manera nos beneficiamos todos. Hice conexiones con las embajadas de Inglaterra, Francia y los Estados Unidos.

¿CÓMO SE SOSTENÍA LA ESCUELA?

La escuela Triknia Kábhelioz despertó un compromiso, estaba ubicada en la calle ciento catorce con Autopista, donde los clientes que me seguían eran, en su mayoría, judíos que me ayudaban con proyectos y con las coreografías: me regalaban telas y algunas cosas usadas, por ejemplo el tapete de la escuela lo pusieron ellos. También

ayudó gente que no pertenecía al medio pero que le gustaba la danza, entre ellos compañeros de la universidad.

Mucha gente pagaba la mensualidad, entonces podía becar algunos estudiantes, tenía becas completas y medias becas y los bailarines cooperaban con La Escuela como forma de pago, pero nunca recibieron nada gratis. Irina me enseñó a no regalar nada, decía: “mi mamá vendió todas las cosas de la casa para pagar mis estudios, entonces cuando bailo, sé cuánto vale”. Ella tenía categorías de becas, como fui su estudiante, no más aventajado, sino más veterano, pagaba un cuarto de beca.



Aquí quedaba la sede de la Escuela Triknia Kábhelioz.
Autopista Norte No 114 - 50. Bogotá.
Foto: Grupo de investigación y creación
Huellas y Tejidos. 2012.

Entre mis estudiantes becados estuvieron Carlos Latorre, Leyla Castillo, Jorge Tovar, Gino Peñuela, Hernando Eljaiek, Pilar Ruiz y las Gómez. Hubo como cuatro períodos de diferentes grupos, se formaban, arrancaban y llegaban otros. Marvel Benavides también estudiaba en Triknia, pero tenía su propia economía porque trabajaba con El Ballet de Colombia.

CIERRAS TUS PROYECTOS EN COLOMBIA Y VIAJAS A ALEMANIA, ¿CÓMO HA SIDO TU ESTADÍA ALLÁ?

Ahora estoy peleando por auxilios a la creación y por el reconocimiento de mis años de trabajo. Tuve el karma de que cuando llegué a Hamburgo tampoco había danza contemporánea, ni danza moderna. Me quedó fácil conseguir trabajo pero fue duro

explicar lo que hacía, solo con el tiempo pude construir un público para las clases que me interesaban y dejé de dictar latin jazz, folclor colombiano y étnico.

Parecía increíble que una ciudad con tanto dinero no tuviera danza moderna ni contemporánea; llegué a Hamburgo a hacer coreografía sin apoyo, lo mismo que acá, pero un poco más difícil porque aquí tienen más teatros como la Fundación Gilberto Álzate Avendaño, el Teatro Delia Zapata, el Auditorio León de Greiff, el Teatro Colón y el Jorge Eliecer Gaitán y otros.

Allá esta Kampnagel, una de las salas más importantes a nivel europeo, ya que traen grupos de afuera, pero este lugar es una rosca cerrada la cosa más berrionda de este mundo, y me han dicho: “maestro, el estilo del trabajo suyo no es el del teatro”. Entonces no busqué más por ahí pues no hago danza teatro ni performance, que están ahora en el top. Sigo siendo un bailarín de movimiento y un coreógrafo para el movimiento.

La danza teatro no es una técnica de entrenamiento, es una puesta en escena, como diría Santiago García: “una manera”, es un recurso que los alemanes llaman “kunst form”, es decir, una forma de arte, una manera de expresarse. No obstante, Pina Bausch, La Folkwang, Sasha Waltz y William Forsythe se preocupan por dar un entrenamiento técnico a sus bailarines. Los bailarines y coreógrafos que quieren hacer un trabajo serio, que pueden enfrentar todas las dinámicas y sobreviven, son los que se entrenan y tienen un estudio detrás de ello y no me refiero, necesariamente, a escuelas y títulos universitarios. Desde que empezó el proceso de Pina Bausch ha habido cientos de copias y cada vez el carbón se va haciendo más delgado, más transparente. Tengo un amigo que maneja las compañías Bat-Dor, Batsheva Dance Company, Cullberg Ballet y es el manager de Ismael Ivo, él dice: “estamos esperando que la danza vuelva otra vez al sitio que le corresponde, estamos aburridos de ver gente peinándose en el escenario o que vienen a leer un periódico o a Goethe. Yo me sé peinar y lo hago en mi casa, no voy a pagar por eso y no lo voy a vender, los teatros con los que trabajo no me lo van a comprar”.

En Hamburgo es tan difícil como acá pero para bailar hay una sola sala de teatro y siempre está llena todo el calendario. Sprechwerk Theater es la sala para danza contemporánea, danza moderna y todo lo que sea performance. Además hay una política cultural que pretende formar coreógrafos sin escuela, así, del aire, porque están más inclinados hacia el performance, la plata se malgasta mientras muchos discutimos y nos preguntamos: “¿será que soy muy ortodoxo, muy viejo?” Pero para manejar bailarines y armar un espectáculo con gente que se mueve, tengo que tener un conocimiento mínimo. Esas son las discusiones que tenemos en Hamburgo.

¿EN ESTE CONTEXTO, QUÉ HA SIDO DE TU TRABAJO PEDAGÓGICO?

La pedagogía no la puedo separar del aspecto coreográfico; a la vez que tengo que dictar más clases para pagar renta, seguro médico y teléfono, igual que todos ustedes.



Dicto catorce clases a la semana de danza contemporánea en todos los niveles. Las ideas de la creación coreográfica las aplico en la clase con bailarines menores o mayores, ahí veo cómo se resuelven las pautas y después ese material lo desarrollo con los bailarines que llamo para trabajar. Como coreógrafo sigo creciendo con ayuda de mis estudiantes, sin estudiantes no soy nada.

Mis coreografías últimamente se hacen como armando rompecabezas, porque los bailarines no tienen mucho tiempo para estar ensayando y porque no hay plata para pagarles tiempo completo. Así es como todos bailan allá, tienen otras actividades; dan clase, son recepcionistas en hotel, meseros en cafés y por ejemplo, un miembro de la compañía trabaja cada quince días en un periódico atendiendo reclamos por teléfono de cuatro de la mañana a cuatro de la tarde.

Les dices a los bailarines: “voy por taquilla, pago tanto”, entonces vienen pocas horas y trabajamos pedazos específicos de coreografía. Así tengo tiempo de ver, corregir y borrar. Por eso trabajo en formatos pequeños.

¿ESTÁS BAILANDO EN TUS OBRAS?

En la última me tocó bailar porque uno de los dos bailarines no pudo y no lo quería reemplazar, porque siempre había estado conmigo, entonces le dije: “tomo tu parte, no es tan complicada”. Lo que más hago para mí son solos, donde puedo hacer una regresión a mi tiempo, con movimientos más antropológicos, difíciles de transmitir en pocos meses de trabajo.

Con los bailarines establezco un compromiso apelando a la ética porque no hay contrato legal. En un montaje que dura dos meses, cuando vamos en la tercera semana, un bailarín puede decir: “me salió un trabajo donde voy a ganar mucho dinero, no participo”, pero si faltan dos semanas para el estreno hay un acuerdo de que ya nadie se sale.

Las siguientes preguntas fueron formuladas por participantes del Centro de Experimentación Coreográfica

¿QUÉ OPINAS DE HACER FUSIONES ENTRE TIPOS DE DANZA, LO CREES POSIBLE?

Es posible sobre todo para nosotros por nuestra situación geográfica. En Alemania, por ser latinoamericanos, si hacemos una mezcla con salsa nos definen con la palabra “exótico”, y por eso no la uso, para que no me clasifiquen; allá todo es cuadrado. Hice un solo de un chamán y dijeron: “eso es antropológico” y se quedó ahí. Te catalogan y no creen que puedas hacer otras cosas. Eso también depende del teatro donde te presentes.



ESTAS AQUÍ COMO UNO DE LOS JURADOS INVITADOS PARA OTORGAR EL PREMIO NACIONAL DE DANZA Y HAS VISTO MUCHAS OBRAS POR TODO EL PAÍS, ¿QUÉ DIFERENCIAS VES ENTRE LO QUE HICISTE Y VISTE HACE VEINTE AÑOS CON LO QUE ENCUENTRAS EN ESTE VIAJE?

Veo muchos grupos de danza y bailarines, muchos espectadores, espero que no sea porque las funciones son gratis. En mi época en Colombia era poco el público para la danza. Vi danza moderna en un estilo distinto al que nosotros hacíamos y también mucha actividad en las escuelas de ballet.

Cuando estaba aquí, solo recuerdo un grupo que trabajó paralelo a nosotros, Deuxalomori Ballet Compañía de Álvaro Fuentes, Ricardo Gómez y Ariadna Páramo. Ha pasado el tiempo y es rico ver que no se está solo, que existen Danza Común, Cortocinesis y muchas compañías más haciendo danza contemporánea.

¿QUÉ SIGNIFICA LA DANZA PARA TI?

Un camino filosófico. Es como respirar. Me da de comer y me mantiene tranquilo espiritualmente; con la danza comulgo y es lo sagrado que habito.



CARLOS LATORRE

Entrevistado por Andrés Lagos

Noviembre de 2006 - Una tienda en el barrio La Candelaria

¿CARLOS, CÓMO LLEGASTE A ENCONTRARTE CON LA DANZA?

Por accidente. A finales de la década del ochenta, cuando yo estudiaba filosofía en la Universidad Nacional, me enteré de que el maestro Plutarco Pardo estaba convocando a una audición en los sótanos de la Jiménez para uno de sus espectáculos de ballet. Plutarco era de Santander y se formó en Alemania en los años cuarenta; regresó a Colombia a principios de los ochenta y luego fundó el Ballet del Distrito.

Aquí comenzó mi ‘rayadez’ absoluta con la danza. Con ‘rayadez’ me refiero a esa necesidad interior de búsqueda espiritual e intelectual mediante el conocimiento y el arte. En ese entonces yo tenía veinte años, hacía mucho deporte y no tenía ni idea de que me iba a dedicar a la danza. Encontrarme con la danza fue una revelación del cuerpo como conocimiento. Eso buscaba, un cuerpo a través del cual pudiera construir discursos sobre conocimiento filosófico, político, poético y estético, un proceso paralelo a lo que encontraba estudiando la Filosofía. Encontré en el cuerpo y en el movimiento lenguajes que construyen discursos en torno a la realidad.

¿TENÍAS ALGUNOS REFERENTES DE DANZA?

En ese momento no. El encantamiento vino posteriormente.

¿QUIÉNES FUERON TUS PRIMEROS MAESTROS?

En Bogotá mis maestros fueron Christopher Fleming: primer bailarín del New York City Ballet, Peter Palacio: primer bailarín del Orlando Ballet, Carlos Jaramillo: creador/director de la compañía Triknia Khábelioz Danza Contemporánea, Plutarco Pardo, Priscila Welton, Jaime Díaz y Ana Consuelo de Díaz. Afuera del país estudié con Wilson Pico y Patricio Bunster de Chile, y Oscar Arias de Argentina.

¿FUISTE A ESTUDIAR A CHILE Y ARGENTINA?

Sí. Fui a estudiar a Chile invitado por una compañía independiente. Allí me presenté a una audición y me quedé. En Buenos Aires estudié composición en el Ballet San Martín que en ese entonces dirigía Oscar Arias.

¿CÓMO Y EN QUÉ TÉCNICAS TE FORMASTE?

Inicialmente me formé en ballet y danza moderna: Graham, Cunningham y Limón. Comencé en 1985, por mi edad y las condiciones que existían en Colombia para la danza, me tocó todo al tiempo: entrenamiento académico, bailarín aprendiz y, posteriormente, bailarín profesional. Todo se aprendía a la vez. En la Compañía Colombiana de Ballet que operaba en el Teatro Colón, estuve cuatro años con sueldo fijo. Fui bailarín aprendiz en obras de Christopher Fleming, Álvaro Restrepo y Elsa

Valbuena. Uno aprendía y danzaba en el escenario, en ese momento no había gran cantidad de bailarines hombres y por eso nos usaban a todos.



Sótanos de la Jiménez.
Avenida Jiménez con Carrera 8ª. Bogotá.
Foto: Alexander Gümbel. 2012.

Por otro lado, mi formación fue en la Escuela Distrital de Danza que operaba en los sótanos de la Jiménez y posteriormente en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán. El maestro de ballet era Plutarco Pardo, la maestra de moderno era Luz Estela Sandoval, alumna de Jacinto Jaramillo, quien a su vez fue alumno de Isadora Duncan.

Después estuve con Carlos Jaramillo en la compañía Triknia Khábelioz, en la ciento catorce con Autopista. Allí llegaron la mayoría de maestros internacionales que conocí. Posteriormente, en el Teatro Metropolitano en la ciudad de Medellín, trabajé con Peter Palacio y su

Compañía Danza Concierto. También estudié ballet en la escuela de Priscilla Welton en la calle sesenta y nueve con carrera novena, y en la academia de Ana Consuelo de Díaz, Anna Pavlova.

¿QUIÉNES FUERON TUS COMPAÑEROS DE ESTUDIO?

Jorge Tovar, Duvan Castro, Gino Peñuela, Leyla Castillo, Raúl Parra y Francisco Díaz, y muchos más compañeros que en el momento se me escapan.

¿QUÉ ES LO QUE FORMA UN BAILARÍN?

Un entrenamiento con una metodología que le aporte al bailarín una armadura muscular, energética y mental para danzar. Para mí esto se logra a través del ballet, que es una técnica que otorga gran fuerza en los soportes y mucha línea en el cuerpo. Lo otro es una conciencia de la suspensión del centro. Entre el cóccix y el sexo está el perineo, centro del cuerpo, donde comienza el kundalini o energía suprema que asciende por la columna vertebral hasta llegar al cerebro. Esto es mitología hindú, muy aplicada en la danza. Desde el centro del cuerpo se arma una espiral por toda la columna, lo cual determina el principio de la suspensión que las técnicas de danza interpretan de diversas maneras.

Básicamente, en los primeros años de entrenamiento se forma un cuerpo nuevo, se desgarran el cuerpo. Esas técnicas son supremamente misteriosas porque a la vez que hay que volver a formar un cuerpo, te están hablando de hacer poética desde el cuerpo. No te dejan como un técnico o un robot que repite movimientos, sino que estás recibiendo poética de la técnica.

¿QUÉ TÉCNICAS LLEGARON AQUÍ?

El conocimiento que nos llegó era básicamente moderno, con las técnicas Limón, Taylor y Graham. Empezamos con estudios de Graham: contracción, release y piso, gracias a maestros que estudiaron en la escuela de Graham en Nueva York. Después se habló de contemporaneidad. Álvaro Restrepo es un ejemplo para el caso colombiano que determina la ruptura entre lo moderno y lo contemporáneo, pues empieza a crear instalaciones sobre el escenario y con el cuerpo. En su trabajo el cuerpo ya no se mueve a través de la codificación técnica, sino que se manifiesta a través de una libre expresión corporal.

¿QUÉ TAN LEJOS ESTABA NUEVA YORK Y ALEMANIA DE COLOMBIA, PENSANDO EN EL CONOCIMIENTO QUE LLEGÓ AQUÍ?

Somos países muy actualizados, nos llegaba el material de primera mano, aunque no había libros, ni videos. En 1989 la Alianza Colombo Francesa hizo un Festival Europeo de Videodanza; fueron tres días para mostrar la danza que se hacía en París. Así era como la información nos llegaba directamente. Venían maestros, no en la cantidad que vienen ahora, pero si uno o dos al año. El contexto en que se desarrollaba esa información era escaso, no había libros, no había muchos bailarines, ni muestras de danza como las hay ahora.

¿CÓMO ERA QUE LLEGABAN LOS MAESTROS AQUÍ?, ¿QUIÉN LOS TRAÍA?

Los encargados de traer maestros eran la Escuela de Danza del Distrito, Colcultura con sus programas, el Teatro Colón, Peter Palacio con su compañía y Carlos Jaramillo con Triknia Khábelioz. Básicamente eran artistas que venían, dictaban talleres y les seguíamos la pista. Siento que la danza contemporánea en Colombia ha sido muy accidentada porque se dio a cuenta gotas en un inicio y de un momento a otro se desarrolló.

¿CÓMO CREES QUE SE MANIFESTÓ LA DANZA MODERNA EN COLOMBIA?

El modernismo que nos tocó a nosotros era el resultado de artistas maduros, ellos siempre estaban buscando la identidad del país a través de la danza. Ellos querían

inventar una nueva danza desde y para el país. Para que fuera una danza con identidad propia.

¿QUÉ RECUERDOS TIENES DEL CONTEXTO CULTURAL DE ESOS AÑOS?

Era un contexto cultural escaso. A finales de los ochenta el movimiento cultural de la música clásica y del ballet era muy elitista. Recuerdo que pasaban películas de grandes conciertos de rock en el cine Teusaquillo. También recuerdo que ya existía el Festival de Teatro de Manizales.

En cuanto a la danza no teníamos acceso para ver nada, teníamos que rebuscar muchísimo para encontrar un libro sobre el tema y buscar mucho más para poder mostrar el trabajo a nivel escénico. El ambiente cultural alrededor de la danza era muy elitista y escaso. Ahora ha adquirido un poco más de divulgación, hay más movimiento.

¿HABÍA UN APOYO INSTITUCIONAL PARA LA DANZA?

Sí, Colcultura apoyaba la danza, a comienzos de los ochenta, con estímulos en becas de creación. Yo me gané una beca para hacer cuatro funciones y al regresar de Santiago de Chile pasé un proyecto a Colcultura con el que hice mi primera obra con Danza Om Tri: *Espíritus Espectro*. Posteriormente apareció el IDCT con la gerencia de danza y empezó a canalizar presupuesto para la danza para compañías y artistas en el país.

Estas estrategias del Estado en la danza son muy recientes, así como lo es la danza contemporánea en el país. Tres generaciones no son nada, treinta años no son nada. Pero creo que hay una evolución bastante interesante, la danza contemporánea en Colombia ha madurado rápidamente. México, que nos lleva sesenta o setenta años en danza moderna y en danza contemporánea, ha pasado procesos milímetro a milímetro. Aquí todo es de una, de la noche a la mañana hay presupuestos y el movimiento de la danza contemporánea crece día a día.

¿CUÁL ES TU VISIÓN DEL CUERPO EN LA DANZA?

Como bailarín siento el fuego del movimiento en mi cuerpo y como coreógrafo siempre he creído en el cuerpo como un intermediario de contacto con lo mental y con lo espiritual, el cuerpo por el cuerpo no me basta, la forma por la forma física no me basta. Necesito detrás de esa forma física una energía o una espiritualidad, una significación, una simbología que trascienda la cotidianidad, el tecnicismo y el virtuosismo. Necesito que ese cuerpo danzante tenga una energía detrás, un subtexto espiritual fuerte y simbólico.

Creo en el cuerpo como instrumento poético y como instrumento infinito de re-simbolización del lenguaje. El cuerpo como potencializador del lenguaje y como potencia-

lizador para inventar historias. No creo en el cuerpo de lo bonito y de lo virtuoso. El arte de la danza puede trascender más allá de lo superficial y puede llevar el imaginario a mundos inaprensibles cotidianamente. Percibo el cuerpo como un cuerpo plurisignificativo que se dispersa en todas las direcciones, este es un cuerpo potente que está capacitado para contar historias trascendentales de la humanidad y para reflejar estados de la mente y del espíritu.

Creo mucho en el lenguaje abstracto, así la gente se queje de que no entiende. No entender me parece un estado perfecto, porque darle a la gente cosas que entiende no incita al ser humano a crear sus propias interpretaciones. Creo que debemos tener una capacidad de abstracción, la mente y el discurso mental son abstractos al igual que el arte contemporáneo. Obviamente, hay canalizaciones de alegorías, de narrativa y de dramaturgia. La propuesta que le hago al espectador es que se invente historias, que no sea pasivo, que alimente sus imaginarios.

Creo en el cuerpo como instrumento poético y como instrumento infinito de re-simbolización del lenguaje

¿CREES QUE LA DANZA EN COLOMBIA TIENE ALGUNA PARTICULARIDAD?

Cada cuerpo en cada país tiene un fenotipo particular y un comportamiento frente a la danza. El bailarín europeo danza muy diferente al norteamericano y éstos son diferentes al colombiano. El colombiano danza muy diferente al chileno y este al argentino, ¿por qué?, porque al cuerpo lo determina mucho la geografía y la cultura que habita, sus procesos históricos y características sociales le dan una forma única de abordar la danza.

El colombiano percibe y tiene otras posiciones sobre el ritmo, el espacio y la forma de asimilar las cosas. El colombiano es muy exagerado en el movimiento, tiene grandes proyecciones del cuerpo en el espacio; el chileno es menos exagerado y más contenido; el mexicano es menos exagerado y más fluido.

¿QUÉ QUIERES DECIR CON “EXAGERADO”?

El colombiano desborda las líneas, va más allá de esos límites, se explaya en la expresividad. En otros países el movimiento es más contenido e interiorizado. El colombiano es muy piel, y como tiene tanta información de muchas regiones, sumado a su proceso histórico, llega a actuar con mucha fuerza y mucho ímpetu.

¿CUÁLES SON LOS TEMAS EN TUS COREOGRAFÍAS?

Desde muy chico me ha atraído la filosofía, mi tesis de grado se tituló *Mito y Contemporaneidad*. A raíz de esto surgió la necesidad de hablar desde la danza



sobre mitos y contemporaneidad. Retomo las culturas precolombinas, su filosofía y su forma de estar en el mundo, me interesa su ritualidad en relación a la contemporaneidad, al ser ciudadano en una ciudad latinoamericana como Bogotá.

Todas las temáticas coreográficas de Danza Om - Tri se han gestado alrededor de mitos indígenas y mitos urbanos que nos hablan de los orígenes de las cosas, de la humanidad y del cosmos. La primera obra fue *Espíritus Espectro*. *Espíritus*, haciendo relación a la parte indígena y *Espectro*, a la parte urbana. A propósito del cambio de siglo está hablando en cierta medida de un fin del mundo, sobre cómo se deteriora la relación en la ciudad entre los seres humanos y cómo en medio de la naturaleza la relación entre los indígenas es mágica. Esta obra fue beca de Colcultura en 1993. La segunda obra se compone de dos solos sobre mitos celtas, la figura del guerrero europeo y el guerrero indígena precolombino. La tercera obra es un trío sobre la filosofía de Carlos Castaneda, se llama *El acecho*, el punto de poder del tonal de Nahual. Aborda la ritualidad indígena mexicana, la sabiduría ancestral de los brujos, primeros sabios de la creación del mundo.

Cruz animal es sobre la cruz cristiana y cuatro animales sagrados totémicos indígenas. *Ciudad Jaguar* aborda el mito del jaguar latinoamericano, no solamente mexicano. Se empieza a trabajar una ficción a partir del esoterismo maya y sus profecías del fin del milenio. Habla de cómo un pueblo de la selva del Amazonas antes de la conquista se convierte en jaguar y desaparece, dejando la ciudad vacía. Esta obra para cinco bailarines fue Beca del IDCT.

Elohin parte de un mito hebreo sobre la creación del mundo. Los Elohin son los primeros seres que crea Dios para que le ayuden en la creación, son seres andróginos y viven en una isla de cristal. Se parece al mito de la Atlántida, estos seres vuelan, están en contacto con el cielo y la tierra, y todavía tienen la inocencia divina en su naturaleza humana, no se han pervertido. Esta obra es un dueto.

Guatavita ojo del mundo, sobre el mito del Dorado, aborda la historia del cacique de Guatavita. Beca de creación del IDCT.

El Cacique Calarcá es realizada con bailarines de la escuela de folclor Fundanza en Armenia. Es sobre el mito del Cacique Calarcá, último guerrero Pijao. Esta población fue la última resistencia indígena en Latinoamérica, última en ser conquistada por los españoles. Beca de Colcultura 1994.

Las siguientes obras fueron solos: *Chaman alas de metal* es sobre el chamanismo latinoamericano y un personaje en la ciudad, sólo en una habitación, evocando las voces de los chamanes antiguos.

Para el siguiente solo realicé una investigación con los Nukak Maku. Con esa información construí *Cuerpo Espíritu*, inspirada en ellos, una tribu nómada que desde el comienzo del mundo está recorriendo la selva. Ellos tienen flautas de un metal extraído de un meteorito que cayó del cielo y lo fundieron. Por eso para los Nukak Maku esas flautas son mágicas, a través de ellas hacen toda la narración de su cultura y de la creación de su cosmos, las utilizan también como cerbatanas.



Crisol es inspirado en el mito de Atlántida y Lemuria. La gente dice que es ficción pero yo considero que es totalmente real, aquella teoría de que el mundo está dividido en tres fuentes de gran civilización: la Amazonía, la Lemuria y la Atlántida, de los cuales hasta ahora se está realizando información oficial por antropólogos y por la academia. Lo que quiere decir que nos han contado, desde el colegio, una historia que no es cierta.

El proyecto futuro está basado en el mito de Ramta. Ramta es un héroe de la civilización Lemúrica que, según el mito, es el primer guerrero que existió en la humanidad y se revela contra la raza esclava de su pueblo, que fueron los Atlantis. Esta coreografía es un solo que se puede hacer en grupo y lo pienso realizar en Nueva York, donde están los elementos para hacerlo.

Todo el concepto de creación sobre mito y contemporaneidad se da en términos que obedecen a principios de identidad y de apropiación de nuestra cultura como colombianos. Con una mezcla tan híbrida y tan infinita en países como los nuestros, es complicado hablar de identidad y de apropiación. Pero considero que sí existe nuestra particularidad y nuestra identidad y es lo que trato de descifrar a través de la danza.

Paralela a esta producción personal he trabajado con grupos universitarios: en la Universidad Javeriana, con el grupo de teatro; y en la Universidad de los Andes como asistente artístico en el grupo Danta Danza creado por Elizabeth Ladrón de Guevara.

¿HAS TRABAJADO CON EL ESTADO?

Claro, es más, mi vida la hice con el Estado porque las escuelas donde estudiábamos eran del IDCT, los maestros y los talleres los convocaba el Instituto antes de que se abriera el programa de la ASAB, donde posteriormente fui profesor durante un año. Con la gerencia de danza del Instituto desarrollamos salones de formación para bailarines profesionales y amateur. La propuesta inicial era crear estos salones para bailarines profesionales que no tenían acceso a escuelas. Conformamos un equipo de maestros nacionales para estos procesos de formación con el objetivo de desarrollar la danza contemporánea en Colombia, apoyándonos entre nosotros, porque siempre corríamos con el estigma de que lo nacional no valía. Hasta ahora se está empezando a contratar a bailarines nacionales, pues hace cinco años el estado no creía en ellos e invertía grandes cantidades de dinero en traer maestros internacionales; eso está bien, pero para que se desarrolle la danza en Colombia hay que invertir en la gente de nuestro país.

¿CONSIDERAS QUE LA DANZA HA PROMOVIDO CAMBIOS AMPLIOS A NIVEL DE PRÁCTICAS SOCIALES?

Considero que la danza contemporánea colombiana ha generado una revolución cultural que no se ha difundido por falta de un discurso contundente pronunciado



por los artistas de la danza. Por ejemplo, el teatro de finales de los ochenta era un teatro muy gestual, no se preocupaba tanto por las puestas en escena, ni por el trabajo del cuerpo, sino que eran grandes actores con grandes discursos, grandes textos y todo estaba concentrado en la voz. El teatro comienza a interesarse por ser más físico y volverse más visual influenciado por las propuestas de danza contemporánea y sus instalaciones en el escenario.

En la parte pedagógica empieza un trabajo con las universidades, muy revolucionario también. Los universitarios se interesan en el cuerpo y empiezan a sentir otras dimensiones vislumbrando la proyección del discurso dancístico. Estos discursos apenas se están incrustando en la sociedad, pero su influencia en el imaginario cultural ha sido fuerte. Es un lenguaje que marca nuevas épocas en el arte contemporáneo colombiano y en la cultura. Es un arte que amplía conceptos y pone a la cultura colombiana en la actualidad del mundo, en la actualidad de ciudades como París, Berlín o Nueva York.

¿CUÁLES SON LOS PROBLEMAS DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA HOY?

Considero que se necesitan escuelas y se necesitan festivales en donde se muestren obras. Se necesitan revistas, se necesita un mundillo de personas que les interese la danza y que la oficialicen a través de la cultura mediática. Si uno va a países con tradición dancística, como Venezuela, hay de todo, revistas, libros, festivales, presupuestos, todo el tiempo hay programación de Danza Contemporánea, no solamente una vez al mes o al año. La actividad cultural alrededor de la danza en Colombia hasta ahora está comenzando.

¿CUÁL ES LA IMPORTANCIA DE LA DANZA PARA TI?

El cuerpo es un instrumento mágico en cuanto a reinterpretación y construcción de la vida, como tal tiene unos motores de energía que solo a través de la danza los podemos conocer, no a través del deporte, ni la religión, ni la filosofía. Practicando la danza sentimos esa gran dimensión del cuerpo, un cuerpo que danza adquiere una conciencia de la levedad y de la explosión de los instantes de la vida, así la danza ofrece una gran riqueza de conocimiento y salud para cualquier persona.

Según el mito hindú sobre Visnú, los que danzan son los dioses, los dioses no hablan sino que danzan, y en ese discurso manifiestan los poderes y las fuerzas naturales del cosmos. El cuerpo, el movimiento, el espacio, el sonido, las ideas y la creación se juntan en la danza, estos son elementos importantes para vislumbrar imaginarios más amplios y sociedades más humanas. La danza y su instrumento, el cuerpo, son potencializadores del espíritu, un conocimiento muy antiguo que se reinterpreta siempre.



En este sentido, la danza tiene mucho que aportar a la sociedad contemporánea, es una fuente de conocimiento que aporta nuevas estrategias para la construcción de sociedades más poetizadas y sensibles, sociedades que sinteticen la sabiduría de la vida. Una sociedad que danza tiene mayor posibilidad de auto inventarse y de regenerarse después de crisis y conflictos naturales.



CARLOS MARTÍNEZ

Entrevistado por María Paula Álvarez

Octubre de 2007 - Universidad Jorge Tadeo Lozano

CUÉNTAME DE TU FORMACIÓN E INTERESES.

Soy egresado de la ASAB, director de la compañía de danza contemporánea Nautilus, he sido productor de los últimos dos Festivales Universitarios de Danza Contemporánea de Bogotá y del Encuentro de Jóvenes Creadores de Danza en la Sala Gabriel García Márquez, y me dedico a la investigación de temas relacionados con historia y estética de la danza, lenguajes corporales y procesos creativos.

¿CÓMO SURGE EL INTERÉS POR ABORDAR TEÓRICAMENTE LA INVESTIGACIÓN EN DANZA?

Cuando se ve una obra de danza no se percibe todo el trabajo que hay detrás y en esa medida hay una subvaloración del oficio, éste es el tema del ensayo *Los procesos de creación en la danza contemporánea universitaria*, Beca de investigación del Ministerio de Cultura en 2006. Actualmente me interesa la relación con el público y el análisis semiológico de la danza, es decir, como canal de comunicación.

¿CUÁLES FUERON LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE LA DANZA CONTEMPORÁNEA UNIVERSITARIA?

En mi texto *La danza contemporánea de y para Bogotá* de 2004 encontré que la danza contemporánea universitaria es diversa, cada grupo tiene un proceso diferente y particular, y eso se evidencia en los resultados; por ejemplo el grupo de la Universidad Distrital no cuenta con espacios adecuados para el entrenamiento, pero eso derivó en un tipo de movimiento fuerte.

En la mayoría de los grupos, debido a que las poblaciones son flotantes, hay mucha deserción, especialmente en la época de entregas y exámenes finales, el primer semestre del año se dedica exclusivamente al entrenamiento y el segundo al montaje para el Festival Universitario. A la creación se le dedica poco tiempo, algunas excepciones son los grupos de la Universidad Javeriana y Universidad Distrital, estos tienen procesos de mayor continuidad y mejores resultados.

Hoy se han mejorado los espacios de danza en las universidades, hay mayor reconocimiento y presupuesto, sin embargo la danza tiende a ser una práctica que se academiza y eso la hace más frágil. Cada proceso es diferente y la manera de solucionar las dificultades alimenta los procesos. En la INPAHU y la Universidad Los Libertadores el proceso de folclor es más fuerte que el de la danza contemporánea.

¿CÓMO VES LA DANZA EN ESTE CONTEXTO?

La danza cumple una función social, construye al individuo y mejora la sociedad desde la formación de individuos integrales. La danza reconcilia al ser humano con-

sigo mismo, lo vuelve más incluyente y reivindica el lugar que tiene el cuerpo en una sociedad violenta e influenciada por el pensamiento judeocristiano, que lo niega. La danza no es sólo para artistas, es para todos. La danza contemporánea, en congruencia con el arte contemporáneo, tiene una postura incluyente que antes de suprimir diferencias busca rescatarlas. En la danza contemporánea se deja la idea de cuerpos y técnicas ideales y se reivindica la cotidianidad del cuerpo en un proceso de autoconocimiento y autoestima. Cuando uno se conoce puede amarse, y puede amar a otros, pues todos somos seres maravillosos. En ese contexto los núcleos sociales pueden cambiar, la gente de la danza interviene de manera positiva en su entorno, esa es una de sus grandes virtudes.

¿HAY DIFERENCIAS ENTRE LA DANZA UNIVERSITARIA HOY Y LA DE AÑOS ATRÁS?

La gente que se vinculaba a la danza en las universidades tenía un fuerte interés por la danza y eso los acercó a la danza profesional. Hoy eso ha cambiado, los procesos son cortos y fluctuantes, los jóvenes en las universidades sólo piensan la danza para sus ratos libres. La infraestructura de la danza se ha ampliado; en Bogotá y Medellín existe formación profesional y la cantidad de eventos en la ciudad hacen la danza más visible, y así más jóvenes se interesan directamente por entrar a la danza profesional o por escuelas como la Fundación Danza Común, que permiten un acercamiento profundo. Hoy en el medio universitario es difícil alcanzar buen nivel en los procesos de creación porque es poco el tiempo para la investigación.

¿LA GENTE QUE ENTRA A LA DANZA UNIVERSITARIA TIENE ALGUNA FORMACIÓN PREVIA EN DANZA?

En algunas ocasiones tienen formación en folclor o en ballet, como muchos integrantes de los grupos de la Universidad Javeriana y de los Andes, y trae esquemas de creación basados en pasos y coreografías, pero tiene menor disposición a la improvisación y los procesos de creación en danza contemporánea, donde resulta más fácil trabajar con cuerpos que no han recibido formación.

¿CÓMO ES EL ENTRENAMIENTO DE LA DANZA UNIVERSITARIA?

A ningún coreógrafo le interesa formar estudiantes universitarios en técnicas específicas sino el autoconocimiento y una disposición abierta al movimiento. En esa medida no hay un ideal de entrenamiento, éste es una excusa para conocer el cuerpo y ver qué pasa en los procesos de creación desde la improvisación.

¿CUÁNDO SURGE LO QUE LLAMAMOS “DANZA CONTEMPORÁNEA”, CÓMO ES EL ENTRENAMIENTO Y CÓMO SE MANIFIESTA EN LA ESCENA?

En danza contemporánea no todo se vale pero sí todo es posible, es fundamental trabajar desde un cuerpo entrenado y ser riguroso. Sin embargo, en la medida en que soy el cuerpo, ¿cómo me mantengo atento?, es una decisión que construyo cada día, no hay entrenamiento ideal y en nuestro medio no hay técnicas puras. Somos un compuesto de técnicas, una mezcla de cosas, y esa es, además, la realidad del mundo actual.

La danza contemporánea surge con la improvisación en la creación propuesta por Cunningham, sin embargo, él trabajó con cuerpos ideales y bajo la perspectiva de una técnica ideal.

Trisha Brown, Steve Paxton y Jennifer Muller aclararon en su manifiesto que el bailarín no es un héroe ni un antagonista, y la danza teatro alemana planteó la exploración de un nuevo lenguaje que no busca establecer un canon, sino plantear rutas de exploración con el cuerpo, posibilitando crear contextos particulares para cada creación, de ahí que la danza se abra y no sea exclusiva de bailarines ideales e incluya personas con sobrepeso, discapacidad o sin entrenamiento.

En la danza contemporánea todo cabe; circo, teatro físico, performance, artes plásticas y la definen creaciones con procesos de investigación rigurosos. El asunto de la identidad resulta difícil de caracterizar, cada proceso creativo construye sus mecanismos de autodefinición. Hoy lo que sucede en danza es similar a lo que sucede en el teatro contemporáneo.

Antes el director era la cabeza omnipresente, hoy cumple la función de incitador y trabaja a partir de improvisación y planteamiento de problemas, con intérpretes que son bailarines-creadores, término usado por la coreógrafa e investigadora colombiana Natalia Orozco. Ni el actor ni el bailarín son intérpretes solamente, más bien son coautores y la creación colectiva es un espacio recurrente e interesante, las visiones múltiples hacen que lo que se comunica esté menos viciado.

En la danza contemporánea todo cabe; circo, teatro físico, performance, artes plásticas y la definen creaciones con procesos de investigación rigurosos. El asunto de la identidad resulta difícil de caracterizar, cada proceso creativo construye sus mecanismos de autodefinición



Teatro García Márquez. Calle 13 No 3 - 17.
Bogotá. Sede del Festival de Jóvenes creadores
dirigido por Nautilus.
Foto: Alexander Gumbel. 2012.

¿CÓMO CREES QUE APARECE EL TEMA DE LA IDENTIDAD EN LA DANZA?

En la danza moderna la identidad era visible y la danza contemporánea evidencia nuestra realidad social, múltiple y diversa, por lo tanto no hay un estilo que la identifique tan claramente. Somos bailarines de este tiempo, evidencia de estas realidades, que dejan de ser locales para mezclarse y desdibujarse.

Desde ese lugar, la pregunta por la identidad no es importante, la identidad es un asunto espontáneo. Estamos en una realidad particular que se manifiesta en los procesos creativos poniendo de manifiesto una identidad. Somos ciudadanos del mundo urbano y la danza contemporánea responde a sus sentidos y temáticas.





Edgard Sandino

EDGARD SANDINO

Entrevistado por Marco Gómez

Noviembre de 2007 - Fundación Danza Común

¿CÓMO LLEGASTE A LA DANZA?

Yo llegué a la danza por el teatro. Había montado una obra de teatro que en su época fue muy revolucionaria. Digo revolucionaria porque se substraía muchísimo al concepto teatral de la época, estamos hablando del año 1969.

¿TÚ DIRIGÍAS ESA OBRA?

Sí, desde los diez y seis años soy autor de obras teatrales. A los diez y seis comencé a montar una obra que se llamaba *El país llamado hambre*, después descubrí que esta era muy cercana al teatro *Dada*, pues era un teatro fundamentalmente onírico el que yo hacía. Para mí el teatro siempre fue de movimiento y de gestos, incorporando constantemente textos poéticos, música, expresión corporal y concepto coreográfico. Yo tenía muy pocos años, pero el teatro nace en mí como una tendencia a universalizar los lenguajes. Empecé a escribir poesía como a los nueve años y esto me fue llevando poco a poco a los grandes autores griegos como Esquilo y Sófocles y al teatro medieval, pero particularmente a Shakespeare. Shakespeare para mí siempre fue la suma de la perfección a nivel de los lenguajes teatrales, no solamente porque el texto es muy hermoso, sino también por esa concepción poética de la vida, la metáfora del lenguaje en la que toda la sensibilidad y emocionalidad del hombre son incorporadas a su tiempo, a su historia. Ese ser extraordinario refleja los abismos de la ternura, la destrucción, la fuerza, la ilusión, pero ante todo esa pasión por la vida. Me enamoré de la poesía de Shakespeare y eso me llevó a los ingleses, a Bacon, a todos los poetas de la época. Yo recuerdo que a los once años yo trataba de entender en inglés a Shakespeare.

¿TUVISTE COMO MENTOR A ALGÚN MAESTRO?

No. Era puro gusto literario, siempre he sido un gran lector, el gusto literario me llevó a eso.

¿Y TUVISTE ALGÚN MAESTRO DE TEATRO?

La violencia del cuarentaiocho en Colombia fue tan fuerte, que significó que casi la séptima parte de la población que el país tenía en ese entonces fuera desplazada. Nosotros fuimos desplazados del Huila, mis padres tenían unas pequeñas fincas y fueron perseguidos políticos, parte de mi familia fue masacrada en esa violencia. Mi padre terminó huyendo a los llanos orientales, vivíamos en la Macarena, en plena selva, pero él cargó su biblioteca con él, entonces leíamos, escuchábamos poesía y cantábamos, esa experiencia está narrada en un libro que se llama *Selva*, y otro libro que se llama *Ázimo*, que está publicado en Venezuela y en Colombia por la editorial *Caza de Libros*. Curiosamente, él

tenía unas versiones hermosas en español de Shakespeare y parte de su obra en inglés. En 1966, cuando mi padre murió, dos hermanos y yo queríamos hacer teatro y nos vinimos a Bogotá. Pero en Colombia, con excepción de la Escuela Nacional de Arte Dramático - ENAD y de la Academia Luis A. Calvo, no había donde educarse, no existía esa formación. Enrique ahora vive en los Ángeles, es un actor bastante conocido y Hernán es guitarrista clásico graduado en el Real Conservatorio de Madrid, vive en Colombia y hace cine. Con ellos montamos un grupo de teatro, con estas características que anoto: teatro de movimiento y de gesto. En el mundo estaban de moda algunas obras como *Oh Calcuta!*, pero eso no nos influyó. Montamos una obra, *HathaKa*, que fue muy famosa en la época, produjo un escándalo fenomenal y fue prohibida en la ciudad de Bogotá; sin embargo, duramos en temporada como cinco meses en el teatro Novedades de la calle doce con carrera sexta, con llenos completos de mil personas cada día. La obra también estuvo en Cali, fue invitada al festival de Nancy en Francia. A través de esta obra fue que nos conoció Jacinto Jaramillo, uno de los pioneros de la danza en Colombia; podríamos decir que debe ser considerado el pionero de la danza contemporánea en Colombia.

¿CÓMO SE LLAMABA TU GRUPO DE TEATRO?

En esa época tenía el nombre de Teatrón-tinto, surgió cuando salíamos de televisión de hacer una audición y estábamos tomándonos un tinto. Con ese grupo alcanzamos a montar tres o cuatro obras que se presentaron en la Alianza Francesa y en el Colombo Americano, que acababan de inaugurar sus auditorios y tenían un buen espacio. Con esas obras también estuvimos en un festival en Arequipa, Perú, en otro festival en Ecuador y también estuvimos en el Festival Internacional de Teatro de Manizales, aunque ya por esta época, en 1973, nuestro grupo se llamaba Teatro Arte de Bogotá.

¿HABÍA ALGÚN TIPO DE PREOCUPACIÓN O ALGÚN TEMA CONSISTENTE EN ESA INVESTIGACIÓN TEATRAL?

Nosotros éramos la contravía del teatro colombiano, el teatro colombiano era muy apegado al realismo socialista. La revolución cubana en la década del sesenta se convirtió en el gran ejemplo de una cultura revolucionaria, y todo el teatro colombiano estaba experimentando la formalidad social, en el sentido en que la preocupación no era descubrir el mundo campesino, ni el mundo real, sino acceder a lenguajes revolucionarios, entonces era fundamentalmente un teatro de denuncia y era, en ese momento, un teatro de pancarta. Surge lo que se llamó el teatro universitario con Paco Barrero, Enrique Perozo, Víctor Muñoz Valencia y otros, es decir es un movimiento grande. Surge el Teatro Libre donde está Ricardo Camacho; Jairo Aníbal Niño es el gran dramaturgo en esa época; La Candelaria monta *La Ciudad Dorada*,

y por influencia de Jacinto Jaramillo, después de un montaje que él hizo llamado *El potro azul*, monta *Guadalupe años sin cuenta*.

Nosotros estábamos haciendo un tipo de teatro que era la contrapartida de lo que se estaba haciendo en Colombia, porque era un teatro de movimiento, un teatro psicológico, un teatro donde el cuerpo, la expresión y la interioridad eran mucho más importantes que el concepto social. Este enfoque social hizo que cuando se presentaba una obra, se debía hacer un foro. Cuando nosotros hacíamos foro, los ataques eran absolutamente inminentes, nos llamaban “reaccionarios”, porque hacíamos un teatro distinto.

TÚ DECÍAS QUE POR INTERMEDIO DEL TEATRO LLEGASTE A LA DANZA...

Sí, Jacinto vio mis obras de teatro *Los días pasados*, que era la historia de Salomé contada en teatro y en danza, y *HathaKa*, que, con elementos de la cultura griega, trata de la búsqueda del mundo interior del hombre. Esa obra fue reseñada por *Le Monde* de París, que le dedicó cuatro páginas completas en esa época, y le hicieron reportajes la BBC de Londres, la BBC de Estados Unidos y la televisión sueca.

Jacinto vio estas obras, me contactó y me preguntó dónde había estudiado danza, pero hasta ese momento yo no había estudiado danza, entonces me dijo: “si usted estudia danza, será un gran coreógrafo, lo invito a que vea mi grupo”.

Jacinto estaba montando por segunda vez el Ballet Cordillera, un grupo muy importante en la danza tradicional colombiana y yo diría que en la danza en general. Mi compañía de teatro estaba conformada por muchachos entre 16 y 19 años, y en ese momento comenzamos a estudiar danza con el grupo de Jacinto Jaramillo. Simultáneamente Jaime Santos, el entonces director de la Escuela Nacional de Arte Dramático ENAD, puso a sus estudiantes de último año a hacer la tesis de grado sobre mi trabajo y fui invitado por él con una beca a estudiar teatro en la ENAD. Paralelamente comencé a estudiar danza con Jacinto Jaramillo, que venía de la escuela de Isadora Duncan. Recuerdo que tuvimos un encuentro extraordinario porque Jacinto me había invitado a ver la puesta en escena, estaba en ese momento con alumnos de los suyos, entre ellos Estela Sandoval, una gran bailarina que ya murió. Había un grupo de unas ocho personas y había montado el *Ave María* de Corelli. Esa puesta en escena era preciosa, a mi me conmovió mucho, por el discurso del movimiento; es decir, había una lectura muy limpia de lo que estaba aconteciendo en escena. Jacinto se acercó a preguntarme: “¿sabes qué estás viendo?” Yo dije: “debe de ser Isadora Duncan”. Curiosamente yo había leído su biografía por ese entonces, la danza de Duncan me había impresionado siempre, por toda la transcendencia que tenía, no solamente en el concepto de feminismo y la liberación de la mujer, sino por la ruptura con el ballet y por la apropiación de la sensibilidad y la emocionalidad del bailarín. Aunque en ese momento no había estudiado teatro, yo leía mucho, sin tener maestro estábamos leyendo y estu-

diando a Grotowski, que estaba de moda en esa época y también todo el trabajo de Antón Chejov. Yo vine a tener un maestro cuando comencé a trabajar con Jacinto, quién transmitía la técnica libre de Duncan.

¿CUÁL ERA EL FUNDAMENTO TÉCNICO DE LA CLASE DE JACINTO JARAMILLO?

Jacinto manejó siempre el legado de Isadora Duncan. Jacinto fue discípulo de Irma Eric-Grimm, quien se cambió el apellido por Irma Duncan, había sido la discípula predilecta de la maestra. Después de la muerte de Isadora Duncan, ésta se trasladó a Nueva York en primera instancia y después viajó a los Ángeles. Irma escribió un método de danza sobre la escuela de Duncan. El 90% de los bailarines e historiadores contemporáneos dicen que Duncan no dejó método, que era espontánea, que era libre; pero ella sí dejó su método, hasta el punto de que, en este momento, hay dos compañeras más de la escuela de Jacinto, una en San Francisco y otra en Londres, que están enseñando danza, volviendo a la danza de Duncan, porque se había perdido.

¿ME PODRÍAS HABLAR UN POCO DE JACINTO JARAMILLO?

Jacinto Jaramillo es el pionero del concepto de danza escénica en Colombia, estamos hablando de la década del treinta. Jacinto nació en Sansón, Antioquia, en 1909. A los diecisiete años viajó a los Ángeles donde alcanzó a hacer tres películas; en esa época se hacía cine en español, una de esas películas vino a Colombia y se estrenó en el Teatro El Ciden, en la veinticuatro con novena. Jacinto se vino para Colombia pero ya había vivido cinco años en Estados Unidos, cuatro de los cuales estuvo trabajando con Irma Duncan en danza moderna. La danza moderna de Duncan es una danza muy hermosa. En la década del treinta Jacinto viene a Colombia con esa técnica apropiada y con el concepto en boga en ese momento de un arte nacional. Esto lo expresaban los grandes artistas del muralismo mexicano como Siqueiros, y en Colombia Fernando González. En cierta forma, Fernando González y Jacinto propugnaban por un arte nacional. Simultáneamente, Pedro Nel Gómez, el gran muralista, también estaba empezando a hablar de ese movimiento; es decir, que en América entera se estaba generando un gran movimiento en el descubrimiento de un arte verdaderamente auténtico, un arte que comparaba no solamente lo raizal, sino que miraba la historia y empezaba a visualizar ese ser que era Latinoamérica; entonces ellos vieron el folklore como la gaveta sobre la cual construir ese arte. Unamuno plantea que una cosa es lo cultural y otra cosa es lo raizal, lo raizal como aquello que está profundamente imbricado en la cultura tradicional de los pueblos; incluso en aquellos pueblos supuestamente analfabetas, o en los pueblos indígenas o campesinos innatos, puros, es donde se encuentra la verdadera cultura, no en la cultura ilustrada, no



en la cultura urbana, sino en la cultura campesina, que es la que conserva los verdaderos rasgos y la tradición del pueblo. Jacinto se remitió a eso y realizó entonces la primera gran investigación de las danzas colombianas en el país. Por primera vez en la historia del país, él descubre para los colombianos danzas como el bambuco, la cumbia, el joropo, el sanjuanito y la guabina, a las que les hace sus coreografías.

¿A QUÉ TE REFIERES CON DESCUBRIR?

Con esto quiero decir que estas danzas no se bailaban en un escenario. Puede que los campesinos las bailaran en sus veredas, pero Jacinto es el primero que las descubre para Colombia, para el país. Y por primera vez en nuestra historia, se muestran en un escenario. Era la década del treinta, época en la que aparece por primera vez el concepto de danza escénica y aparece también, en Colombia, la danza colombiana. Porque la moda era traer grupos europeos, llegaban las zarzuelas, llegaban grupos españoles, la moda era lo español. La danza colombiana se veía con mucho desprecio por parte del colombiano, gracias a una burguesía dirigente, terrateniente y rica que se había entroncado en el poder y que siempre ha expresado un terrible desprecio por lo campesino y por el pueblo pobre. Entonces, pensar en poner esas danzas en un escenario era un atrevimiento y una vergüenza, con la diferencia de que Jacinto lo hizo de una manera tan bella que sus danzas fascinaban.

¿JACINTO PUSO EN ESCENA ESTAS DANZAS COMO UNA ESPECIE DE MECENAS, DE PRODUCTOR O FUE TAMBIÉN COREÓGRAFO?

Jacinto estuvo emparentado con la gran burguesía, era nieto de Lorenzo Jaramillo que venía de una familia muy pudiente y, de hecho, sus parientes son personas muy pudientes, pues eran senadores y políticos. Jacinto contó con ese apoyo, pero fue fundamental también el apoyo del maestro Antonio María Valencia, quién acababa de llegar de Europa de estudiar Dirección, Orquestación y Composición en Francia. Acababa de dejar vacante Guillermo Uribe Holguín la dirección del Conservatorio Nacional, que había dirigido por casi tres décadas, y Antonio María Valencia ingresó primero como su director asistente. Recordemos que estamos hablando de la década del treinta. En el año treinta y tres, Valencia se va al Valle del Cauca, donde crea y dirige el Conservatorio de Cali, luego en el treinta y seis vuelve a Bogotá a dirigir el Conservatorio Nacional. Antonio María Valencia fue el segundo director que tuvo el Conservatorio Nacional y traía la idea de que los músicos estudiaran expresión corporal y danza; él decía que un músico que no entendiera qué era el ritmo, y que no sintiera corporalmente el movimiento, le era muy difícil expresarse. Entonces nombra a Jacinto como profesor del Conservatorio Nacional y Jacinto crea el primer grupo de danza del



país en la Universidad Nacional, que es el grupo actual, pues este grupo nunca ha dejado de existir. Es el mismo grupo de danza folclórica de la Universidad Nacional que hemos dirigido las maestras Delia Zapata, Marlan Patricia Martínez y yo. Las coreografías eran suyas. Jacinto fue un extraordinario coreógrafo. Para él la escena era un cuadro en permanente movimiento, donde se aplicaban las leyes estrictas del diseño, el equilibrio y la simetría, con una estructura precisa. Una estructura donde se mezclaban lo poético y lo dramático.

Allí comienza el grupo con Jacinto, y por primera vez se ven esas danzas, pero a su vez monta el Ballet Nacional por su propia cuenta. Crea una academia que localiza en la calle doce con carrera séptima y de ahí se trasladada al Teatro Ópera, en la carrera trece con calle veintisiete, donde estudiaron los primeros bailarines de este país como Chela Jacobo, el maestro Luis Ernesto Moreno, Cecilia López, donde estudió la bogotana Eugenia Girot, quien fuera primera bailarina de Martha Graham.



Antiguo Teatro Ópera.
Carrera 13 No 26 - 81. Bogotá.
Foto: Grupo de investigación y creación
Huellas y Tejidos. 2012.

¿CÓMO COMBINABA JACINTO SU INVESTIGACIÓN DE LA DANZA MODERNA CON EL FOLKLORE?

Yo diría que el primer gran investigador que ha tenido el folklore colombiano es el maestro Guillermo Abadía, quién escribió *El ABC del folklore*, *Compendio general de folklore colombiano*, *La música folklórica colombiana*, *El Copleterío*, etc. El maestro Guillermo Abadía, muy joven en ese entonces, hizo llave con Jacinto. Desde los años treinta, Jacinto enseñaba danza y Guillermo enseñaba teoría

del folklore, y ambos, los fines de semana, por largos períodos, viajaron por todo el país investigando las danzas y las músicas populares.

Jacinto hacía laboratorios de puesta en escena, es decir: cómo bailaba el campesino, cómo se hacía el movimiento y cómo trasladar ese movimiento. Desde el punto de vista de la danza escénica, Jacinto siempre dijo que la realidad escénica nunca era la realidad, la realidad escénica juega un doble símbolo: no es solamente el símbolo que se remite estrictamente a la realidad, sino el símbolo que crea el artista en lectura de esa realidad. Este doble símbolo hizo que las danzas de Jacinto fueran realmente poemas danzados. Ese trabajo lo realizan Abadía y Jaramillo por casi veinte años. En la década de los años cuarenta Jacinto tuvo que irse del país por amenazas



que tuvo en Colombia contra su vida, viajó por toda Suramérica con Chela Jacobo, y se quedó en Argentina por muchos años, hasta que fue llamado por el dictador Rojas Pinilla, quien había creado la Televisión Nacional, para dirigir dos programas: *Apuntes del folklore* y *Haciendo danza*.

¿ALGUNOS DE LOS BAILARINES QUE NOMBRASTE ANTERIORMENTE, QUE TOMARON CLASE CON JACINTO, SIGUIERON TRABAJANDO EN LA DANZA?

Todos siguieron trabajando en la danza. Cecilia López ha hecho en Venezuela una carrera brillante y allí tiene una de las grandes escuelas de danza del cono sur. Jacinto incluso creó en Venezuela el Retablo de las Maravillas. Acabo de leer un texto sobre la historia de la danza en Venezuela, donde hablan del Retablo de las Maravillas al referirse al grupo sobre el cual se construye la nueva danza en Venezuela, y no dicen quién lo creó, lo que me parece injusto. Esa compañía la creó Jacinto Jaramillo. Algunos de sus discípulos están vivos en Venezuela. Chela Jacobo es otra de sus grandes bailarinas, murió recientemente en Estados Unidos, en Winter Park, y hasta sus ochenta y cuatro años bailó, tuvo una escuela de ballet, danza española y folklore, e hizo una carrera muy hermosa. El maestro Luis Ernesto Moreno también murió recientemente, pero en vida fue un gran defensor de la danza nativa y un alumno leal a las enseñanzas de su maestro.

¿ELLOS SON SUS PRIMEROS DISCÍPULOS?

Son los primeros desde la década del treinta y continuaron la escuela de Jacinto. Lógicamente, cada uno crea su propio estilo y realiza sus propias búsquedas. Chela Jacobo, por ejemplo, trascendió mucho en la danza española y en el ballet, creando un nuevo estilo. Cecilia López mezcló la escuela de Jacinto con la escuela de Mary Wigman y desarrolló otro estilo. La misma Delia Zapata fue tocada por la escuela de Jacinto. Otro discípulo de Jacinto, de esa misma época fue Carlos Alberto Londoño, quien dirigió por más de treinta años el grupo de danzas de la universidad de Antioquia y que es autor de varios libros sobre danza. Hay otra serie de personajes que, en su época, fueron muy famosos como Osvaldo Granados y Ligia de Granados. Osvaldo Granados abandonó la danza y Ligia empezó a hacer danza espectáculo, mucho más hacia el ballet espectáculo. Pero yo diría que absolutamente todos continuaron con la danza.

¿ME DICES QUE JACINTO REGRESÓ A COLOMBIA DURANTE EL GOBIERNO DE ROJAS PINILLA?

Regresó a Colombia y después volvió a ser amenazado. Entonces se fue a Venezuela, montó el Retablo de las Maravillas, en el año sesentaisiete volvió a Colombia



y montó el segundo Ballet Cordillera, del que yo ya empecé a ser parte. Ese ballet estrena por primera vez su espectáculo en el año 72. El teatro TPB estaba en pleno apogeo, teníamos allá todos “Los martes de la danza”. Además viajábamos muchísimo por todo el país, así como también fuimos a Venezuela, México, Estados Unidos, Europa y Ecuador.

¿JACINTO TENÍA UNA PREOCUPACIÓN PRINCIPAL O UNA TEMÁTICA CONSTANTE EN SUS OBRAS?

A Jacinto siempre le preocupó el campesino. Pensemos por ejemplo en una guabina que es una exaltación del hombre de ruana, de alparagata, pero llevado a su pureza expresiva. Además Jacinto era un bolivariano asiduo, incluso tiene un ballet muy hermoso que se llama *El Héroe*, sobre un Bolívar disfrazado a través del mito. Jacinto era un hombre de izquierda que promulgaba la participación y la exaltación por la vida y criticaba las fuerzas totalitarias, las fuerzas del poder, en eso era muy bolivariano, entonces sus temas eran fundamentalmente sociales y sobre la violencia.



Teatro Popular de Bogotá TPB,
actualmente Fundación Teatro Odeón.
Carrera 5 No 12 C - 85.
Foto: Alexander Gümbel. 2012.

¿ÉL UTILIZABA ALGÚN MÉTODO PARA ARTICULAR ESA VISIÓN CONCEPTUAL AL CUERPO?, ¿CUÁL ERA EL MEDIO?, ¿CÓMO TRABAJABA ALREDEDOR DE LA CREACIÓN PARA ARTICULAR ESAS IDEAS Y EL CUERPO?

Bueno, Jacinto percibía la danza como Duncan. Duncan fue revolucionaria porque el ballet se había convertido en un espectáculo formal donde no existía expresión; era un esquema que se repetía y el bailarín prácticamente era un saltimbanqui, una persona muy diestra en la danza, pero no expresaba casi nada. Para Jacinto era fundamental la emoción y la sensación, junto con el concepto cultural, lo que podríamos llamar *el ethos* o lo social. Todo su trabajo estaba dirigido a expresar ese *ethos*, no solamente desde el punto de la idiosincrasia, sino desde todo el alcance que socialmente un pueblo puede tener si se proyecta en el espacio con libertad.



¿HABÍA ALGÚN TIPO DE ENTRENAMIENTO PARA LLEGAR A LA CREACIÓN DE ESOS MONTAJES?

Hacíamos improvisaciones. Duncan descubre lo que se llamó plexo solar que es muy activo. Ahora están muy en boga los chacras: los yoguis antiguos y toda la cultura védica antigua hablaba de los centros a través de los cuales el cuerpo ha logrado su equilibrio perfecto. Uno de los chacras fundamentales es el plexo solar, que se localiza entre el esternón y estómago, en la parte alta y casi intermedia, el movimiento surge de aquí. Graham, como tú recuerdas, trabaja muy bien en ello e incursiona en lo que es encontrar eso y ubica el centro en el sexo que es otro de los chacras. Simultáneamente a Duncan, Stanislavsky transforma el concepto actoral, es un revolucionario del teatro que promueve llegar a la expresión desde ese centro. Jacinto construye la historia a través del discurso; para él, el movimiento debe acceder desde el lenguaje poético a expresar el discurso. El discurso o la historia que se cuenta, que tiene una tesis, una antítesis y una síntesis, están perfectamente concatenados. A su vez, desde el punto de vista dramático, debe estar el individuo que expresa interiormente fuerza, emocionalidad y sensorialidad a través de la historia. A él le importaba un ser humano en el escenario, un hombre vivo con emociones y sensaciones, con fracasos y con alegrías; el bailarín debía ser artista pleno, un histrión. Él utilizaba muchísimo la palabra “histrión” para referirse al bailarín, pues no era el tipo que se movía porque sí, no era el movimiento porque sí, sino que era un movimiento perfectamente dirigido a contar o narrar la historia, es decir, que tenía que haber una dramaturgia.

TÚ ME DECÍAS QUE UNO DE LOS MÉTODOS QUE UTILIZABAN PARA LLEGAR A ESAS CREACIONES ERA LA IMPROVISACIÓN...

Se visualizaba la obra, se dividía en partes, escenas, actos o cuadros y sobre unidades de conflicto se empezaba a trabajar a partir de la improvisación. Solo en la medida que esa unidad de conflicto era expresada a través del movimiento, se podía decir que el movimiento podía ser parte del drama, pero el movimiento era el que generaba la lectura.

¿HABÍA UN CAMINO ESPECÍFICO PARA EL DESARROLLO DE LAS IMPROVISACIONES?

No, aunque se tenía en cuenta el concepto de volumen, la planimetría, la estereometría y la coreografía, que era el resultado, la suma. El cuerpo más que expresión en sí, que es lo que asume la contemporaneidad, era instrumento de expresión del discurso, ahí está la diferencia. En eso Jacinto estaba muy cercano a José Limón y Charles Wideman, ya que él había trabajado con Limón en Estados Unidos, fueron amigos y se escribieron durante mucho tiempo. José Limón trabajaba mucho el concepto teatral y para Jacinto ese concepto, aunque con diferencias, era parte esencial de su expresión.



PARALELAMENTE AL TRABAJO CREATIVO, ¿HABÍA ALGÚN TIPO DE ENTRENAMIENTO ESPECÍFICO?

La danza moderna parte de la marcha y el movimiento se desarrolla y trasciende a partir de la marcha, así como sobre los nódulos rítmicos esenciales universales. Busca el máximo desarrollo en tres niveles: bajo, medio y alto. El bailarín debe ser un instrumento perfecto del movimiento. Jacinto decía que el bailarín debía ser un jugador atlético, es decir, tener la capacidad de hacer giros; saltos altos; caídas; desplazamientos sobre el piso, rotando, girando, desplazándose; y hacer marchas bajas, y para lograr esa técnica existen aproximadamente cuatrocientos ejercicios básicos desarrollados entre marchas, rondas y ejercicios de expresión. El bailarín que Jacinto lograba era un bailarín muy hermoso.

¿JACINTO JARAMILLO TENÍA ENTONCES UN CONCEPTO DE CUERPO Y UN DISCURSO ALREDEDOR DEL CUERPO?

Jacinto admiraba profundamente lo antiguo, para él las esculturas de Fidias y Praxíteles eran el ideal de cuerpo, también admiraba a Miguel Ángel; él decía que el cuerpo debería ser bello, elástico, flexible, hermoso, él hablaba de tres cosas: un cuerpo musical, elástico y flexible. Pero lo verdaderamente hermoso es quién lo representa, es decir, el cuerpo debía ser desarrollado al máximo y un bailarín debería tener la capacidad de hacer un split completo, un spagat completo, tener una columna con un arco perfecto hacia atrás. Parte de nuestro entrenamiento era gimnasia olímpica, nosotros teníamos que tener la capacidad de hacer el doble salto mortal en el aire, el salto de Ángel, teníamos que ser capaces de tirarnos y caer con las piernas allí abiertas, y con las piernas abiertas ir hacia atrás, era casi un contorsionismo. Pero no era solamente eso, había una búsqueda del lenguaje, tú tenías que tener la capacidad de expresar con tu cuerpo la música, y el universo visual: ¿cómo expresas tú el amarillo con movimiento?, ¿cómo expresas el negro con movimiento?, ¿cómo expresas lo grande y lo pequeño?, ¿cómo es la tristeza o cómo es la alegría con el movimiento?, ¿qué es velocidad?, ¿qué es un adagio?, ¿qué es una fuga? Todos los conceptos musicales uno tenía que entenderlos, nos alentaba, obligaba mucho a leer poesía, decía que la danza era la poesía del movimiento, entonces al bailarín le tenía que gustar la poesía y tenía que conocer la música y, además, saber de arte, como saber quiénes eran El Greco, Rafael, Miguel Ángel o Rodin. Jacinto tenía una pinacoteca muy extensa, entonces las clases de él eran sobre el Museo del Prado, el Museo Británico y el Louvre.

EN ESE MOMENTO, ¿DÓNDE ESTABA LA SEDE DE ÉL?, ¿DÓNDE FUNCIONABA?

Nosotros tomamos clases en el sur, en una escuela que se llamaba La Normal Montessori, en la carrera veintisiete con calle nueve sur, cerca de la iglesia del barrio Restrepo, donde nos habían dejado un espacio grande con un techo un poco bajito, él



tenía su llave. Todavía está ahí el edificio, pero la Normal del Distrito fue trasladada. Esa era la sede y las clases teóricas las daba en su buhardilla en la calle catorce con carrera cuarta, donde tenía una biblioteca bastante grande, yo diría que tenía unos cuatro mil volúmenes, de los cuales cuatrocientos eran de pintura y tenía muchísima música. Jacinto estaba muy preocupado por la perfección. Para las clases tenía una mesa grande, sacaba los libros de pintores y se ponía a explicarnos el concepto de composición, de color y de volumen. En apreciación musical, por ejemplo, nos enseñaba a distinguir perfectamente cómo funcionaba la orquesta, cuantos instrumentos estaban sonando y el concepto melódico. Decía que nosotros teníamos que manejar mínimo dos idiomas. Era importante hablar el francés, el inglés y el italiano y entonces todos estudiábamos estos idiomas.

¿CÓMO ERA SU CUERPO?

Él era como de más o menos 1.75 de estatura, blanco y bien formado. Yo podría decir que era un hombre buen mozo, con un cuerpo muy fino y bellamente trabajado, incluso yo lo conocí cuando tenía sesenta y ocho años y todavía en ese entonces su cuerpo estaba muy bien, murió llegando casi a los noventa años.

CUANDO LOS ENTRENABA, ¿JACINTO HACIA LA CLASE?

Nos marcaba la clase, él no la hacía porque había sufrido, dicen, un accidente provocado en Bogotá, donde le lastimaron una pierna y la cadera, entonces cojeaba un poco, pero nos marcaba absolutamente toda la clase.

SIGAMOS CONTIGO; ESTABAS EN EL GRUPO DE JACINTO, ¿CUÁNTO TIEMPO DURASTE ALLÍ?

Yo duré casi doce años con Jacinto, del setenta al ochenta y dos. En el ochenta y dos me retiré porque en esa época se creó el Ballet Clásico Colombiano y nos llamaron a los que bailábamos en esos años, en las audiciones quedé como miembro de la Compañía Nacional de Ballet.

¿TÚ YA HABÍAS HECHO BALLE, O COMENZASTE ALLÍ?

No, yo comencé siete años antes, con Chela Jacobo y Gennadi Lediak.

¿QUIÉNES ERAN ELLOS?

Chela Jacobo era una colombiana que fue alumna de Jacinto, había vivido en Buenos Aires, después se fue a Estados Unidos, vivió en Londres donde trabajó en la Royal Academy of Dance, vino a Bogotá y en el año setenta y seis montó La Academia de Ballet y Artes en el norte de Bogotá, en la calle noventa con carrera diez y seis. Era un espacio muy lindo en esa época, duró cinco años, más



o menos. Chela tuvo que irse de nuevo del país y montó su academia en Estados Unidos, en Tampa y más tarde la instaló en Orlando. Yo estudié con ella y con Gennadi Lediak, una estrella del Bolshoi que cuando llegó a Colombia se iba de academia en academia buscando bailarines, así fue que nos conocimos y me llamó a trabajar con él. Después estudié con Ramón Segarra y Héctor Zaraspe, del American Ballet Theatre.

¿RECUERDAS QUÉ ACADEMIAS HABÍA EN ESA ÉPOCA?

Fundamentalmente el que transforma la danza en Colombia fue Kiril Pikieris, quien es uno de los grandes maestros que ha tenido este país. Pikieris era de Letonia, se casó con Leonor Baquero que fue alumna de Jacinto, tuvieron a Yanis, quien fue Medalla de Oro en la Competencia Internacional de Ballet de Moscú en 1981, la primera medalla de oro de ballet para un latinoamericano. El segundo que se la ganó fue el argentino Julio Boca, a quien le han hecho todo el escándalo del mundo, y de Yanis que es colombiano, nunca nadie ha hablado. Ricardo Bustamante, un bailarín colombiano inmensamente conocido, también fue discípulo de Kiril Pikieris en su escuela de Medellín. Bustamante ha sido considerado como el mejor bailarín del mundo, quien recibió el Premio Internacional de danza Gino Tany, considerado el Nobel de la danza.

La escuela de Kiril, que en esa época estaba funcionando en Medellín, y la Academia Anna Pavlova que fundó Ana Consuelo Gómez llegando a los años setenta, merecen todo el reconocimiento del mundo, pues son escuelas que hasta hoy sacan excelentes bailarines. Priscilla Welton y Gloria Castro no habían montado en esa época sus escuelas. Iniciando los años ochenta, Gloria, compañera nuestra en esa época, fue la primera en traer maestros italianos que tienen una escuela diferente y más complicada que la escuela rusa, que era la que nosotros teníamos hasta ese momento en nuestro país. Había otra escuela de ballet en Cali, la de Jaime Orozco, donde llega por primera vez a Colombia Irina Brecher, la que podríamos llamar la madre de la danza contemporánea en Colombia. Si Jacinto es el pionero del movimiento de la danza en Colombia, Irina Brecher, con su escuela El Estudio, es quien comienza prácticamente la historia de la danza contemporánea en este país.

¿EN ESA ÉPOCA COMENZASTE ENTONCES A ENTRENARTE EN BALLETS Y EN DANZA CONTEMPORÁNEA?

Yo comencé en el setenta y seis a estudiar ballet, en el ochenta se hicieron audiciones para conformar el Ballet Cuerpo Clásico, y nos presentamos como ciento cincuenta bailarines, donde fuimos seleccionados ocho. Era ballet clásico ruso. Yo empecé a estudiar danza contemporánea en esa misma época con Irina Brecher en El Estudio, curiosamente duré muy poquito porque Irina en esos días se enamoró de un bailarín colombiano y se escapó del país y dejó tirada la escuela. Entonces nos quedamos



trabajando un tiempo con Rafael Sarmiento, y después continuamos estudiando contemporáneo con Carlos Jaramillo que era su discípulo, quien llegó a montar una compañía muy profesional, Triknia Kábhelioz. Posteriormente, descubrí que el ballet y la danza moderna tienen casi los mismos ejercicios. Duncan, que había estudiado ballet, crea su estilo basado en la marcha a partir de las danzas griegas. La diferencia está en la expresión y en la forma de hacerlo, no en el movimiento en sí. El trabajo de piso por ejemplo es distinto al del ballet, pero son casi lo mismo. Yo diría que esas semejanzas surgen porque todos nosotros caminamos, respiramos, y si caemos es la misma caída.

¿TOMASTE CLASES EN TRIKNIA KÁBHELIOZ?

Con Carlos Jaramillo, que era compañero mío de ballet, ya que la danza contemporánea de ese entonces exigía que el bailarín fuera clásico, tomábamos clase con Nadedja Podtchikova todos los días durante un par de años. Estas clases las hacíamos en la Pavlova. Y por las tardes, nos íbamos con él a El Estudio a hacer danza contemporánea. Esto lo hicimos hasta cuando Rafael Sarmiento cerró el lugar. Luego Carlos alquiló un espacio en la ciento catorce, donde continuamos. Yo asistí al nacimiento de Triknia Kábhelioz, pero no bailaba con él.

¿CÓMO SIGUIÓ TU RELACIÓN CON EL TEATRO?,

¿SEGUISTE TRABAJANDO CON EL TEATRO?

Al haberme metido en la escuela de Jacinto, él no aceptaba que se hiciera otra cosa. En la década del setenta, creé con mis hermanos el grupo Teatro Arte de Bogotá, donde alcanzamos a hacer como cuatro o cinco obras más, con las cuales nos fuimos a algunos festivales. Pero realmente no nos quedaba tiempo, y fue entonces cuando mi relación con el teatro se limitó a escribirlo. En México me publicaron un libro y seguí escribiendo, pero hasta ahora vuelvo a retomarlo.

PARALELAMENTE AL ENTRENAMIENTO CON JACINTO,

¿TAMBIÉN EMPEZASTE A INVESTIGAR ALREDEDOR DE LA CREACIÓN EN DANZA?,

¿O SEGUÍAS SOLAMENTE COMO INTÉRPRETE?

Yo dirigía teatro en el setenta y lo seguí dirigiendo como hasta el ochenta. Fui director de algunas escuelas de teatro, profesor de la que se llamó la Escuela Superior de Teatro Luis Enrique Osorio en Bogotá. Y apenas terminé los estudios teatrales en el setentaicinco, creamos la ASAB, Academia Superior de Artes de Bogotá, junto con Alfonso Graiño, Epifanio Arévalo, Jairo Aníbal Niño y otros. Nosotros somos creadores de la ASAB bajo el interés de darles una profesionalización a los muchachos, porque los títulos que nos daban eran terriblemente regulares. Estudiábamos obliga-



toriamente cuatro años del pensum y uno tenía un nivel de conocimiento; yo llegué a ser muy amigo del presidente López y, para que reconocieran nuestro título, me tocó ir a hablar con él. Fue entonces cuando él hizo que el Ministerio de Educación hiciera un decreto especial para que nos reconocieran los diplomas. Cuando yo llegué de profesor a la Escuela Superior de Teatro, le planteamos a Alfonso Graiño, que era el director, y posteriormente a Jairo Aníbal Niño, la urgencia y la necesidad de crear una escuela con validez académica. Yo tenía buenas relaciones con quien era entonces presidente, el ex presidente Betancur, fui a hablar con él y me remitió con Jorge Eliécer Ruiz, su asesor cultural, con quien logramos crear el embrión de la ASAB y, con ayuda de Belisario, logramos el primer reconocimiento académico que nos lo dio la Universidad Nacional a Distancia. Posteriormente, con el alcalde Hernando Durán Dussan y Doris Ángel de Echeverry logramos que la Universidad Distrital la reconociera y ahí comenzó la ASAB. Con esto, mi vinculación siguió con el teatro y con la danza. También, recién graduado, fui investigador de Colcultura un par de años, esto hizo que recorriera el país completo, investigando las danzas colombianas, con miras a realizar la Primera Jornada Folklórica Nacional.

¿CUÁLES SON LOS TEMAS QUE TE INTERESA ABORDAR?

Cercano a Jacinto siempre trabajé la danza colombiana, pienso que este país todavía merece descubrirse mucho más. Yo diría que ustedes, los que hacen danza contemporánea, deben nutrirse de la raíz; los temas, las expresiones y los ritmos nuestros merecen ser valorados todavía mucho más. Pienso que si queremos construir una danza contemporánea colombiana debe ser una danza que surja de esa conceptualización e internalización de lo que somos.

¿ES UNA PREOCUPACIÓN EN RELACIÓN A LA IDENTIDAD?

Diría que uno de los graves problemas que tiene este país es el de la identidad. Este país no se ama y no se reconoce a sí mismo, porque no tiene identidad y no valora lo que tiene, es un país fragmentado y, mientras el país siga fragmentado y los creadores sigamos pensando que el país está afuera y no adentro, no en el corazón, ni en la raíz, va a ser poco lo que podamos hacer para ayudar a construir esa identidad.

ENTRE LOS BAILARINES DE TU GENERACIÓN, ¿LA PREOCUPACIÓN ERA MÁS O MENOS PARECIDA?

Pienso que sí, pero hay mucho despiste en torno a lo que es identidad. Personalmente he investigado aproximadamente ochenta bailes, he realizado investigaciones con los grupos nasa, con los grupos yanacona, con los wayúu, con los tucano, con los desana, he trabajado mucho en la danza mestiza, la danza negra del Pacífico, del Atlántico, la danza moderna y la danza llanera. Fíjate que ya entrando el siglo XXI Colombia es un



país que está sin descubrir todavía, con un agravante: es un país que cada vez se desmorona más. Cada vez hay más medios de comunicación manipulando la arremetida de la globalización de los mercados y la propaganda que los imperios puestos en la cabeza del orden de hoy en día traen. Yo diría que si no se afianza cada concepto de nacionalidad, de región o de particularidad, la globalización va a arrasar con el continente. Ya en la década del sesenta y del setenta hablaban de la universalización y de la uniformidad que puede surgir de esta.

Debo decirte que ejerzo tres profesiones: he sido profesor universitario durante veinticinco años, en universidades como el Externado de Colombia, Piloto, Central, Javeriana, Andes, Nacional, Pedagógica, la Academia Superior de Artes de Bogotá y hasta este año incluso soy profesor; soy escritor, tengo diecinueve libros publicados entre cuento, poesía, teatro y ensayo, tres libros inéditos sobre la danza en Colombia, uno se llama *La danza en Colombia* que tal vez alguien esté interesado en publicar, otro se llama *El folklore coreográfico colombiano*, y un libro *Introducción al folklore coreográfico colombiano*, que publicó la Universidad Central; seis libros de cuento; siete libros de poesía; dos libros de teatro; y tres libros de ensayo. He dirigido danza y teatro durante más de treintaicinco años, he dirigido muchísimos grupos de danza en empresas, colegios y universidades. Además, soy investigador de la cultura, la literatura, y la danza colombianas.

Mientras el país siga fragmentado y los creadores sigamos pensando que el país está afuera y no adentro, no en el corazón, ni en la raíz, va a ser poco lo que podemos hacer para ayudar a construir esa identidad

BUENO PARA FINALIZAR, ME GUSTARÍA SABER, ¿CÓMO ES UNA CLASE TUYA?

He desarrollado un método que mezcla justamente los dos lenguajes que más me han gustado: el ballet, por la precisión y el entrenamiento corporal fuerte. Pienso que cualquier bailarín que haga danza tiene que estudiar ballet. Yo creo, con toda firmeza, que el bailarín tiene que ser un intérprete real, como un actor se prepara en la voz y el cuerpo, los bailarines deben preparar su cuerpo. Entonces he creado un estilo que llamo *moballet*, que es la danza moderna y el ballet mezclados.

¿DE DANZA MODERNA QUÉ UTILIZAS?

La técnica Duncan. Yo trabajé bastante la técnica Graham pero desde hace cinco años no la utilizo. Pienso que la técnica Duncan es muy hermosa y no ha logrado



remozarse todavía, yo comienzo fundamentalmente con marchas de Duncan y trabajo toda la técnica de pies, piernas, columna del bailarín clásico y con esto se logra un bailarín muy bello y muy eficiente.

ALREDEDOR DE ESTAS REFLEXIONES Y DE ESTA HISTORIA ME GUSTARÍA PREGUNTARTE ¿QUÉ ES LA DANZA PARA TI?

La danza es la poesía en movimiento. Yo creo que la danza es la primera de las artes, pues es el arte más cercano a la sensibilidad de cualquier ser humano, por encima de la poesía, incluso por encima de la música. Es el arte en que se condensa la historia y la sensibilidad del cuerpo. Sigo pensando con Duncan y Jacinto, que la danza debe volver a sus orígenes sagrados. Ser verdadera expresión del alma humana en su camino a la divinidad.





Hernando Eljaiek
Humberto Canessa

HERNANDO ELJAIK

Entrevistado por Andrea Peláez

Octubre de 2007 - Teatro Delia Zapata Olivella

¿CÓMO TE ACERCAS A LA DANZA?

El primer recuerdo que tengo en un escenario es cuando tenía aproximadamente unos siete años, tocando mi pandereta, girando, cantando y saltando. Este momento lo guardo con mucho agrado, tanto que aún conservo la pandereta con la que estaba tocando ese día. Fue en el teatro del Claustro Moderno, el colegio del cual me gradué.

El colegio fue un lugar que me marcó culturalmente, así como también lo fue el contexto familiar en el que me crié, donde la mayor parte del tiempo se escuchaba música clásica y música colombiana. Mi padre nos levantaba con Mozart, Beethoven, Bach, entre otros; así mismo, a través de mi padre, quien tiene un gran arraigo y compromiso con la tradición colombiana, conocí el tiple, el pasillo, el bambuco, José A. Morales, *Lunita consentida*, el *Lejano azul*, Luis A. Calvo, entre otros compositores e instrumentos.

Así fui creciendo entre mi contexto familiar y académico, estudiando flauta en el colegio, en mi casa con clases particulares, jugando mucho baloncesto, patinando, montando cicla, ayudando a mi padre en el laboratorio fotográfico cuando tenía que hacer una fotografía muy grande. Allí aprendí a ser meticuloso en el trabajo, eran horas logrando el foco perfecto, el tono de grises perfecto y acompañándolo a su estudio que quedaba en la candelaria, en la Calle del Príncipe, donde queda ahora la sede de la escuela del Teatro Libre.

En esta casa, además del estudio de mi padre, vivían dos artistas plásticos y un carpintero. Era muy encantador estar allí; pasar del olor de los líquidos del laboratorio fotográfico, al olor del oleo o acuarela o cualquier elemento que estuvieran utilizando los artistas entremezclados con el olor a madera... mágico.

En el colegio, todos los años me presentaba en la semana cultural, tocando flauta y bailando; aprendí mis primeros pasos de danza folclórica con Rodrigo Silva, un estudiante del colegio, y con mi hermana Pilar, a quien le gustaba bailar y era compañera de estudio de Rodrigo en el colegio. Ella, además de enseñarme folclor, me enseñó a bailar para las rumbas. Yo era muy tímido y el acercamiento se me dificultaba, así que me propuse ser un excelente bailarín, lo que se convirtió no sólo en un medio para conquistar mujeres, sino para expresarme, hasta el punto de que se convirtió en parte de mi vida. Mi propósito era que el baile fuera tan fácil de realizar como caminar. Estos momentos de la rumba se convirtieron en algo muy importante para mí, eran los momentos de catarsis, de divertirse, de ir más allá del coquetear o seducir, era ese momento de encuentro con mi tranquilidad, con el todo.

Este era un lugar donde me desahogaba, me expresaba. Comencé a bailar de todo, vallenato, tropical, salsa, Lucho Bermúdez, los Ocho de Colombia, los Alfa Ocho... las fiestas de quince con orquesta a bordo y todo. Me encantaba, después de bailar, durante horas, acostarme en algún lugar y sentir la tranquilidad, la quietud de mi ser, en contraste con el movimiento exterior.

¿QUIÉN ES TU PRIMER MAESTRO O MAESTRA EN LA DANZA?

Como lo dije anteriormente, mis primeros pasos de danza los realicé con Rodrigo y mi hermana, sin embargo, por el colegio pasaron profes como María Teresa Rojas, con la que me encontraría posteriormente; con ella montamos un baile llanero. También el maestro Edgard Sandino, con el cual me acerqué por primera vez al ballet en el colegio. Igualmente fue algo significativo la llegada de una profe que traía el conocimiento de Isadora Duncan; esto sucedió en sexto de bachillerato, en 1983; era excitante hacer esa clase, hacíamos una ronda y repetíamos todos los movimientos que la profesora realizaba: recoger las frutas del árbol y llevarlas a la canastita en un ritmo de tres cuartos y desplazamientos con tripletas, era fascinante. Teníamos una clase a la semana. Ya hoy en día me parece cursi esta forma de bailar, no representa mis intereses siendo Isadora la precursora de las nuevas formas de enfrentar la danza.

La profesora de Duncan me invitó a su lugar de trabajo y fui con mi hermana; ahora hago conciencia y este fue el primer lugar de danza que visité. Quedaba en el barrio El Polo, en un segundo o tercer piso de un edificio; allí experimenté por primera vez los rigores del estiramiento. Estaba vestido con una malla negra y una camiseta, fue la primera vez que me coloqué la indumentaria para practicar danza. No tuve ningún recelo por colocármela. Asistí por un corto tiempo, porque el ambiente no era de mi agrado, siendo un lugar bonito.

¿CÓMO COMIENZA TU CARRERA PROFESIONAL EN LA DANZA?

Entro a estudiar Biología Marina, estudio tres meses y definitivamente me decido por la danza. Le pido a mi padre que me conecte con alguien de la danza, me lleva a El Palenque de Delia Zapata Olivella. Este lugar aún está en la calle décima con segunda. Allí me encuentro con mi primera maestra, con la que comienzo mi carrera profesional; ella sería la maestra Marta Ospina.

Estuve en el palenque por un año aproximadamente, donde aprendí sobre el estiramiento, el folclor y el amor. Tendría unos veintiún años de edad. Conocí gente de la cual me acuerdo con mucho agrado como Mónica Mercado, una persona cálida y dulce. Me encontré con María Teresa Rojas, ¡mi ex profe del Claustro!, nos hicimos buenos amigos, y muchos otros que no recuerdo sus nombres pero sí sus rostros y sus actitudes de compañerismo. Con el grupo de Delia viajé de intruso, nunca pertencí al grupo pero me uní a ellos. Viajé a Cali donde vi por primera vez ballet; era Incolballet, presentando su conocido *Barrio Ballet*; espectacular, qué fuerza la que le imprimían todos los bailarines, ese solista vestido, si no me equivoco, de color rosa, ese teatro estaba a reventar, todo el mundo parado bailando *Cali pachanguero*, ¡emocionante!

En el Palenque conocí a Ana María, una estudiante de arquitectura de la Universidad Nacional y bailarina del grupo de Delia Zapata, quien después de un año me

llevó a conocer una escuela de danza; meses antes en un café concierto llamado La gata golosa, al cual fui con mi padre, quien estaba haciendo un trabajo fotográfico a Fanny Mikey, vimos una comedia en la cual participaba un bailarín; me lo presentaron, su nombre era Carlos Jaramillo. Ana María me llevó al lugar donde Carlos entrenaba y dirigía, Triknia Kábhelioz Danza Contemporánea. Fui a ver obras de él como *Planicia* y *Bambuquerías*, obras inspiradas en la cultura popular, eso era lo que yo quería bailar y coreografiar.

Me quede cuatro años con ellos como estudiante e integrante de la compañía. Era muy estimulante estar allí, no me acuerdo cómo estaban divididas las horas de trabajo, pero asistíamos a clases de contemporáneo con Carlos Jaramillo, de ballet con Peter Palacio, de jazz con Sonia Rima, de afro con Carlos Jaramillo; las clases de afro eran las únicas que se dictaban con músicos en vivo, esto era un espectáculo, la catarsis era extrema.

Carlos Jaramillo realizó su tesis de grado de literatura en la Universidad Javeriana, con la novela de Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, obra en la que estuve presente desde su construcción. Para mí era muy importante verlo crear, su forma de utilizar el espacio, los movimientos escogidos para cada bailarín, los colores de las luces, el vestuario, la música (porros, vallenatos, cumbias). Esta obra la movimos bastante; con ella viajamos al primer festival de danza de Heidelberg en Alemania en 1991, allá la movimos por varios sitios.

Tangada era una obra inspirada en la música de Astor Piazzola, en la cual bailé por primera vez un dueto neoclásico; la bailarina era invitada, venía de bailar en Cuba en el Ballet de Camagüey: Maria Teresa García. Fue muy cómodo bailar con ella, una mujer llena de energía, amable y veloz para aprender; esto me puso alerta para no quedarme atrás, y creo que no me quedé atrás, respondí, a mi parecer, de la mejor manera.

Bailamos otras obras como *Elitropía*, *La ciudad de las Mariposas*, *La Juana*, una obra en honor a la mamá de Carlos Jaramillo, *Cartagena, calle de la media luna*, una obra que combinaba danza y teatro; la obra estaba construida con música salsa, latin jazz y boleros. Esto nos demandó realizar un trabajo de investigación de movimiento en los sitios donde colocaban salsa, es decir, nos íbamos a los rumberos de salsa a improvisar movimientos y ver gente bailar, para luego utilizarlo en la obra. Trabajaba muy duro, me mantenía todo el día en la escuela, entre hacer clase y ensayar; la primera obra que bailé con Carlos fue *Pondó*, en esta estuve como estudiante invitado. El ambiente en Triknia era agradable, amable y de mucho trabajo. Carlos era una persona muy tranquila, trabajadora, muy afectiva. Él me brindó la oportunidad de bailar, creyó en mí como bailarín, eso ayudó a despegar mi carrera. En esta época conocí a la maestra Priscilla Welton.

En esta época, 1998 aproximadamente, realicé mis primeros acercamientos a la coreografía y construí mi primera pieza que se llamó *Una marioneta se enamora*; esta primera coreografía tenía como objetivo evaluar mi talento, si me iba bien

me quedaría en este camino, y aquí estoy escribiendo estas letras. Posteriormente hice una improvisación, la cual, con el conocimiento que tengo hoy de la danza y su historia, estaba enmarcada dentro del movimiento expresionista. Luego, con un compañero bailarín y actor, Yesid Acosta, hice mimo, lo que siempre me ha llamado la atención; realizamos un viaje a dedo de Bogotá a Santa Marta. Este viaje fue fabuloso, entrar a los pueblos y ser recibido con mucha curiosidad o con mucha cautela. En un pueblo nos revisaron de pies a cabeza y nos advirtieron que era un pueblo donde cohabitaba la guerrilla y la población civil, nos hicieron entrevista en la emisora del pueblo, realizamos una presentación en la calle, como lo veníamos haciendo en todo el recorrido. Al día siguiente empacamos maletas directo a Santa Marta, nos recogió un camión y nos dejó en la recta a la costa. La llegada a la costa fue fantástica, estábamos sentados en las varillas de corral del ganado, observamos el atardecer lleno de colores ocre, fabuloso...En esta época conocí a Marcel Marceau en una entrevista, a la que llamaron a mi padre para que tomara las fotografías; era una entrevista que le iba a realizar un periodista de Cromos con motivo de su segunda visita a Colombia.

¿RECUERDAS OTROS ESPACIOS PARA LA DANZA EN ESOS AÑOS OCHENTA?

Recuerdo el Ballet Nacional de Colombia, donde bailaron Marta Roncancio, Peter Palacio, Michael Ceballos, Jaime Díaz, Ana Consuelo de Díaz, entre otros. En esa época, los bailarines recibían sueldo, pero lastimosamente un decreto de Colcultura, promovido por el director entrante en esa época, acabó el apoyo gubernamental al ballet y a la ópera.

No hice parte de esa compañía porque apenas estaba comenzando mi carrera, pero conocí a Jaime Díaz tomando clases allí y me invitó a su escuela, Anna Pavlova; estuve solo tres días, pues me sentía más cercano al trabajo de Carlos Jaramillo.

¿CÓMO LLEGAS A DONDE PRISCILLA WELTON?

Un día tomo la decisión de ir a la escuela de Priscilla; hacía un sol radiante, veo a una señora joven con camiseta blanca, pelo castaño claro, barriendo la acera, me acerco y le pregunto por la maestra Priscilla Welton, me mira y se sonríe... necesité solo su mirada y su sonrisa para confiar en ella, eso me indicó que estaba en frente de una persona honesta y transparente.

Le pregunté que si podía asistir a sus clases, que quería solamente este entrenamiento para fortalecer mi trabajo en la danza moderna; ella, muy gentil y con una sonrisa, me dijo que sí. Comencé a asistir a sus clases y continué trabajando con Carlos. Esto me generó conflicto, ya que se me dificultaba asistir a los dos lugares y mantener el ritmo de trabajo que me imponían y me impongo, esto me llevó a tomar la decisión de quedarme con Carlos, ya que estaba en escena, y donde Priscilla



sentía que el tiempo para llegar a la escena era largo.

En 1991 Carlos tomó la decisión de cerrar la escuela y buscar nuevos horizontes; no tengo aún claro por qué Carlos tomó esta decisión. A través de su esposa se logró un contacto en Estados Unidos para presentarse en Miami. Nos fue bastante mal, el teatro no se llenó, mejor dicho, estaba casi vacío; este fue un descalabro, los productores cobraron una cantidad de dinero y no realizaron su trabajo. Allí presentamos *El coronel no tiene quien le escriba*, *Tangada*, *Boleros*, entre otros.



Aquí quedaba la sede de la Academia de Ballet Priscilla Welton Calle 70 No 9 - 10. Bogotá. Foto: Grupo de investigación y creación Huellas y Tejidos. 2012.

Me quedé alrededor de seis meses, estuve en una escuela de ballet creada por unos cubanos que me dieron la mano; nos prestaron un apartamento destruido, pero en donde se podía vivir, y me contrataron para bailar en el cuerpo de baile de la obra *Giselle*; fue mi primera experiencia con el ballet. Luego, por incumplimiento de palabra de unos bailarines, tres días antes de un concurso en Fort Lauderdale me pidieron el favor de que fuera *partner* de una de sus estudiantes; esto fue soportar a una adolescente que miraba por encima del hombro, que no creía en mí, y le dije, “yo sólo estoy aquí para que tu bailes”, terminamos ganando el concurso.

En Miami viví de ser mesero y obrero, y de hacer aseo en la escuela de ballet, la cual se llamaba Escuela de Ballet Concierto. Utilicé el dinero que gané en este trabajo para viajar a un festival en Heidelberg, Alemania, con Carlos Jaramillo. A este evento asistió Kurt Joos, el creador de *La mesa verde*, y uno de los principales exponentes de la danza expresionista. Me acuerdo que él estaba sentado en medio del pasillo del teatro, no me acerqué, lo vi de lejos. Carlos decidió radicarse en ese país y yo, con el dolor en el alma, decidí devolverme a Miami.

En una clase de ballet, observando girar a un bailarín del Miami City Ballet, otro compañero me dijo: “tengo que preguntarle cuál es el secreto del giro”, a lo que yo me respondí, “yo sé quien me lo puede enseñar, Priscilla”. Días después me regresé a Colombia.

Recién llegado a Colombia me encontré con Marybel Acebedo, a quien había conocido en un programa de televisión para niños llamado *La abuela Sasa*. En este programa también participaron Santiago Moure, Rosario Jaramillo, Alberto Valdiri, entre otros. Después Marybel me llamó para participar en un proyecto que tenía con la Universidad Jorge Tadeo Lozano; se trataba de dictar clases de danza en la



universidad. Estuvimos varios profesores, Fabiana Medina, Patricia Narváez, entre otros, y esa fue mi primera experiencia como profesor universitario. Posterior a esto nació el Festival Universitario de Danza Contemporánea, en 1996, como el Primer Festival Concurso Universitario de Danza Contemporánea. Allí participé como jurado del concurso, junto a Priscilla Welton, Verónica Esteban, Humberto Canessa, Rolando Brenes, Doris Pieri y Ricardo Rozo.

Como les venía contando, estaba recién llegado de Estados Unidos, sin saber exactamente qué hacer con mi vida. Sabía de Priscilla, pero entré en crisis y me quería retirar de la danza. Le dije a mi papá que quería trabajar en televisión y él me consiguió una cita con el gerente de Colombiana de Televisión, cita que no cumplí porque en esos días me encontré con Marybel en el Centro Comercial Granahorrar. Me dijo que estaban realizando audiciones en el teatro La Mama para un personaje masculino. Realicé la audición, me escogieron y trabajé seis meses en la obra *La incertidumbre del amor*.

Así, paralelo a este trabajo fui a tomar clases donde Priscilla hacia fines de 1991, y entonces decidí entregarme totalmente a la danza y estudiar donde Priscilla. Esta decisión fue muy importante, fue sentir que estaba entre la vida y la muerte, debía tomar uno de los dos caminos, es decir, asumir con todo mi ser aquello por lo que había luchado con tanta pasión durante años, o renunciar a la pasión de mi vida.

En el momento que tomé esa decisión comencé a sentir paulatinamente el progreso técnico y artístico; ya no me importaba si me criticaban bien o mal, si el compañero de adelante levantaba más la pierna, o si giraba más; yo quería sentir desde lo mas profundo de mi ser todo lo que la maestra me enseñara. Desde su primera corrección el cuerpo sintió que era correcto el camino, era una luz para mi cuerpo. Priscilla tenía la vocación de la enseñanza, entregar con el corazón siempre fue su principio; era una mujer dedicada, entregada al trabajo, con un rigor, disciplina y constancia inquebrantables. El conocimiento que tenía del cuerpo era inmenso, lo abordaba desde las sensaciones, desde la psicología; esto llevaba al estudiante a volverse un investigador, lo llevaba a profundizar en el trabajo día a día. Con Priscilla estuve alrededor de diez años trabajando ardua e ininterrumpidamente, día y noche; entraba a las nueve de la mañana y salía a las diez de la noche. En la mañana hacíamos clase hasta las doce del día, un descanso para el almuerzo y posteriormente ensayo. Dictaba clases a niñas en la tarde y adultos principiantes, o al grupo avanzado en la noche y luego de nuevo ensayo.

¿QUIÉNES ERAN TUS COMPAÑEROS DE TRABAJO?

En este periodo conocí en la escuela a los maestros Dorys Orjuela, Mario Cárdenas, John Cordero, Ricardo Roldán, entre otros. Llegaban de estudiar con el maestro Plutarco, a quien no conocí. En esta época se montó el *Pas de deux* de la obra *Don Quijote* y la bailamos la maestra Dorys y yo. Aunque para la maestra Priscilla el bailar clásicos no entraba en su repertorio, nos arriesgamos a realizarlo logrando un nivel aceptable.



En esta época llegó una bailarina cubana, Marina Villanueva, quien fue la que dirigió el *Pas de deux*. Ya en el teatro le dije a la maestra Villanueva, después de un salto que estaba realizando, “me siento incomodo”; ella me respondió “es que te ves torpe”. Esto para ejemplificar la dificultad técnica a la que nos enfrentábamos. En los años siguientes el trabajo no bajó de ritmo, ni de rigor, ni de disciplina. Trabajábamos arduamente con mi pareja de baile Patricia Ércole. Ensayábamos todos los días con mis compañeros de trabajo, Luis Hernando Morales, Oskar Orozco, Catherine Correa, Tilia Robayo, Ximena Rodríguez, Liliana Rodríguez, entre muchos otros.

¿HERNANDO, CÓMO SURGE LA NECESIDAD DE ENSEÑAR?

El taller de musicales de Misi llevaba abierto dos años y necesitaban un profesor de danza. Dicté clases durante año y medio. Después Priscilla me dijo que dictara en su academia. Fue un privilegio poder estudiar y trabajar en el mismo lugar, que se convirtió en mi casa y mi refugio; es un lugar que extraño muchísimo.

¿CÓMO ES ESA ENSEÑANZA “AMABLE” PARA EL CUERPO?

La técnica amable para el cuerpo es saber los caminos más naturales y menos dolorosos para trabajar tus músculos y articulaciones; es entender el sentido de alineación desde la postura ósea; es investigar y reflexionar sobre la técnica, hacia adentro y no hacia fuera, desde las sensaciones, desde el encuentro con tu cuerpo. Fue así como aprendí el manejo de mis músculos, “¡ah, ese músculo existía!”, “¡uy, esa energía!”, “cada sorpresa sensorial”. Eso implica no hacer una quinta posición a la fuerza, sino llegar a esas posiciones complejas de otra manera y por otros caminos, como digo, más amables con el cuerpo.

¿CÓMO ES UNA CLASE CON HERNANDO ELJAIK?

Una clase de ballet con Hernando Eljaiek es una clase de ballet a veces bastante ortodoxa, a veces no, pero que se hace desde las posibilidades de cada persona. Cada cuerpo desarrolla la técnica del ballet clásico con el mínimo de lesiones

La técnica amable para el cuerpo es saber los caminos más naturales y menos dolorosos para trabajar tus músculos y articulaciones; es entender el sentido de alineación desde la postura ósea; es investigar y reflexionar sobre la técnica, hacia adentro y no hacia fuera, desde las sensaciones, desde el encuentro con tu cuerpo



y ojalá ninguna. Mi deseo es hacer posible que las personas entiendan la técnica del ballet, no haciendo una quinta porque la tiene que hacer, sino desde la investigación y reflexión sobre el cuerpo.

VOLVAMOS A PRISCILLA... ¿CÓMO FUE SU PARTIDA?

Seguí trabajando con Priscilla; un día cualquiera del 2002 se me acercó y me comentó que su esposo, el periodista de opinión Fernando Garavito, apodado Juan Mosca, tenía una columna para el periódico El Espectador, en donde quería publicar el pasado oscuro del padre de Álvaro Uribe Vélez; pero que Fernando quería primero su permiso. Me comentó que decidió darle el permiso de publicar; yo me quedé en silencio, todo mi ser se estremeció.

Garavito publicó cuatro columnas más; meses después él y su familia fueron “voleteados”, es decir, amenazados de muerte. Priscilla me contó que un día dos hombres llegaron a preguntar por Garavito a la universidad en la que él trabajaba y él no estaba ese día. Y este suceso los hizo tomar la decisión de huir del país inmediatamente. Él se escondió un martes y viajó un miércoles. Un mes después viajó Priscilla con sus hijos; ella tomó decisiones equivocadas con respecto a la dirección de la escuela. Yo soy incapaz de refutar sus decisiones, la escuela debió cerrarse.

Este fue un espacio que alimentó mi ser completo, desde el trabajo técnico, pasando por el intelectual y llegando al espíritu; me hizo crecer y me vio crecer. Fue no solamente donde aprendí y entendí de la técnica que ahora enseño, sino en donde se discutía del espíritu, el arte, la política, la educación, entre otros temas que nos interesaran... La Fundación Ballet Priscilla Welton... Priscilla Welton, ya se nos fue; una bronco aspiración en un sábado de marzo de 2007 le produjo paro respiratorio y posteriormente un coma, ocho días después murió.

¿CÓMO Y POR QUÉ INCURSIONAS EN LA COREOGRAFÍA?

En 1996 vuelvo a mi deseo de coreografiar con más ímpetu y realizo para el Festival Insólito la pieza *Entre lo sacro y lo profano, el génesis del renaciente*. Con esta obra me comencé a hacer preguntas sobre la espiritualidad, ¿dónde estoy yo con respecto a lo espiritual? Estaba profundamente comprometido y, en el momento de un rompimiento amoroso, entré en un gran dolor, una sensación que jamás había sentido; era sentir la vida misma, una vibración en todo mi cuerpo, un profundo vacío en mi estómago, una sensación de lluvia interna en todo mi cuerpo, algo importante me estaba pasando. Esta situación me hizo buscar ayuda, la que encontré en un trabajo de psicoterapia transpersonal, a lo que me dediqué varios años.

Realicé mi siguiente pieza coreográfica llamada *Contemplo, el cuerno del unicornio*, una obra en donde me encuentro con el juego, la posibilidad de esa ingenuidad del niño. Esta obra fue realizada para espacio no convencional. Luego continué con el proceso, y con la ayuda de una amiga, Aura Emma Garavito,



realicé un proyecto llamado *La pasión según Rodríguez*, proyecto que habla sobre la caída de un hombre común, amargado, el cual trata mal a su esposa y por esto lo deja, lo que lo lleva a entrar en un viaje al interior de su ser y darse cuenta de cuán oscuro está su ser, una condena a la libertad. Para este proyecto contraté a mi estudiante Catalina Quijano, quien es una gran diseñadora gráfica, y su trabajo siempre me ha gustado.

**TENIENDO COMO BASE EL BALLETO EN TU FORMACIÓN,
¿POR QUÉ LAS TRES OBRAS QUE HAS HECHO, *EL GÉNESIS DEL RENACIENTE*, *CONTEMPLO* Y *LA PASIÓN SEGÚN RODRÍGUEZ*, SON TODAS CONTEMPORÁNEAS?, ¿QUÉ PASA AHÍ?**

No sé, simplemente esas obras las vi de esa manera. Necesitaba saber quién era desde la creación. *El génesis del renaciente* tiene ese sentido de génesis: la necesidad de crear. En ese proceso fui donde Priscilla y le dije: “Pris, yo tengo que..., quiero ser coreógrafo”. Y ella dijo: “¿Pero cómo quieres ser coreógrafo sin saber nada de eso?” Y, frente a esa respuesta duré un tiempo pensando: “quiero ser coreógrafo, quiero lograr mi sello personal”. *El génesis del renaciente* se hizo bajo una estructura de improvisación que iba uniendo como un rompecabezas; la hice para el Primer Festival de Danza Contemporánea Insólito, en espacio alternativo y cada persona tenía la posibilidad de proponer su situación dancística, su propio lenguaje.

¿CUÁLES FUERON TUS MÁS FUERTES INFLUENCIAS EN LOS PROCESOS DE CREACIÓN?

Carlos Jaramillo, en su forma de crear movimiento, diga o no diga algo, estaba haciendo una obra y empezaba a crear movimiento. Álvaro Restrepo, en cuanto a la puesta en escena; su estética me parece fabulosa y sobretodo su trabajo desde lo simbólico. De las danzas tradicionales, el diagrama y la relación de pareja, la manera como se miran en diferentes regiones; en la región Andina el coqueteo es diferente que en el Atlántico y en el Pacífico, cada una tiene esa relación hombre-mujer definida, esa mojigatería con respecto a la coquetería y a la sexualidad. También coreógrafos del neoclásico me han impactado muchísimo como Jirí Kilián, Nacho Duato y William Forsythe. William Forsythe por esa combinación que tiene del clásico con el contemporáneo. Me gusta mucho Wim Vanderkeybus por esa potencia y el instinto ahí presente, es muy interesante.

¿CUÁL ES TU MOTIVO DE INSPIRACIÓN PARA CREAR?

El tema que más me interesa es el crecimiento personal entre lo sacro y lo profano. *Contemplo*, *el cuerno del unicornio* nació bajo la necesidad de encontrarse con el



niño interior y recuperar esa ingenuidad, ese asombro, esa posibilidad de juego e inocencia. *La pasión según Rodríguez* es la historia de un ser acongojado y oscuro que trata de superarse a sí mismo a través del dolor. En mis procesos de creación, siempre me ha inquietado más lo que me sucede a mí que lo que pasa en el contexto nacional, que honestamente me interesaba poco. Lo que más me importaba era ser bailarín y lograr lo que quería. Caminé firmemente sobre ese sueño.

HABLAS MUCHO DE LOS SUEÑOS, ¿POR QUÉ?

Sí, sueño mucho. Mi maestra Priscilla Welton murió hace un tiempo. Realizo un sueño en este momento; después de cinco meses del evento de su muerte estoy viviendo una tristeza y una felicidad a la vez, porque un grupo de amigos que bailamos con Priscilla por mucho tiempo decidimos hacerle un homenaje a ella y a su danza, porque ella es la danza y nosotros somos la danza. Ella nos decía, “más allá de nosotros mismos está la danza y no nuestro ego”. Es una coreografía colectiva desde el dolor de la partida de Priscilla, que es transformado y sublimado en la danza. El dolor hay que vivirlo pero también se puede transformar y superar bailando, porque eso fue lo que nos enseñó y es lo que queremos hacer. Por eso creo que mi forma de crear surge de mí, de lo que soy y de lo que siento.





HUMBERTO CANESSA

Entrevistado por Paola Chávez

Febrero de 2008 - Vía internet

¿CÓMO FUE TU ACERCAMIENTO A LA DANZA CONTEMPORÁNEA?

La danza contemporánea, por razones históricas, siempre estuvo presente en Costa Rica; mucho más que el ballet clásico, que sólo se enseñaba como parte del entrenamiento y no con finalidad escénica. Todas las mujeres pioneras de la danza en nuestro país habían tenido la suerte de ser entrenadas por maestros y coreógrafos de gran renombre en diferentes partes del mundo desde Chile hasta los Estados Unidos, pasando por Londres, París, Moscú y Berlín, y dentro de diversos estilos, eso sí, todos ligados a la danza moderna americana, a la nouvelle danse francesa o al expresionismo alemán. Yo me inicié en la danza por casualidad, aunque siempre tuve una extraña fascinación por ella. Toda mi adolescencia me dediqué a hacer teatro para mi comunidad, y en la secundaria, cuando salí del bachillerato, tomé la decisión de ser actor. Fui a presentarme a una audición, pero tuve la mala suerte de confundir la fecha y llegar un día después. Así que como esa misma tarde había audición en la escuela de Danza de la Universidad Nacional, decidí hacerla porque pensé que era una manera de mantenerme entrenado y en forma para cuando me pudiera matricular en la carrera de teatro. Así lo hice. Me presenté a la audición, entré a un programa adjunto de la carrera y posteriormente a la carrera, y lo demás es mi historia...

¿EN QUÉ LUGARES TE FORMASTE?

En la Escuela de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica. Posteriormente hice parte de la Compañía de Cámara de la UNA y de la Compañía Nacional de Danza. También recibí clases en el Taller Nacional de Danza y tuve la oportunidad de ser parte del ballet folclórico Danzas y Tradiciones. En 1989 me uní al proyecto Athanor Danza que dirigía el coreógrafo colombiano Álvaro Restrepo; al lado suyo inicié un nuevo proceso de aprendizaje donde se fomentó el trabajo de investigación coreográfico y un nuevo enfoque técnico, ya que tuvimos la oportunidad de compartir, tanto en Europa como en México y Colombia, con maestros y coreógrafos muy importantes de los nuevos estilos post-modernos. Más recientemente, una importante influencia ha sido el maestro Dominique Dupuy, con el que he trabajado en su estilo de pedagogía y que me ha permitido en estos últimos años desarrollar una metodología de enseñanza fundamentada en la técnica Pilates, muy aplicable al trabajo tanto de actores como de bailarines. Ahora bien, para ser más específico con el tema de la formación, sólo debo agregar que, para quienes trabajamos en el desarrollo técnico del cuerpo para la danza con el interés de potenciar sus capacidades creativas, este proceso nunca se detiene, ya que el cuerpo como fin último de la obra de arte y en permanente estado de transformación, debe continuar adaptando y revaluando su conocimiento en la medida en que suceden sus propias transformaciones.

¿CUÁLES FUERON LAS TÉCNICAS HACIA LAS QUE ENFOCASTE TU PROCESO DE APRENDIZAJE? ¿POR QUÉ?

Las técnicas más importantes en mi formación han sido: Graham (Nandayure Harley, Mimí González) y Cunningham (Jorge Ramírez), porque fueron dos de las más influyentes en el desarrollo de la danza contemporánea en Costa Rica y porque las recibí tanto en la Escuela como en la Compañía Nacional de Danza, posteriormente perfeccioné un poco más con Álvaro Restrepo y con Marie France Deliuvin. También obtuve una gran influencia del Horton (Bill de Young), de la técnica Limón (Cora Flores, Adriana Castaños y posteriormente la misma Marie F. Deliuvin). El estilo expresionista alemán lo recibí del Maestro Hans Züllig como parte de una invitación que me hizo la Compañía Danza Universitaria, y por trabajos coreográficos de Elena Gutiérrez o Cristina Gigirey, maestras que bebieron de las fuentes de este estilo de movimiento. Flying Low (David Zambrano y Angels Margarit), técnicas de consciencia corporal y técnicas de improvisación (Simone Forti, Marianela Boán, Julian Hamilton, entre otros). Y más recientemente la influencia tremenda del maestro Dominique Dupuy, con toda su investigación pedagógica para actores y bailarines a partir de aplicaciones hechas sobre la técnica de Joseph Pilates.

¿RECUERDAS LOS LUGARES EN DONDE SE FORMABAN TUS COLEGAS BAILARINES COLOMBIANOS?

Básicamente la mayoría se entrenaba en Ballet: Ana Consuelo y Jaime Díaz (Ana Pavlova), Christopher Fleming (Escuela Colombiana de Ballet), Incolballet, creado por Gloria Castro y algunas academias privadas como la de Priscilla Welton. Otros hacían parte de proyectos de folclor o bien de compañías independientes como la de Carlos Jaramillo que, a mi llegada a Colombia, en el noventa, ya empezaba a desaparecer. Elsa Balbuena, Álvaro Fuentes, Marta Ruiz, Carlos Latorre o Jorge Tovar en Bogotá, Peter Palacio en Medellín, Mónica Gontownik en Barranquilla, así como el mismo Álvaro Restrepo, que a su vez se había formado en Colombia con la maestra argentina Cuca Taburelli (considerada como una pionera) y posteriormente en Nueva York en el estudio de Martha Graham. Estos grupos aprovechaban el conocimiento de sus directores y coreógrafos para su entrenamiento. Posteriormente, fueron llegando colegas de diferentes estilos de movimiento que fueron dando un nuevo aire a esas propuestas, o bien creando unas nuevas: Norma Suarez (México) que trabajaba con Elsa Valbuena;

La danza tiene principios que son inherentes a su propia naturaleza y que están ligados a su origen sagrado y a la pulsión visceral humana de expresar a través del cuerpo



Elizabeth Ladrón de Guevara (Chile) con Carlos Latorre; Humberto Canessa (Costa Rica) con Álvaro Restrepo; Federico Restrepo (Colombiano) formado en Nueva York con su proyecto “Muñecos y Tambores”. También empezaron a llegar bailarines o coreógrafos europeos que fueron alimentando estos procesos o crearon unos nuevos procesos como es el caso de Ricardo Rozo, colombiano que residía en Suiza; Tino Fernández de España, quién llegó a través de Mapa Teatro; Charles Vodoz y Guillaume Zacharie, bailarines suizos que trabajaron al lado de Ricardo Rozo en la Compañía Objets Fax, entre otros.



Casa del Teatro Nacional. Carrera 20 No 37 - 54. Bogotá.
Foto Alexander Gumbel. 2012.

¿CUÁNDO, DÓNDE Y POR QUÉ EMPEZASTE A DAR CLASES EN COLOMBIA?

Yo empecé a dar clases técnicas en Bogotá en la compañía Gaudere Danza de Elsa Valbuena, por una iniciativa de Álvaro Restrepo; luego hice parte, como profesor, del primer Taller Nacional de Danza, en Cali, junto a la cubana Marianela Boán. A partir de ahí he participado del elenco de maestros de la ASAB, prácticamente desde sus inicios y en diferentes períodos; también por invitación de Clarisa Ruiz en la Casa del Teatro Nacional, y posteriormente continué haciendo propuestas de talleres en ese espacio, tanto de técnica como de investigación de movimiento o composición coreográfica por invitación de Adela Donadío. Después, siendo asistente de dirección del Proyecto El Puente - Le Pont, compañía realizada con la cooperación francesa y dirigido por Álvaro Restrepo y Marie France Deliuvin, tuvimos a Cali como sede de trabajo. Allí ofrecí clases no sólo a la compañía El Puente sino también talleres en Incolballet y en el Instituto de Bellas Artes. A partir de estos encuentros con artistas caleños del teatro y la danza, nació el proyecto LINCE (Laboratorio Interdisciplinario del Cuerpo y la Escena), que sobrevive hasta hoy en Costa Rica como una forma de abordar el trabajo en educación, creación, producción y gestión de la danza.

¿QUIÉNES RECIBÍAN TUS CLASES?

Al principio los bailarines de Gaudere Danza: Raúl Parra, Leyla Castillo, Norma Suárez y Francisco Díaz. A partir del Taller Nacional de Danza ese grupo se amplió considerablemente y compartí mi trabajo con colegas de otras regiones de Colombia. Otros espacios importantes de trabajo fueron la ASAB, Benposta, Danza



Común y bailarines o actores que, de manera independiente, venían a tomar talleres en la Casa del Teatro Nacional.

¿CUÁLES SON TUS PRINCIPALES IDEAS EN RELACIÓN A LA PEDAGOGÍA DE LA DANZA?

La danza tiene principios que son inherentes a su propia naturaleza y que están ligados a su origen sagrado y a la pulsión visceral humana de expresar a través del cuerpo. De ahí se desprende, con toda seguridad, el más claro de ellos (un postulado del oficio), aquel que nos obliga a poner atención al cuerpo en todas sus dimensiones, física-mental-espiritual, como fin último de la obra de arte. Esto tiene enormes implicaciones que nos llevan a reflexionar sobre esa pulsión primigenia y al mismo tiempo nos ayuda a tender los vínculos necesarios para obtener un concepto de pedagogía del cuerpo, del cual la danza es uno de sus posibles resultados, no el único. Es así que lo moderno, lo contemporáneo y lo post-moderno, con todas sus derivaciones técnicas y estilísticas: desde Duncan pasando por Graham, desde el Minimalismo hasta el Bauhaus, hasta las técnicas Release o Flying Low, buscan acercar al ejecutante a vincularse con una forma más natural de abordar el cuerpo, la composición o la dramaturgia. Y al hablar de “natural” quiero decir más acorde con su entorno histórico-social, que a su vez es sicofísico, ya que siempre nuestras manifestaciones estéticas responden a favor o en contra de ese entorno y siempre con la necesidad de proponerle algo. Con este principio de aprendizaje y enseñanza, activo y dialéctico, dejan de ser importantes los discursos y se inicia un proceso para encontrar los recursos. Eugenio Barba los llama “principios que retornan”, es decir, las herramientas básicas que te permitan desarrollar un “cuerpo dispuesto, alerta, listo” y que se encuentran en todas las culturas tradicionales y que por tanto colman todas las técnicas desarrolladas para la creación de un abecedario personalizado y con él la posibilidad de obtener lenguajes (llámese estilos) para cada uno de ellos. De ahí una frase que a menudo utilizo en mis clases: “el entrenamiento primero debe formar buenas personas y por ende buenos artistas”; es por esto que el fin último de la pedagogía con el cuerpo o con la danza (como dice Restrepo), no es obtener un buen bailarín necesariamente... es la potenciación del caudal expresivo particular de cada individuo lo que lo convierte en artífice de su propia obra de arte. La técnica basada en esos principios es absoluta y determinante, lo creativo permea la duda como detonante de la investigación y la creación. Por tanto, quien trabaja con su cuerpo “debe ser tan fino como el joyero que esculpe una piedra preciosa, no importa luego la montura de la joya, siempre podrá brillar y seducir”.

¿RECUERDAS ALGUNOS DE TUS ESTUDIANTES COLOMBIANOS, QUE HOY EN DÍA SE DEDICAN A LA DANZA CONTEMPORÁNEA?

Leyla Castillo, Francisco Díaz, Raúl Parra y Norma Suarez, cuando hacían parte de Guadere Danza (aunque después me uní a ellos en un proyecto teatral que dio como



resultado la creación de Corpus Érido Danza Contemporánea, con cuyos principios y nombre sigo realizando mi obra hasta el día de hoy). Todos los anteriores y además Gino Garzón, Jorge Tovar, Mónica Gontovnik, Eugenio Cueto, entre otros, en el I Taller Nacional de Danza de Cali; Natalia Orozco, Marta Ruiz, María Teresa Jaime, Julio César Galeano, Wilman Rivera, Margarita Roa, Carolina Ramírez, en diferentes talleres en la Casa del Teatro; en Corpus Érido o en LINCE: Carolina Rodríguez, María Fernanda Garzón, María Cecilia (Pili) Restrepo, Miguel Bolaños, Carlos Ramírez, Javier Torres, Sara Alba, Leonardo Alba, Jazmín Londoño, Ofir León, Márvel Benavides, Pilar Hernández, Jennifer Ocampo, Wilson Mosquera, Miguel Ortega; en la ASAB: Marcela Ruiz, Ángela Bello, Yoanka Sayers, Nubia Barón, Emilse Rincón, Ángela Beltrán, Vladimir Rodríguez, Mónica Osma, Olga Barrios, Mónica Monroy, Jhon Henry Gerena, entre otros; en otros proyectos o escuelas Jaime Flor, Jorge Puerta, Andrei Garzón, María Claudia Mejía, Adriana Miranda, Fournier Ortiz, Bellaluz Gutiérrez, entre otros.

¿QUÉ ES PARA TI EL CUERPO?

Esa misma pregunta la hice hace poco a un grupo de jóvenes bailarines y coreógrafos a los que les impartía un taller, sus respuestas dan fe del concepto del cuerpo que la mayoría tiene o, al menos, desea. Cuerpo: espacio de vida, cuerpo: mi lugar en el mundo, cuerpo: territorio de conquistas, cuerpo: carnalidad del alma, cuerpo: expresión, cuerpo: manifiesto, cuerpo: casa, cuerpo: país, cuerpo: danza... No pude hacer menos que mover la cabeza y decir un sí rotundo ante el sueño de que todos comprendamos integralmente que esto somos.

¿CUÁLES SON TUS PERCEPCIONES EN TORNO AL CUERPO EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA COLOMBIANA?

Todas las anteriores más la convicción que adquirí en Colombia, una convicción de oficio que convierte a la danza en un instrumento de concientización personal y por lo tanto de transformación social innegable.

PARA PENSAR LAS SIGUIENTES PREGUNTAS SERÍA BUENÍSIMO SI ESCOGES UNA DE LAS OBRAS QUE CREAMOS DURANTE TUS AÑOS EN COLOMBIA: ¿QUÉ TEMA Y DESDE DÓNDE ENFOCASTE EL PROCESO CREATIVO DE UNA OBRA QUE HAYA SIDO IMPORTANTE PARA TU CARRERA PROFESIONAL EN COLOMBIA?

La obra que tal vez más caló en mi proyección en Colombia y que por ende marcó un cambio profundo en mi manera de concebir la danza, seguro fue *Políptico sobre piel y madera*, homenaje al pintor Luis Caballero, que fue una coproducción de Corpus Érido Danza Contemporánea y el Festival Iberoamericano de Teatro de



Bogotá. Al analizar la obra de Caballero nos adentramos en un mundo de carnicería con tintes eróticos-religiosos muy marcados. Dentro del espectáculo buscamos la *kinesis* y la luz de los cuadros del pintor sin representarlos directamente, esto nos permitió reflexionar sobre cómo ese estado de la carne está inmerso en cada uno de nosotros, en cada acto, en cada relación, y cómo el dolor redime al ser humano y le hace buscar la espiritualidad que rebasa toda angustia, esto ligado a la relación con nuestro entorno colombiano donde la denigración física y síquica es noticia de cada día y en donde el valor del cuerpo se ha desintegrado hasta el nivel de la bestialidad. Desde entonces y hasta ahora el tema de la fragilidad humana en relación al entorno está presente en todas mis nuevas propuestas: lo que no nos gusta que vean de nosotros socialmente (*Ojos que nos ven...*), la explotación sexual infantil (*Flor de asfalto*), la moralidad de las instituciones sociales (*La novia que no...*), la pérdida de la inocencia (*Duermevela*), lo que nos envejece que no es la edad (*Los Viejos o por favor no se mueva mientras voy por la muerte*) o, más recientemente, lo desechables que nos volvemos ante la sociedad de consumo (*Luz negra*), la peregrinación espiritual que te devuelve a tu cuerpo como origen (*Requiem*). De hecho, en mi próxima pieza, pienso volver a trabajar los mismos principios de *Políptico...*, partiendo de la obra de uno de los pintores que inspiró a Caballero: Francis Bacon. La obra llevará por título *Materia breve*.

¿CÓMO ERAN LOS CAMINOS PARA LA CREACIÓN DE MATERIAL COREOGRÁFICO?

Eran y son los mismos principios de trabajo que tengo para desarrollar un concepto de pedagogía del cuerpo: siempre trabajar a partir de laboratorio, de la experimentación a través de la improvisación, basados en ideas de escenas o imágenes o sensaciones que deseamos producirnos para sacudir al espectador. De hecho, desde la técnica me propongo cambiar el concepto de realizar “ejercicios”, y más bien instalar el principio de la “experiencia”, es decir, una actitud que mantenga alerta al bailarín, en vilo, activo con su *bios* escénico al máximo; es importante entrenarse con la danza para lo creativo. Hoy por hoy, en la creación de danza, el trabajo se hace como un diálogo y no como una imposición; si el bailarín es dueño de sus movimientos los ejecutará no sólo con más precisión, sino con más entusiasmo y sentido de pertenencia.

¿EN QUÉ BASASTE LA ELECCIÓN DE LOS INTÉRPRETES?

En la danza y el teatro no existe el concepto de “casting” como en el cine o la TV. Un buen bailarín-actor puede, debe y tiene que enfrentar cualquier tipo de movimiento o rol sin ocuparse de no encajar en él. Es por eso que el trabajo de investigación tipo laboratorio es vital para la apropiación de las ideas que conformarán el espectáculo. De la misma manera es importante que el coreógrafo o director de



escena esté lo suficientemente preparado para aprovechar todo lo que su elenco está dispuesto a dar y permitirse el asombro como parte de la construcción. Uno debe, en la creación, derivar (como los barcos en el mar), estar con todo listo para llegar pero sin saber a dónde, o con todo listo para llegar a un punto pero sin conocer las rutas.

Con estos principios de trabajo, y sobre todo en nuestros países, deberíamos trabajar con quienes estén dispuestos a hacerlo. De esta manera cada proyecto que he realizado, sobre todo los independientes, son elencos de bailarines escogidos al azar de la circunstancias, algunos por afinidad, otros por casualidad, otros por antecedentes, y al final siempre unos permanecen y otros se retiran en el trayecto. Lo normal, diría yo.

¿CÓMO ERA EL CONTEXTO EN EL QUE SE DESENVOLVÍAN LOS PROCESOS DE FORMACIÓN Y CREACIÓN EN DANZA CONTEMPORÁNEA? ES DECIR, ¿CONTABAN (BAILARINES, COREÓGRAFOS Y PROFESORES) CON ALGÚN APOYO DE TEATROS, INSTITUCIONES DEL ESTADO O PRIVADAS?

Los grupos independientes sobrevivían la mayoría como sobreviven en todas partes, por convicción, dando clases en horarios exagerados y complejos. En algunos casos había academias privadas que apoyaban proyectos específicos. Pero de igual manera y en forma progresiva Colcultura (por ejemplo bajo la dirección de Ramiro Osorio, con Álvaro Restrepo en la dirección de Bellas Artes) fue dando un impulso y un papel preponderante a la danza dentro de estos términos que he venido detallando. Luego el mismo Restrepo da inicio al proceso de la creación de la carrera de Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea en la ASAB. Por otro lado algunas personas, ligadas al mundo de la danza de diferentes géneros y estilos, fueron tomando puestos que les permitían desarrollar proyectos interesantes que estimularon el movimiento dancístico; por ejemplo: Gloria Castro en Cali, Peter Palacio en Medellín, Eugenio Cueto en Bucaramanga, Mónica Gontownik en Barranquilla y César Monroy en Bogotá en el IDCT; también la Casa del Teatro de Fanny Mickey, liderada en aquella época por Clarisa Ruiz, posteriormente por Adela Donadío; siempre ellas dando un especial énfasis al trabajo corporal de actores y al entrenamiento de bailarines. Y cabe resaltar el espacio que fueron abriendo los colegas de Danza Común dentro de la Universidad Nacional de Colombia, que poco a poco y con mucha beligerancia y continuidad, así como con calidad en sus propuestas, abrieron y continúan siendo un centro de enseñanza. Danza Común se convirtió en un ejemplo para otros, como la Universidad Jorge Tadeo Lozano que creó el Festival Universitario de Danza Contemporánea, propuesto por Marybel Acevedo. Este Festival Universitario, en su momento, estimuló y propició iniciativas de danza en varias universidades, por ejemplo en la Universidad Javeriana, en la Universidad Distrital, y en la Universidad de los Andes, entre otras.



¿QUÉ PROYECTOS (OBRAS, ESCUELAS O COMPAÑÍAS) DE DANZA CONTEMPORÁNEA RESALTARÍAS DE LOS AÑOS CUANDO TRABAJASTE EN COLOMBIA? ¿POR QUÉ?

Sin lugar a dudas debo exaltar el trabajo de Álvaro Restrepo que abrió la danza colombiana hacia el mundo y propuso una estética universal basada en sus vivencias y en su cultura con obras como *Desde la huerta de los mudos*, *Rebis*, *Sol Níger*, *Yo, Arbor*, *Gonzalo* u *Ordalía: el fin del cuerpo*. Siguiendo las huellas de este artista, cabe resaltar la iniciativa del proyecto El Puente, en colaboración con la maestra y coreógrafa francesa Marie France Deliuvin y la posterior creación del Colegio del Cuerpo con su compañía que, hoy por hoy, llena de orgullo a todos los colombianos y que además es ejemplo en Latinoamérica. La lista puede ser larga ya que hay muchos grupos colombianos que admiro mucho: Adra Danza de Marta Ruiz, Zajana Quin de Jorge Tovar, Muñecos y Tambores de Federico Restrepo, Gaudere Danza de Elsa Valbuena, Danza Concierto de Peter Palacio, Objets Fax de Ricardo Rozo, Noruz de Julio César Galeano, más recientemente L'explose de Tino Fernández.

¿TIENES ALGÚN COMENTARIO FINAL ACERCA DE TU VISIÓN DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA?

Van bien y recuerden el lema: “siempre dejar huella”.





Irina Brecher

IRINA BRECHER

Conversaciones con Andrés Lagos

Febrero de 2009 - Vía telefónica

DEL ALMA PORQUE NO ES POSIBLE DE OTRA MANERA

...la danza contemporánea es, en esencia, dar forma
a las expresiones del alma y los sentimientos.
Nace en la barriga, sube al corazón, pasa por la mente
y sale por brazos y piernas...

Irina Brecher

Después de una larga pesquisa por las historias de vida de algunos bailarines colombianos, documentos en bibliotecas e internet, y después de enviar correos a destinatarios desconocidos con direcciones registradas en viejas páginas de escuelas privadas y universidades de danza en Estados Unidos, el sábado 21 de febrero de 2009 a las 8:15 pm, sonó el teléfono: “¿Andrés?... Buenas Noches, ¿es muy tarde allá?... soy Irina...”.

Este texto es la memoria que construyo de nuestras dos conversaciones telefónicas (Los Ángeles - Bogotá), y del encuentro maravilloso con su hija Gabriela Sarmiento, que vive en Bogotá y con quién Irina me contactó para reconocer “otra parte de la historia”.

Había planeado tanto los temas que le propondría una vez lograra encontrarla, que nunca contemplé que la naturaleza telefónica de nuestra conversación determinaría mis pocas preguntas, el tipo de sus respuestas y mis impresiones y sensaciones poco ‘ortodoxas’ después de nuestra experiencia o ‘improvisación de contacto’.

¿Cómo se ve Irina?, no lo sé, ¿cómo se escucha? No escucho con frecuencia a alguien que hable con tanta pasión de Colombia, “un lugar mágico a pesar de su violenta situación política, donde todo es posible gracias a la fuerza y al color de hombres y mujeres que entregan el alma”.

Inicialmente consideré un conflicto lograr expresar con fidelidad el ser que me rebeló Irina, su voz llena de pasión, su memoria plena de entusiasmo y contagioso sabor de cumbia, mapalé y otros ritmos nacionales mezclados con la “profundidad del alma que busca la danza moderna”. No fue posible, más que ahora, que yo interviniera en su discurso. En esas conversaciones mi lugar fue el de la escucha; ella estaba emocionada y conmovida porque el país que tanto ama y donde dejó parte de su vida, donde crecen los recuerdos, estaba re-conociéndola, preguntándola.

Ella me alentó a darle valor al amor y a la pasión que giró en torno al proceso de la danza contemporánea en este país. Dijo: “la danza contemporánea y Gabriela nacieron en una pequeña habitación de un barrio de Bogotá, en el año 1973, como resultado del encuentro franco de dos artistas, provenientes de mundos diferentes, que se amaron, confirmando que el lenguaje de la danza y el del amor son universales”.



Irina llegó al país proveniente de Israel; el amor, experiencia comprensible pero poco valorada en el devenir de pequeñas y grandes historias, la llevaba a Argentina, a donde nunca llegó. Una escala en Colombia fue definitiva. Aquí se dedicó a lo que le interesaba, “compartir la danza... mi talento fue la enseñanza”; rápidamente se vinculó al circuito existente, las academias de ballet y las compañías de danza folclórica de la ciudad, ofreciendo su saber en danza clásica y danza moderna, la que aprendió en Israel como bailarina de las compañías Batsheva Dance Company y Bat-Dor Dance Company.

Gabriela Sarmiento Brecher es hija de Irina y Rafael Sarmiento, bailarín colombiano; ella se dedica a “curar personas”, como dice su mamá; estudió medicina en la Universidad Nacional de Colombia y siempre ha vivido en el país; y, por otro lado, la danza contemporánea que creció paralela a la vida de Gabriela es el resultado de la mezcla de saberes; ballet, danza moderna y folclor colombiano en un espacio y en cuerpos dispuestos a la experimentación, desde el reconocimiento, vanguardista para el contexto, de la posibilidad de construir el sello personal dentro del trabajo técnico del cuerpo en movimiento: “cada uno reconoció su saber, cada uno tenía su firma personal y así brindaron su ardor”.

COLOMBIA, TIERRA HUMANA Y FÉRTIL DE TALENTO...

Enseñando ballet para los integrantes del Ballet de Colombia dirigido por Sonia Osorio, conoció a tres bailarines que llamaron su atención, los que fueron sus primeros estudiantes de danza moderna y con los que se arriesgó a un espacio para la improvisación y exploración de un movimiento más contemporáneo; Jaime Díaz “de forma aristocrática, con talento para el moderno”, Carlos Jaramillo, “expresión de la raíz, la fuerza y el sabor de la costa”, y Rafael Sarmiento, “la sangre latina, capaz de todo el color dentro del folclor y un estudiante que devoró rápidamente todo el conocimiento... Rafael, en menos de un año empezó a utilizar la técnica Graham, haciendo mezclas con su amplio conocimiento del folclor, para darle al moderno un sello colombiano único”. La iniciativa con ellos creció hasta convertirse rápidamente en la escuela de danza El Estudio, que llegó a contar con seiscientos sesenta estudiantes y doce profesores, que compartían clases de ballet, jazz, moderno e improvisación, proceso que ella alentó y acompañó por siete años y que luego Rafael Sarmiento continuaría algunos años más, hasta que, como dice Gabriela, “los gimnasios se tomaron a Bogotá”.

La danza es carne
y hueso de muchos
hombres y mujeres
que se atrevieron a
vivir sus vidas entre-
gándose a la pasión
del movimiento



El lanzamiento de El Estudio se hizo en la Universidad Nacional, con el apoyo del Ballet de Gloria de Lozano, para el que Irina fue un tiempo profesora y coreógrafa. Presentaron sus coreografías en el Auditorio León de Greiff: “montajes de Graham y *La consagración de la primavera*, un solo de Rafael Sarmiento”. Irina y Rafael también lograron un espacio en la Universidad como maestros de danza moderna; “le debo tanto a mi querida Universidad Nacional, que es muy emocionante a través de tu texto devolver algo de lo que nos dio”.

¿QUÉ ES LA DANZA?

Me atrevo a hilar su voz con fragmentos de su discurso, para responder qué es la danza. Es carne y hueso de muchos hombres y mujeres que se atrevieron a vivir sus vidas entregándose a la pasión del movimiento, no son nombres dentro de un texto, acompañados de fechas y lugares, no son los seguidores de un método, porque la danza no es repetir. Ellos son una familia; amantes, hijos, padres y amigos, personalidades únicas, como es único el movimiento de cada ser que luchó por contrarrestar la situación política nacional desde el trabajo artístico.



Katy Chamorro

KATY CHAMORRO

Entrevistada por Margarita Roa y Andrés Lagos

Octubre de 2008 - Fundación Danza Común

EMPECEMOS HABLANDO DE TUS AÑOS DE FORMACIÓN.

Influyó mucho el ámbito familiar, mi papá era violinista, mis abuelos también eran músicos y mamá cantaba, no profesionalmente, pero cantaba. Soy la menor de mis hermanos, y floreció ese bagaje artístico en mi corazón. A los cuatro años dije “quiero bailar”. El arte en mi familia era algo muy serio; me dijeron: “está bien, pero no es fácil, no es sólo ponerse una faldita y a bailar, es una profesión”; incluso me dijeron que llegaría un momento en que tendría que irme del país porque en asuntos de danza no se podía aprender todo en Colombia.

¿QUÉ RECUERDAS DE LAS PRIMERAS EXPERIENCIAS CON LA DANZA?

En la academia de la bailarina argentina Nora Álvarez y el español Raúl Martín tomaba ballet y folclor, hasta que llegó el momento en que mi familia consideró importante buscar una beca en el extranjero para hacer la carrera de danza, ya que en Colombia no era posible y además tenían la convicción de que había que enfrentar otras culturas. Para alimentar mis inquietudes, mi hermana Olguita, que trabajaba en la Orquesta Sinfónica de Colombia, me llevaba a todos los ensayos de danza de compañías que venían del extranjero a presentarse en el Teatro Colón.

Mis hermanas me hablaron de unas becas de la OEA para estudiar en Estados Unidos; no eran para danza sino para música. El día de la audición me acerqué al director invitado por la Orquesta Sinfónica de Colombia, quién era jurado del comité de estas becas, y le dije: “sé que usted es jurado de la OEA para las becas de música, pero yo necesito una beca para danza. Quiero ser bailarina, la danza es mi vida, mi profesión, y usted me tiene que ayudar”. A los tres meses recibí una carta de Katherine Dunham donde me decía: “he sabido de ti, de tus estudios y de tu deseo inmenso de estudiar, para mí sería un placer, quiero saber si puedes venir dentro de tres meses para los primeros ensayos, quiero que veas por primera vez la puesta en escena de la ópera Aida por El Metropolitan Opera de Nueva York con bailarines negros”.

Katherine Dunham es un personaje en la historia universal de la danza; es antropóloga, musicóloga, bailarina, estudiosa del arte y defensora de los derechos civiles de los negros en los Estados Unidos. Buscando sus raíces se fue para África y creó su propia técnica que denominó la Técnica Dunham. Esta técnica estaba inspirada en la danza africana y revolucionó el contexto de la danza que se venía haciendo en los Estados Unidos, al validar las corrientes africanas dentro de un entorno en el que aún eran subestimadas. Su aporte fue la proyección de la danza africana hacia la afro-americana, la danza contemporánea y la danza teatro. En ese momento todo el mundo se volvió loco, incluso los artistas de cine; todos querían estudiar con ella. En 1945 abrió su escuela en Nueva York: The Katherine Dunham School of Dance, y tuvo una gran compañía conforma-

da por bailarines negros: The Katherine Dunham Dance Company. Katherine falleció hace dos años.

Volviendo a mi experiencia, al recibir su carta viajé a los Estados Unidos; me mudé al apartamento para estudiantes en el último piso de la escuela. El primer contacto con la danza fue escalofriante; al entrar al salón había quince percusionistas africanos tocando y un grupo de danza bailando, y yo todavía pensaba en las zapatillas de punta. Estaba asombrada, por primera vez en esa realidad, esa misma tarde comenzaron mis clases. Fue una experiencia extraordinaria. La Dunham School era también un lugar de encuentro para intelectuales, escritores, artistas, cantantes y poetas cuyas charlas, recitales y conferencias eran complemento ideal para quienes estábamos en la etapa de formación.

La escuela Dunham funcionaba en un edificio de cinco pisos con salones especiales para las clases de danza y otros espacios para práctica de obras de teatro; entonces, los estudiantes teníamos la oportunidad de conocer a grandes actores. Desde la música la experiencia era maravillosa porque en las salas de ensayos para orquestas y grupos siempre se escuchaban los acordes de diversos géneros musicales: clásico, jazz, blues, rock, música africana y salsa. Es así como conocí a algunos artistas de la Fania All Stars, Celia Cruz, Héctor Lavoe, Tito Puente, Eddy Palmieri, entre otros. Desde allí, en los años 1974, 1975 y 1976 empecé a interesarme por hacer un estudio más profundo de la danza y la música afrocaribeña y los nuevos lenguajes emergentes, lo que posteriormente influenció mi trabajo artístico.

En la escuela Dunham estudiábamos danza contemporánea e incluso los que estábamos con becas especiales teníamos que ir a la escuela de Martha Graham a tomar unas horas, tres veces por semana.

¿NOS PUEDES HABLAR DE LOS FUNDAMENTOS DE LA TÉCNICA DUNHAM?

Está fundamentada en rasgos generales comunes a la expresión dancística negra africana, y en la práctica busca sus características propias y afines como la calidez y al mismo tiempo ese vigor salvajemente bello. Si bien esta técnica tiene pasos fundamentales, también permite ver un poco más allá, permite ir hacia la propia exploración como intérprete, con la inspiración que te da la música o la danza misma. Con Dunham, el viaje hacia el interior es un poco más relajado; sin dejar de ser una técnica rígida, el manejo de la fuerza interior es lo que permite estar alerta a diferentes pautas rítmicas y de expresión.

¿CÓMO TE FUE SIENDO BLANCA EN UN ESPACIO DONDE LOS NEGROS ESTABAN PELEANDO SU RECONOCIMIENTO SOCIAL?

En estos países todos venimos de raza negra; pero sí, evidentemente yo era la única diferente, para ellos yo era “exótica”. Todos eran de raza negra y mis rasgos eran to-

talmente diferentes; para la circunstancia social era mejor que toda la compañía fuera de raza negra, pero alguna vez bailé con la compañía en El Teatro Apolo, la cuna del jazz. Katherine tenía expectativas conmigo, ella me dijo: “en dos años tienes que hacer lo que los demás hacen en cuatro, serás mi representante en Suramérica, hay que trabajar lo que más puedas”. Yo tenía dos profesores para mí sola, al principio se me ampollaron los pies; miss Dunham me hacía masajes y me aplicaba inyecciones de vitamina B12; me prestaron mucha atención. Tenía clases de dos horas, sin descanso, donde se llevaba la energía a lo más alto, uno siente que está volando. Tomé tres clases por día durante dos años en la escuela en Nueva York. Luego Katherine Dunham fue nombrada directora del Departamento de Danza de la Universidad de Illinois y todos nos fuimos tras ella, y estuvimos allá por siete años más.

¿CÓMO FUE ESE CAMBIO DE NUEVA YORK A ILLINOIS?

De esos años, interrumpí uno, porque gané una beca del gobierno mexicano. Estudié danza mexicana, historia de la danza, danzas étnicas, danza hindú, flamenco, danza africana, jazz y Técnica Luigi. Volví a los Estados Unidos a continuar mi formación y trabajé como profesora asistente.

Estando en la sede de la escuela en Saint Louis en el Estado de Illinois, Katherine se volvió líder de los derechos civiles de los negros, y yo era otra vez la única de otro color, aunque no era precisamente blanca. Muchas veces ella me dijo: “no salgas hoy, no vengas a clase porque es peligroso”. Allí trabajé con jóvenes entre doce y catorce años que tenían problemas de drogas; la danza era vista como una herramienta para afrontar esa problemática.

¿DE QUÉ MANERA INFLUENCIÓ ESTA EXPERIENCIA EN TU TRABAJO?

Después viví en Puerto Rico por cuatro años. Trabajé en televisión bailando, y la búsqueda por la relación entre la danza y la identidad venía con mucha intensidad en mis preguntas. Estando allí, recibí una carta de Katherine Dunham pidiéndome que fuera su monitora en un taller que iba a dictar en Caracas por un mes; esta fue una experiencia maravillosa. Pasado el mes de estar allí, el decano de La Facultad de Artes de la Universidad Simón Bolívar, y quien estaba como director del Departamento de Danza del Concejo Nacional de Cultura de Venezuela, me dijo: “¿por qué no te quedas?”

Entonces me quedé enseñando en Caracas y descubrí el sentido de muchas cosas que solo se dan con los años y la experiencia; descubrí por qué me había dedicado a la danza y me adentré en su estudio desde un punto de vista antropológico. Estaba rodeada de un grupo académico que se hacía preguntas similares por la identidad desde la música y la literatura. A mi experiencia artística se sumó un interés intelectual en la búsqueda por los orígenes, por crear y hablar un lenguaje propio. Me



comencé a preguntar por qué la danza contemporánea no tiene identidad en nuestros países. En ese momento ya tenía la experiencia de haber trabajado y estudiado en México, Estados Unidos, Puerto Rico, Cuba, Francia y Canadá, y entonces hice un pacto con mi hermana Olga: “estamos casadas con el arte, volvamos a Colombia a aportar experiencias y conocimientos”.

¿EN QUÉ AÑO REGRESASTE A COLOMBIA Y CÓMO TE VINCULASTE CON LA DANZA DE AQUÍ?

En 1984 llegué a trabajar en la Universidad Nacional. Me quedé allí por diez años hasta que sucedió un acontecimiento que dividió mi vida en dos: la muerte de mi hermana Olga Chamorro, a causa de un accidente en el Auditorio León de Greiff. Esto marcó mi aislamiento voluntario del mundo creativo en Colombia. Mi hermana era profesora de violín y violinista de la Orquesta Sinfónica de Colombia, de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, y trabajó con la Orquesta y Programa Batuta de la Presidencia de la República.

El Auditorio León de Greiff se convirtió en nuestra casa y lugar de trabajo, donde pude desarrollar los primeros pasos hacia la danza contemporánea en Colombia. Al comienzo fue gracias a un esfuerzo grande porque no había nada de danza contemporánea en el ámbito académico, y yo mostraba un trabajo con un lenguaje diferente, una búsqueda donde todas las formas artísticas estaban presentes: teatro, música, danza y literatura. Hacíamos talleres de danza, vestuario y escenografía. Todos mis estudiantes eran de carreras diferentes; para mí eso era y sigue siendo el logro más grande, darle a una persona la posibilidad de bailar. Fue fascinante acompañar a mis estudiantes en la búsqueda de un lenguaje artístico que les permitiera hablar de su interior, desde una sensibilidad artística que, muchas veces, estaba vetada por el contexto social.

Empecé sin cobrar nada en la Universidad, hasta que se propuso, por primera vez, abrir un programa de cursos libres. Y para mí, ese fue el reconocimiento a mi trabajo, lo tomé con mucho amor y agradecimiento.

Al trabajo lo llamamos Danza Experimental Contemporánea; yo tenía que hacer siempre la aclaración de qué era experimental, no porque no supiéramos lo que estábamos haciendo, sino porque era un trabajo que permitía abrirse hacia otras posibilidades



CUÉNTANOS DEL TRABAJO COREOGRÁFICO QUE DESARROLLASTE EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL.

Al principio el trabajo lo llamamos Danza Experimental Contemporánea; yo tenía que hacer siempre la aclaración de qué era experimental, no porque no supiéramos lo que estábamos haciendo, sino porque era un trabajo que permitía abrirse hacia otras posibilidades. Me gustaba hacer esta aclaración antes de las presentaciones de propuestas escénicas y antes de las clases didácticas de Técnica Dunham que hacíamos cada mes en el Auditorio León de Greiff.

Aportamos al ámbito académico una serie de coreografías con música de compositores colombianos que trabajaban en el Auditorio. Recuerdo con amor las coreografías trabajadas con el elemento afro de las composiciones musicales de Francisco Zumaqué y Jesús Pinzón. También trabajé obras de Jacqueline Nova, compositora de música contemporánea colombiana. Darle valor al desarrollo de la música y la literatura colombiana era uno de mis objetivos, sin dejar de lado otros compositores universales que también me inspiraron, entre ellos Beethoven, Bach y George Crumb.



Auditorio León de Greiff, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Foto: Alexander Gumbel. 2012.

¿TIENES ALGUNA OBRA EN PARTICULAR QUE QUISIERAS RESALTAR?

Recuerdo una obra muy linda de danza teatro. Inspirados en el Popol Vuh y con la pregunta por la identidad de los pueblos de Centroamérica, quise pensar en un contenido universal de búsqueda de identidad. Nos centramos en un pasaje del libro que cuenta la manera como el pueblo se unió para medir la redondez de la tierra con una cuerda. Al inicio, esta obra se llamó *Máscaras*, porque las usábamos como parte del vestuario, pero finalmente se llamó *Caminantes*. Recurrí a las posibilidades arquitectónicas que me daba el Auditorio León de Greiff, las múltiples entradas y salidas y, aunque eran solamente veinte participantes, parecía como si fueran sesenta, porque durante la pieza aparecían y desaparecían constantemente.

¿QUÉ MÚSICA USABAS?

Bach, Jazz y mucho silencio, el sonido del silencio me fascina.



¿CÓMO FUE EL PROCESO DE CREACIÓN?

Nos reunimos a leer para darle sentido al texto, interpretarlo y descubrir qué imágenes tocaban nuestra sensibilidad. Siempre he pensado que el buen intérprete debe encontrar un sentido de sensibilidad en la obra. Compartimos la vida como amigos, nos reuníamos en mi casa y mientras analizábamos la obra y escuchábamos la música yo cocinaba una olla de sancocho; no puede ser que uno se reúna simplemente para ensayar, tiene que haber una conexión de humanidad y una hermandad absoluta en los grupos. Siempre me ha gustado conocer a mis alumnos, a veces los conflictos personales afectan mucho la actividad dancística, y es hermoso ayudar a una persona a que se despoje de lo que le impide ser artista y potenciarlo para que pueda dirigir su emocionalidad, su creatividad y proyección. Supliendo algunas necesidades tuve estudiantes becados, les pagaba todo, me convertía en mamá y en hermana, por eso mencioné antes que el Auditorio León de Greiff se convirtió en nuestra casa.

¿RECUERDAS ALGUNOS DE TUS ESTUDIANTES?

Carlos Latorre, Jorge Tovar, Asdrúbal Medina, Ricardo Neira, Leyla Castillo. Arturo Rodríguez, Nancy Bautista y Raúl Parra.

¿CÓMO FUE RECIBIDO TU TRABAJO?

Cuando bailaba decían “Katy está loca”, me gusta mucho manejar la escena, usar agua, caídas de cosas, todo lo que pudiera usar. En una obra creé un personaje que me inspiró la Patasola. Antes de salir al escenario me metía bajo la ducha y salía completamente mojada hasta que me iba secando; y esta Patasola, un símbolo tan doloroso y trágico, se iba convirtiendo en algo sublime. Siempre me gustó meterme entre el público. Eran propuestas desde la danza alternativa, la danza actual; como lo dijo Bill T. Jones: “apropiate del espacio porque te pertenece y haz lo que tú quieras”. Estando en el mejor momento de nuestro trabajo creativo ocurrió el accidente de mi hermana, y después de su muerte abandoné a los estudiantes y dejé la Universidad Nacional. En mi duelo me acompañó el maestro Guillermo Gaviria, para entonces Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana, quien luego me invitó a trabajar en dicha Facultad.

Al mes de haber ocurrido la muerte de mi hermana, quise despedirme del Auditorio rodeada de mis alumnos, con una obra de danza teatro: muy dramáticamente me introduje en el foso, el sitio donde ella cayó y luego subí al escenario. Diseñé un vestuario, donde se proyectaban diapositivas de ella, mientras entraba al lugar del accidente. Quise expresar sentimientos desde lo teatral para decir adiós. Lo hice con el Réquiem de Brahms, una obra conmovedora y profunda. Durante 45 minutos la gente fue haciendo una improvisación, arrojando pétalos entorno a donde mi hermana cayó. Al final, rodeada de mis alumnos, salí del Auditorio para no volver. Actualmente tengo una obra sin nombre, inspirada en el duelo; no la he presentado



aquí, lo hice en México, Washington y La Florida. En la puesta en escena uso los dibujos y textos que construí durante ese proceso.

Dentro del estudio de danza en la escuela Dunham, en Nueva York, donde me formé, tenía que diseñar y dibujar para desarrollar una forma de registro personal de las coreografías, un estilo de notación coreográfica propio; era una exigencia que tenía para no hacer lo que ya se ha hecho.

¿HAY ALGO QUE TE INTERESE PARTICULARMENTE EN TU TRABAJO CREATIVO?

Siempre me interesó beber de las fuentes, conocer la historia de pintores, artistas plásticos, poetas, compositores de música universal y popular y el uso del texto literario como inspiración: William Ospina, Gabriel García Márquez y Piedad Bonnet. Para la puesta en escena respondo no solo a la técnica Dunham, sino también al ballet clásico por la vitalidad que este trae consigo y que imprime en el cuerpo; también está presente el jazz, las posibilidades de energía que tiene la danza flamenca, la danza africana y mi propuesta: mi lenguaje y pensamiento artístico.

PARA AHONDAR EN TU EXPERIENCIA PEDAGÓGICA, ¿PUEDES HABLARNOS DE LA APROPIACIÓN QUE HAS HECHO DE LA TÉCNICA DUNHAM?

La apropiación permite la innovación, sin decir con esto que le quito mérito a los fundamentos de la técnica Dunham. Yo misma he ido a dictar los talleres de Dunham que se hacen en Estados Unidos y cada persona que ha estudiado esta técnica dicta su clase de acuerdo a su personalidad, que responde también a su cultura, y es por eso que al buscar mi identidad, mis raíces, le he impartido mi propia personalidad. Digamos que me he permitido la evolución, pero si me pidieran responder a los patrones originales de una clase de técnica Dunham, lo haría.

Busco en mis estudiantes la parte humana, esto es permitir que toda persona encuentre la vida misma. No hay nada más importante que permitir encontrar a todo el que quiera la disciplina del cuerpo, un estilo de vida, un nacer de nuevo, entender el cuerpo como un instrumento de arte.

Las siguientes preguntas fueron formuladas por participantes del Centro de Experimentación Coreográfica

¿QUÉ COMPAÑÍA O COREÓGRAFO LE GUSTA?

Bill T. Jones. Con él tuve la oportunidad de compartir el American Dance Festival. Su propuesta dancística es valiosísima porque permite ver la danza como un lugar posible para todo el mundo. En su compañía profesional ves bailarines de todos



los tamaños, colores y razas; muchos son rechazados en otras compañías, pero a él no le importa un estándar de bailarín si demuestra que ha desarrollado una técnica. La gente que hace danza impacta cuando se entrega para dejar huella en la memoria de quien lo observa. Me fascino con un bailarín de rumba en la Habana, con Ushio Amagatsu bailando danza Butoh y con su compañía Sankai Yuku; con aquella bailarina que vi en España bailando flamenco sin zapatos, con compañías de aborígenes australianos, con bailarines de danza africana y con unos bailarines de pueblo en Haití, que jamás han recibido una clase de técnica y sin embargo la tienen.

¿CÓMO FUE EL REGRESO A COLOMBIA DESPUÉS DE ESA VIVENCIA DE LA DANZA Y DEL ARTE EN ESTADOS UNIDOS, DESPUÉS DE COMPARTIR CON PERSONAS QUE PARA NOSOTROS SON LEYENDA DE LA MÚSICA Y LA DANZA? ME SORPRENDE QUE AHORA USTED NO TRABAJE CON BAILARINES PROFESIONALES Y DECIDA ESTAR CON PERSONAS QUE BAILAN PERO NO A NIVEL PROFESIONAL.

No fue fácil caminar por las calles, ni acomodarme a las condiciones de la danza en Colombia después de ese rigor y disciplina en mi formación. Pero pensé, y aún lo creo, en lo importante que es aportar al país desde la labor de maestra, compartiendo con personas que no han tenido la oportunidad de bailar profesionalmente, con personas que estudian otras carreras en la universidad, para que, antes de graduarse, tengan contacto con el arte y sean más humanos, mejores personas... para que un médico pueda pensar en que esa persona es otro ser humano antes que un paciente.

¿QUÉ ES LA DANZA PARA TI?

En mi apartamento tengo barras, espejos y mi biblioteca; llevo una vida monástica de estudio y oración, me siento feliz. Le pido a Dios que me permita saber cuál es mi misión y doy gracias porque nací para la danza y es lo que hago; porque conozco el mundo a través de eso y siempre he vivido de la danza. Sigo compartiendo en el país a través de la danza. Si quisiera podría trabajar en París, Nueva York o México, pero hay razones para estar aquí. Me inquieta que no existan políticas de estado que apoyen al bailarín, que le permitan decir: “esta es mi profesión y voy a recibir mi pensión”. No es bueno que todavía se siga preguntando si el arte es una profesión, no es bueno que haya jóvenes que quieran estudiar música y sus padres se opongan diciendo que es de locos y drogadictos y que no van a tener cómo vivir, porque no es así; cuando se quiere ser profesional del arte hay que tener un estilo de vida, hasta en lo que se come. Es por esa soledad del bailarín y las lecciones que me ha dado la vida que soy feliz dictando electivas de danza africana, ballet, danza contemporánea y danza teatro en universidades. Hay que tener una gran dosis de coraje para seguir adelante y creer en uno.





Leonor Agudelo
Leyla Castillo

LEONOR AGUDELO

Entrevistada por Laura Predieri

Octubre de 2007 - Fundación Danza Común

HÁBLANOS DE TU FORMACIÓN EN DANZA.

Inicié mi formación en El Estudio, primera escuela privada de danza moderna que hubo en Bogotá, en 1979, en las clases de danza moderna, jazz y ballet con Carlos Jaramillo y Cuca Taburelli. Las clases duraban una hora y las tomaba tres veces a la semana. Entre 1980 y 1985 también bailé folclor colombiano con Ligia de Granados. Carlos y Ligia son los únicos coreógrafos con los que trabajé.

Luego Carlos Jaramillo abrió un estudio con Ana María Vélez, profesora de jazz y danza moderna. Allí estuve un año con una intensidad de tres horas diarias. Teníamos clases de danza moderna, jazz y ballet, más ensayos. Este estudio se cerró porque el espacio era pequeño y Carlos quería abrir uno propio. Los bailarines del grupo no tenían los mismos años de experiencia, llegaban del ballet, del folclor y otras danzas. No era fácil para mí tomar clase con bailarines avanzados, pero al mismo tiempo la danza moderna era nueva para todos y la curiosidad nos reunía.

En esa época se hablaba de danza moderna y contemporánea. Lo contemporáneo era el hecho de mezclar movimientos. Para mí fue determinante esa mezcla de raíces en Carlos Jaramillo, allí estaba la riqueza de su movimiento: desde lo étnico que llevaba en su sangre, la danza americana, la afro-americana de Alvin Ailey, hasta lo que había aprendido con su maestra Irina Brecher.

Carlos abrió finalmente la escuela de danza contemporánea Triknia Kábhelioz con Sonia Rima. El ritmo cambió, ya no era un pequeño estudio sino una escuela grande. Todos debíamos tomar clases de danza moderna, jazz, ballet y étnico, lo que actualmente llaman afro contemporáneo, siendo Carlos el iniciador de ese movimiento. Luego venían los ensayos en la tarde y a las cinco comenzaban las clases. Yo enseñaba, al igual que otros compañeros de la compañía, hasta las ocho de la noche. Algunas veces ensayábamos hasta las diez y también los fines de semana si teníamos alguna presentación cercana.

HÁBLANOS MÁS DE LA MEZCLA QUE HIZO CARLOS JARAMILLO.

En aquella época no se enseñaba una técnica específica, sino una mezcla de técnicas sumada a la creatividad de improvisar con ellas. Carlos las mezclaba y nunca se hablaba de fundamentos de una manera teórica, todo iba incluido dentro de la clase o el ensayo y hacía énfasis en la técnica Graham y la técnica afro-americana de Alvin Ailey, de dónde partían y por qué. Tenía veintisiete años y a través de nosotros se formaba como maestro y creador.

Carlos y Sonia se habían formado en las Técnicas Graham, Horton y Alvin Ailey. Se trabajaba sobre movimientos fundamentales de esas técnicas como el release, el high release y la contracción. Manejaban un concepto de precisión absoluta, de centro, de la línea del cuerpo, de la prolongación de las articulaciones para el desarrollo de la expresividad y eran exigentes en el manejo del tiempo.

Más tarde Carlos comenzó a invitar maestros de la compañía de Alvin Ailey y profesoras de la técnica Limón de los Estados Unidos.

¿CÓMO TRANSMITÍA EL CONOCIMIENTO CARLOS JARAMILLO?

No me separé de los movimientos que él hacía ni de las palabras que decía y así aprendí a enseñar sin discriminar a nadie. Él se entregaba a cada estudiante con una dedicación infinita y los trataba como si fueran los mejores, eso es ser un maestro y no un profesor. Tuve la oportunidad de ver cómo personas sin condiciones, al año o a los dos años simplemente danzaban, él les daba todo el tiempo del mundo para formarse. Este punto es clave en la transformación de un cuerpo, porque la técnica requiere de mucho tiempo para su asimilación y dominio. Carlos me enseñó a ver más allá, a reconocer en cada estudiante su talento escondido. La gran cualidad que tenía Carlos era enseñar con una gran sonrisa, nos reíamos mucho en clase y así trabajábamos con muchas ganas. Siempre mostraba un gran respeto hacia los bailarines y trataba de sacar lo mejor de cada uno, nos ayudaba a realizar bien lo que nos mostraba, con largas explicaciones teóricas del movimiento haciendo que sus clases fueran lentas al principio. Carlos estaba sumido en la reflexión de cómo formarnos no solo a nivel físico, sino intelectual, ya que él había estudiado literatura. Nos mostraba videos de otras compañías para que conociéramos otros movimientos técnicos. Para él eran fundamentales todas las artes y siempre trataba de inculcarnos ese interés; fui afortunada, esa enseñanza se la debo a él.

CUÉNTANOS DE LOS PROCESOS DE CREACIÓN EN TRIK Nia KÁBHELIOZ.

En la primera generación de La Compañía y de la escuela estábamos Sonia Rima, excelente bailarina, Fernando Granados, Judith Gómez, Fabiola Gómez, Francisco Cuervo, Pilar Ruiz, Jairo Mora y yo. Bailé en las obras: *Bambuquerías*, *Exodus*, *Buscador de Arco Iris*, *Boleros*, *Manias* y *Marlok*. Para la construcción del material de movimiento él improvisaba solo y luego nos encontrábamos para iniciar el montaje. A veces llegaba con la idea en la cabeza y otras, como un volador, a mostrarnos algo rapidísimo que no podíamos seguir. Creaba bocetos coreográficos que iba cambiando y Sonia Rima los memorizaba en su cuerpo para enseñárnoslos al resto, ¡ella era impresionante!

Nuestro rol como interpretes era el de aprender detalladamente el carácter y sentido del movimiento una vez memorizada la coreografía, danzarla y saber a la perfección la música. La dramaturgia de sus obras estaba impresa en sus movimientos, no había que hacer mucho análisis, ni conceptualizar los movimientos como se hace ahora. Viendo a Carlos ya se entendía lo que quería decir y no se hablaba más, se danzaba. Yo disfrutaba de la expresividad, sensualidad y libertad de movimiento en las coreografías y de la música, que siempre fue un elemento fundamental en las obras



de Carlos. Influenciado por la literatura sus obras eran muy poéticas y estudiadas desde la expresión, pero eso sólo lo sabíamos muy pocos.

¿QUÉ PAPEL JUGABAN LA ESCENOGRAFÍA Y EL VESTUARIO?

En esas obras no se usaba escenografía, era la compañía en el escenario, la coreografía predominaba, pero el vestuario y las luces eran elementos muy importantes para Carlos.

¿CÓMO SE ORDENABAN LAS TAREAS EN LA COMPAÑÍA?

No había productor, el dramaturgo era Carlos y Sonia tenía roles principales siempre, por sus capacidades como bailarina y porque era la memoria del grupo, su velocidad al bailar era impresionante y eso nos movía a trabajar duro. Todos los bailarines éramos importantes, cada uno tenía algo especial y no había competencia. En las generaciones que vinieron después, la competencia se hizo más fuerte, por el desarrollo de la técnica.

¿CUÁL ERA EL PROMEDIO DE FUNCIONES POR OBRA?

Pocas funciones, de una a cuatro en diferentes teatros, una vez viajamos a Cúcuta, las generaciones que vinieron viajaron a Europa.

¿RECUERDAS SI EXISTÍA APOYO GUBERNAMENTAL?

No. El apoyo eran las señoras ricas del barrio que lo ayudaban a conseguir patrocinios para la escuela: piso de madera, espejos, publicidad, vestuario, etc., y personas de todos los estratos sociales que querían aprender a bailar con él. Existía una situación económica que favorecía a Carlos, todos vivíamos con nuestras familias y teníamos tiempo para dedicarnos a la escuela. Me refiero a que no teníamos un sueldo como integrantes de la compañía pero nos formamos por cinco años sin pagar una sola clase. Más adelante, las nuevas generaciones exigían otras condiciones ya que venían de otras ciudades del país: pago por función, vivienda y alimentación.

¿CUÁL ELEMENTO EN TU FORMACIÓN O EN EL TRABAJO CREATIVO CON CARLOS INFLUENCIÓ ESPECIALMENTE TU BÚSQUEDA EN EL CAMPO DEL MOVIMIENTO?

Afortunadamente no había mucho tiempo para pensar o racionalizar tanto la danza, como se hace ahora; se vivía. Pero sí podría decir que me atraía de Carlos la expresividad, la libertad de movimiento, la línea y cómo abría su cuerpo en el espacio. Verlo bailar nos atraía, nos embriagaba. Su danza era natural, sin pretensiones, era pura danza. La técnica era fundamental y había que hacerla bien pero lo más importante era que danzáramos.



HÁBLANOS DE TU EXPERIENCIA PEDAGÓGICA **¿CÓMO FUE ESA PRIMERA VEZ EN LA ESCUELA TRIKNIA?**

Empecé a enseñar el curso de Jazz en Triknia. Carlos me dijo que yo había empezado a bailar tarde, tenía 19 años, y que me tocaba aprender con él, mientras me formaba, a enseñar, a estar en una compañía y a presentarme en el escenario. Carlos nos daba a toda la compañía una guía de las clases, mirábamos y tomábamos apuntes, para aprender a enseñar. Enseñé dos años en su escuela y luego en 1985 viaje a Estados Unidos. En 1988, en Berlín, retomé la enseñanza hasta el día de hoy.

¿POR QUÉ TE FUISTE DEL PAÍS?

Después de cinco años en la escuela Triknia y cuatro bailando en la compañía, sentí la necesidad de estudiar afuera y llegué a San Francisco porque tenía familia allí. Estudié en Footwork Dance Theater Studio, que cerró y en New Performance Gallery Dance Commons, actualmente la escuela más grande que tiene San Francisco en danza moderna y los movimientos que de ella se desprenden.

Tuve tres maestros excelentes: Joe Good de técnica Cunningham, Lucas Hooving y Cheryl Chadick de técnica Limón. Venían de las compañías de Limon y Cunningham y de formarse en universidades de danza, y Joe Good en teatro-danza, de manera que recibí las técnicas puras.

¿CÓMO SE HAN MODIFICADO TUS ESTRATEGIAS DE ENSEÑANZA?

Inicialmente desarrollaba el estilo de Carlos y luego empecé a enseñar mi propia forma de danza con la improvisación y la idea de danzar libremente. Este cambio lo inicié en San Francisco cuando improvisaba sin saber que estaba improvisando, es maravilloso cuando llega ese estado en el que el cuerpo se mueve solo, sin pensar: “si estoy haciendo esto o lo otro”, es la danza que se expresa sin limitaciones técnicas. En Berlín comencé a enseñar mezclando elementos afro con danza moderna y contemporánea, usando siempre la improvisación, para no limitar el momento de danzar.

¿QUÉ TE INTERESA AL ENSEÑAR?

Que los estudiantes se sientan bien, pierdan el miedo a expresarse a través de su cuerpo y sientan confianza cuando se les corrige. Me doy cuenta cuando los estudiantes han tenido profesores que los han humillado verbalmente o maltratado físicamente, entonces suelo hablar con ellos para ayudarles a re significar sus miedos. También me interesa que los estudiantes se den cuenta de que pueden danzar a cualquier edad, sin el dominio estricto de la danza, porque a veces con toda la técnica del mundo, ni danzan.



La técnica es un apoyo importante para la danza y la creatividad de un artista, ayuda al conocimiento del espacio, a la proyección escénica, y a encontrar posibilidades de movimiento, pero no es la esencia de la danza; es importante trascenderla y transformarla porque mientras se siga memorizando técnicamente la danza, se seguirá fingiendo su esencia.

Me interesa que los estudiantes abran su cuerpo al máximo, trascendiendo la técnica para bailar libremente a través de la improvisación. Sigo amando enseñar para ayudar a las personas a ser felices danzando, me importa mucho la parte humana desde la danza y me arriesgo a sacar lo mejor de cada estudiante. Muchas veces siento como si volviera a ofrecer mi primera clase, como si hubiera olvidado todo lo que sé y esos momentos de fragilidad son importantes para seguir creando, enseñando y no dar nada por establecido. Mi aporte es que la gente se exprese y baile sin sentir limitaciones. Algunos comentarios hechos por mis alumnos me hacen feliz y aportan a mi enseñanza.

¿QUÉ APRENDES DE TUS ESTUDIANTES?

He aprendido a cambiar la estructura de mi clase constantemente, tal vez esa libertad que doy para que me hagan observaciones, ha hecho que mis clases se transformen mientras los transforman a ellos. He trabajado con personas que vienen de experiencias de vida muy distintas, muchos que nunca antes hicieron danza: actores, bailarines, músicos, médicos, filósofos, adolescentes, estudiantes de estrato alto y bajo, secretarías, personal de aseo de un colegio, adultos mayores, y ¿qué aprendo de esa diversidad?: a entender a cada persona en su posición de estudiante. He aprendido a leer sus expresiones, a percibir si hay algo que le está molestando o si se está cuestionando, y uso esto para llevar la clase y darle un ritmo preciso. Trabajé en La Universidad Pedagógica por cinco años, hace poco me retiré precisamente para abrirme a otros espacios de enseñanza en otras ciudades de Colombia y del exterior, y para mostrar mi trabajo de creación.

LEONOR, CUÉNTANOS DE TU TRABAJO CREATIVO.

Trabajo sola hace veinticinco años como artista independiente viajando por el mundo. Esto varió diametralmente mi rol como intérprete, me dediqué a la improvisación, a la teatralidad del movimiento y a bailar libremente. Hice una coreografía en San Francisco en 1985, la única que he realizado en colectivo hasta el día de hoy. Bailar sola tiene una historia, inicialmente; al viajar de un lado al otro veía difícil comprometerme con otros actores o bailarines, y después mi búsqueda en el movimiento se convirtió en algo que no era tan danzado, se pareció más al trabajo de un escultor o un pintor, y eso no lo puedo hacer en grupo. Los bailarines en esa época danzaban desde la técnica y yo no quería crear coreografías de memoria, dejé de creer en ese método.



Mis obras *Improvisaciones sobre la música de Astor Piazzolla* la trabajé durante siete años; *Ex Culturas de Tierra* por cinco años; *Abakanes de Tierra* durante otros siete años; e *Hibernación* que desde hace cinco está en proceso de creación e interpretación. Son procesos largos que presento diez veces máximo a largo de varios años y en temporadas de dos días. La improvisación se maneja en otro ritmo, tiempo y espacio diferente al trabajo de los coreógrafos; además, tengo definido que no me interesa la comercialización de mis obras. Por esta razón no me presento con frecuencia y no me presiono por esto.

¿QUÉ TE LLEVO A ESTE TIPO DE TRABAJO?

Diría que la música de Astor Piazzolla fue la que me llevó a improvisar y bailar libremente, la interpreté durante siete años, él me otorgó personalmente los derechos de autor, en un encuentro, en Berlín en 1989. Mi trabajo también está influenciado por la escultora polaca Magdalena Abakanowicz, por el movimiento expresionista en el arte que viví en Berlín durante seis años, grupos de danza teatro como Mary Wigman, Dore Hoyer, Pina Bausch y artistas del movimiento del Land Art.

¿CUÁLES SON LOS CAMINOS QUE UTILIZAS PARA CONSTRUIR EL MATERIAL DE MOVIMIENTO DE LAS OBRAS?

Me apoyo en la memoria de la sensación de lo que voy viviendo y esto se va preparando interiormente hasta hacer una abstracción y transformación de las imágenes que después narro en movimiento. La música juega un papel importante en la obra, porque describe el movimiento y me acompaña en los momentos de interpretación; la estudio minuciosamente para después dejarla quieta un tiempo.

¿QUÉ ES LA IMPROVISACIÓN HOY PARA TI?

Me interesa en la danza la transformación y el desdoblamiento físico del cuerpo danzando, danza para mí es que un cuerpo se abra, se parta en dos y libere su espíritu. La improvisación es el estado más puro e interior de la danza, es la danza misma.

Me apoyo en la memoria de la sensación de lo que voy viviendo y esto se va preparando interiormente hasta hacer una abstracción y transformación de las imágenes que después narro en movimiento





LEYLA CASTILLO

Entrevistada por Melissa Lozano

Octubre de 2007 - Universidad Distrital. Sede Macarena

¿NOS PUEDES HABLAR DE TU FORMACIÓN?

Mi formación tuvo dos etapas, la primera fue en la Escuela Distrital de Danza Nacional. El distrito tenía escuelas de formación artística después del bachillerato, pero no era educación universitaria. Se estudiaba danza tradicional con los herederos del Ballet Cordillera fundado por el maestro Jacinto Jaramillo, quienes tenían formación en danza moderna, pues el maestro Jacinto fue alumno de Irma Erich-Grimme, discípula de Isadora Duncan. Más que una técnica en sí, era un concepto de cuerpo, un cuerpo libre que rompía los paradigmas del ballet clásico. Isadora fue de las primeras que dijo: “Se puede bailar de otra manera”. En esta escuela empezamos muchos bailarines que luego continuamos nuestra formación en otros espacios, allí encontré dos personas que serían mis compañeros de vida: Raúl Parra y Francisco Díaz.

De manera simultánea, al terminar el bachillerato había ingresado a estudiar Ingeniería Química en la Universidad Nacional, pero entre las irregularidades y cierres de la U.N. dejé la ingeniería y me quedé bailando.

La segunda etapa fue en la escuela Triknia Kábhelioz, dirigida por Carlos Jaramillo, en la que estaba becada; estudié distintas técnicas y tuve la oportunidad de participar en montajes de la compañía como estudiante invitada. Allí compartí con gente que también optó por la danza como proyecto de vida: Carlos Latorre, Marvel Benavides, Jorge Tovar, Yesid Acosta, Gino Peñuela, María Fernanda Garzón entre otros. Estudiábamos ballet con Peter Palacio, técnica Graham con Francisco Cuervo, Jazz y Contemporáneo con Sonia Rima y Carlos Jaramillo, quien también daba clase de Étnico. El maestro Carlos Jaramillo había estudiado en la escuela de Alvin Ailey, tenía una técnica muy buena mezclada con la herencia del movimiento negro. Esa clase de Étnico era una combinación suya de danza afroamericana, tradicional, contemporánea y mucha improvisación, con música en vivo. La escuela tuvo también un gran auge entre personas de otras disciplinas que no buscaban precisamente dedicarse a la danza profesionalmente; estaba de moda ir a tomar clase de Jazz. La escuela se acabó porque, después de un tiempo, el formato ya no era rentable. Carlos tuvo la oportunidad de irse a bailar a Alemania y tiene allí establecida su compañía y su escuela.

Muchos quedamos volando por ahí, yo me fui donde Priscila Welton y donde Jaime Díaz. Por ese entonces estaba Christopher Fleming a cargo de la dirección de La Compañía Nacional de Ballet de Colcultura. Christopher se asoció con la bailarina colombiana Elsa Valbuena, quien había estudiado en la escuela Graham en Nueva York y había fundado la compañía Gaudere.

A propósito de la celebración del V centenario del descubrimiento de América en 1992, Colcultura generó un proceso de formación en la modalidad de becas nacionales. Fue un año de estudios en composición coreográfica, en tres módulos, éramos veinte los bailarines beneficiarios. Estudiamos con los coreógrafos María Muñoz y Pep Ramis, quienes tienen la compañía de danza Malpelo en Gerona; Angels Mar-

garit, también española; David Zambrano de Venezuela; Marianela Boán de Cuba, que hacía contemporáneo combinado con afro y composición; Humberto Canessa de Costa Rica que daba técnicas de improvisación al igual que la maestra argentina Cuca Taburelli, quien había estado ya en Colombia y que luego regresaría para ser la primera directora del programa de danza en la ASAB.

Fue un momento en que los bailarines en proceso de formación fundamos grupos y logramos el respaldo del Instituto Distrital de Cultura y Turismo para realizar, en 1993, el Primer Festival de Jóvenes Creadores en el teatro del Gimnasio Moderno. Por esta misma época se institucionalizó un espacio para la danza en el Distrito, que posteriormente vendría a ser la Gerencia de Danza, con César Monroy en sus inicios.

¿EN QUÉ COMPAÑÍAS HAS BAILADO?

Participé como estudiante en dos compañías: Xamán Ek, dirigida por Yesid Carranza, y Triknia Khábhelioz, dirigida por Carlos Jaramillo. Como profesional participé en la compañía Gaudere Danza, entre 1991 y 1993, dirigida por Elsa Valbuena, con quien fuimos a España y Venezuela. Gaudere quiere decir jugar, como “jogar” y ¡joder! En tiempos más o menos simultáneos me asocié con Francisco Díaz y formamos la compañía Filamento Caudal, entre 1990 y 1994. También bailé con Humberto Canessa al inicio de su compañía Corpus Erigo, en 1994. Más adelante bailé por tres años en Adra Danza con Marta Ruiz, y compartimos dos creaciones: *Réquiem de arena* y *La ciudad y el deseo*, entre 1995 y 1998.

Hacia 1997 se dio un proceso de profesionalización en la Corporación Universitaria CENDA. Ese proceso fue organizado por el maestro Yesid Carranza, quien era bailarín y pedagogo. En CENDA obtuve el título de pregrado como Licenciada en Educación Básica con énfasis en Educación Artística. Fueron egresados también de este programa: Raúl Parra, Francisco Díaz, Soraya Vargas, Álvaro Fuentes,

John Cordero, John Henry Gerena, Mónica Monroy, Marta Roncancio, Abelardo Jaimes, entre otros. Luego, CENDA nos pidió a un grupo de egresados que construyéramos una propuesta de formación en danza en el nivel técnico, a raíz de lo cual elaboramos el programa Cuerpo Creador aprobado por el ICFES en 2001. Fue una experiencia muy rica porque comencé a escribir sobre danza a través de una reflexión curricular.

Paralelo a ese proceso, el coreógrafo Tino Fernández me llamó a trabajar en la compañía L'Explose, en la cual



Gimnasio Moderno Calle 74 No. 9 - 90. Bogotá.

Foto: Grupo de investigación y creación
Huellas y Tejidos. 2012.

participo desde el año 2000. He podido compartir con Tino y con Juliana Reyes los procesos de cinco creaciones: *Sé que volverás*, un trabajo alrededor del tango; *La mirada del avestruz*, sobre la violencia en Colombia; *Frenesí*, alrededor del cuerpo-carne, la muerte y el erotismo; *La razón de las Ofelias*, una indagación femenina alrededor de la esquizofrenia; *En otra parte*, sobre la cuestión de la identidad y del hecho de ser extranjero.

¿CÓMO CONTINUÓ TU PROCESO FORMATIVO?

Hice una maestría en Literatura, donde diseñé un marco para leer el cuerpo en la narrativa, e hice el análisis de una novela del autor colombiano Héctor Rojas Herazo, cuya obra tiene un marcado componente corporal. Con la tesis de maestría pude acceder a un espacio de indagación y exploración alrededor de la palabra y el cuerpo, que ha alimentado varias creaciones y experiencias del tipo performance entre las que pueden mencionarse: *Dulce antropofagia* (2007), trabajo con el semillero de investigación Dos cuerpos de la Universidad Distrital, un espacio interdisciplinario en el que intervienen también la plástica y la literatura. Este performance fue invitado al lanzamiento del Festival de Teatro de Bogotá, 2008. *Verdugo con red* (2008), instalación coreográfica ganadora de la residencia artística en México. Entre 2002 y 2007 trabajé como profesora de la Licenciatura en Educación Artística de la Universidad Distrital, y tuve la ocasión de participar en procesos de elaboración curricular para danza y teatro.



Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Sede Macarena. Carrera 3A No 26A - 40. Bogotá.
Foto: Alexander Gümbel. 2012.

¿ACTUALMENTE QUÉ PROYECTOS ESTÁS DESARROLLANDO?

Sigo trabajando con la compañía L'Explose, que ha sido como mi familia artística; es decir, allí me he formado profesionalmente pero también he disfrutado de un ámbito afectivo y sensible que ha sido fundamental en mi proceso como intérprete y como ser humano.

Desde 2007 participo como maestra del programa Formación a Formadores del Ministerio de Cultura, en diferentes sectores del Pacífico, el Urabá y la región Insular. A través de este proceso me he vinculado al proyecto Pasos en la Tierra que dirige el maestro Rafael Palacios y que está orientado a comunidades afrodescendientes. Este proyecto de formación y creación en danza ha merecido la

distinción de la ONU como buena práctica de inclusión social afrodescendiente en Latinoamérica (2010).

En 2009, en sociedad con Lina Gaviria, fundamos la Corporación Artífice Danza con la cual hemos desarrollado dos proyectos de creación a manera de instalaciones coreográficas: *Pasos de animal grande* (Beca de creación Cuerpo y otros medios, OFB 2009) y *La Perrera* (Beca de creación OFB 2010).

¿PARA TI QUE ES LA TÉCNICA?

Así como el cuerpo no es objeto pasivo, sino que es el “Ser” en su dimensión plena, tampoco la técnica se reduce a un sistema externo que se debe incorporar en forma mecánica, desligada de todas las dimensiones que construyen ese Ser cuerpo, esa corporeidad danzante. La técnica es sobre todo una manera de conocerse y construirse a sí mismo, en el encuentro permanente con el otro. Ese otro es el maestro, pero también los pares, el contexto, en un trabajo organizado en el que metas y logros tienen que ver con un autoconstruirse, que es también descubrimiento de sí, un “afinarse”, como manera de sentirse y presentirse, lo cual es una poética propioceptiva, una fuente de creación, una autonomía compartida. La técnica pensada de esta manera no es única, es múltiple, son las técnicas, los saberes que se organizan para su propia finalidad y disfrute, organización del saber para saber, un saber que es hacer, que fluye y en ese fluir se actualiza a la vez que se transforma, y con él el bailarín encuentra cada vez su lugar de sentido.

Disfruto mucho trabajar con gente que no está estudiando danza, sino que está aprendiendo a trabajar con su cuerpo. En una cultura como la de este país, en la medida en que se contribuya a generar valores con el cuerpo, se fortalece la formación integral de la gente, no importa que vayan a ser ingenieros, comunicadores, médicos, cinenastas, etc. Estoy convencida de que al construir valores sobre el cuerpo nos hacemos más sensibles, lo cual es relevante en un país donde lo primero que se violenta es el cuerpo; golpear, mutilar, encerrar, marginar, son actos que desafortunadamente nos hemos acostumbrado a percibir casi con indolencia. Más que formar en danza, pienso que es necesario formar desde la danza, desde la pregunta: ¿Qué tiene la danza para aportar a la educación del ser humano? Han pasado cosas maravillosas desde que comencé, he trabajado con gente que estudiaba otras carreras y se ha dedicado a bailar, o que desde sus campos de saber han mantenido una relación con la danza, porque la danza puede cambiar la vida.

La técnica es sobre
todo una manera de
conocerse y construir-
se a sí mismo, en el
encuentro permanente
con el otro



¿QUÉ ES LA CREACIÓN PARA TI?

Crear es ver con otros ojos. Los caminos de la creación son variados y distintos. En mi caso creo que he abordado principalmente dos rutas: una de ellas tiene que ver con las preguntas que ubican una imagen, situación o personaje: ¿qué sucede?, ¿a quiénes le sucede?, ¿cuándo?, ¿cómo?, ¿dónde? La otra ruta ha sido la composición del movimiento: el trabajo físico que recoge material alrededor de pautas de exploración. Ambas rutas pueden abordarse de manera simultánea accediendo a otro nivel de experiencia que rebasa los límites de donde partiste. Es ahí cuando encuentras cosas que jamás hubieras pensado encontrar, o que estaban allí y no las habías percibido.

¿CÓMO ABORDAS TU TRABAJO COMO INTÉRPRETE?

Con L'Explose trabajamos mucho en la dramaturgia. Un trabajo fuerte a nivel emotivo, donde se ubica claramente una sensación o un estado anímico para encontrar elementos que den fundamento a las acciones. Hay otro trabajo que se refiere al riesgo, poner en riesgo la seguridad que se tiene. Por ejemplo, en la obra de los tangos había que usar tacones puntilla de ¡ESTE TAMAÑO!; coreografías en las que sin los tacones estás súper segura, pero nos pusimos en riesgo: hacer equilibrio en un solo tacón te da cierta fragilidad. En *La mirada del avestruz*, ese factor incómodo era la tierra sobre todo el escenario. No es bailar sobre el linóleo o cualquier otro piso, tienes que defenderte a pesar de que un elemento te está poniendo en problemas. Es distinto cuando sales con la sensación de tener todo ganado, aquí tienes que salir a defenderte, es un trabajo que es una guerra. El camino de la interpretación lo percibo así, te preparas lo mejor posible para llegar a un territorio donde puede pasar cualquier cosa. La técnica y la experiencia consisten en saber sortear esas situaciones sin salir del personaje, sin mostrar a la gente que te equivocaste, o que pasó algo que no debía pasar, al contrario, es un espacio donde estás dispuesta a encontrar cosas nuevas. Saint-Exupéry ha dicho: “Equivocarse es dar un nuevo paso en la danza”, esta es una filosofía que me ha movido. Cuando se pone en riesgo la pieza, ésta adquiere vitalidad, le da fuerza al intérprete.

Lo que he aprendido se debe también a la experiencia sobre muchas tablas, es decir, al escenario. Hay cosas que se aprenden haciendo. No es lo mismo que trabajes en una obra y la presentes tres o cuatro veces, a que tengas una temporada de cuarenta funciones. Eso te enseña a desarrollarte como intérprete, en cada función necesitas estar viva.

¿QUÉ PIENSAS DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA?

En la época en que empecé a bailar, finales de los años ochenta, el mundo de la danza podía apreciarse así: además de las manifestaciones de la danza tradicional regional, había tendencias muy marcadas como la revista, los ballets folclóricos, los



shows nocturnos en los restaurantes; por otro lado estaban las escuelas de ballet, los estudios de jazz, y las compañías de danza contemporánea que en realidad eran pocas: Triknia Kábhelioz, el Ballet de Santander, la compañía de Katy Chamorro, la compañía Deuxalamori de Álvaro Fuentes, Athanor Danza de Álvaro Restrepo, entre otros. Ese era el mundo de la danza. Pensar en vivir de bailar era una ilusión; en mi caso, el haber dejado la carrera de ingeniería química para dedicarme a bailar parecía indicar que no tendría futuro. Pero con el tiempo se fueron abriendo espacios, se armaron más grupos con una nueva generación nutrida especialmente por procesos en las universidades como es el caso de Danza Común de la Universidad Nacional, Danta Danza de la Universidad de los Andes, Imago de la Universidad Nacional, Contempodanza de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Hubo también grupos de pequeño formato, que tenían desde uno a cuatro integrantes, que irrumpieron con poéticas y búsquedas que ampliaron el espectro de las posibilidades de asociación y comunicación en danza, algunos de ellos fueron Noruz, Anaxis, Filamento Caudal, Zajana Kin, Compañía Gustavo Llano y Adra Danza. Al abrirse más grupos se crearon eventos; se fueron abriendo también programas de formación, claves para el desarrollo de la danza. En Bogotá, en el año 93, inicia la carrera de danza en la ASAB y esto puso de relieve la idea de que puede haber una educación superior en danza, una carrera como bailarín, pues hasta ese momento existía la experiencia de Incolballet, pero era solo en el nivel de secundaria.

Dos procesos podrían mencionarse en este desarrollo de la danza. Por un lado, el trabajo individual y solitario de la gente que tenía su estudio, dictaba clases y montaba una obra al año, que el mismo público de la academia pagaba para ver en el Teatro Colón o en el Teatro Libre, en el caso de Bogotá, por ejemplo. Por otro lado se configuraron algunos marcos institucionales: una Gerencia de Danza en el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, una Coordinación de Danza en el Ministerio de Cultura, que dejó de ser Colcultura. Es así como también fueron surgiendo convenios, programas no formales, talleres, pasantías, becas, festivales (son de mencionar el Festival de Danza Contemporánea de la Contraloría, al final de los ochenta, y el Festival Universitario de Danza Contemporánea de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, a partir de 1996). En Bogotá se movilizaron muchas cosas con la Gerencia de Danza, espacios de grande y pequeño formato, así como espacios convencionales y no convencionales como es el caso del Festival de Danza en Espacios Insólitos, del cual tuve la fortuna de ser coordinadora durante tres años. Se hicieron bellos trabajos en el cementerio, en Monserrate, en iglesias, buses, puentes, baños públicos, semáforos. Así se fueron abriendo espacios para compañías nuevas. De la soledad se ha ido pasando a generar un movimiento. La gente quiere bailar, formarse y busca proyectarse con la perspectiva de bailar en compañía, de generar lenguajes, de interactuar con las expresiones urbanas y otras tendencias de la era informática. Creo que hoy por hoy es importante fortalecer, además de la formación, la producción y circulación de las obras, así como también la reflexión alrededor de nuestra dan-



za. No me refiero tanto a una danza “colombiana”, pero si a una danza desde los cuerpos que somos, los lenguajes que esos cuerpos podrían potenciar, los saberes culturales y múltiples modos de vivir la danza en nuestro país, que merecerían un lugar y un reconocimiento como técnicas, tendencias, estilos, poéticas.



María Cristina Vergara

Martha Roncancio

Marta Ruiz

Marybel Acevedo

Mónica Gontovnik

MARÍA CRISTINA VERGARA

Entrevistada por Juliana Atuesta

Noviembre de 2011 - Universidad Jorge Tadeo Lozano

¿CUÁL ES LA NECESIDAD QUE SE DETECTA PARA PLANTEAR EL FESTIVAL UNIVERSITARIO?

De parte de la universidad Jorge Tadeo Lozano fue un reconocimiento al gusto de los estudiantes por la danza que se había detectado el año anterior, cuando se hicieron cursos de integración tadeísta y se inscribieron más de cien personas en danza. Por parte del sector profesional se dio por la necesidad de tener más espacios para compartir sus saberes y circular sus obras. Esto se combinó con el hecho de que yo acababa de asumir la dirección de actividades culturales de Bienestar Universitario de La Tadeo. Venía de hacer cine en Roma, y traía conmigo una gran pasión por la danza que practiqué siempre como amateur. Al llegar a la dirección de Actividades Culturales acogí la idea de sacar adelante un festival universitario de danza contemporánea que me proponían Marybel Acevedo y Alfonso Velazco, director de publicaciones de la UJTL, quienes habían realizado los cursos de extensión el año anterior, ella como maestra y él como organizador.

En 1996 había solo cinco universidades que practicaban la danza contemporánea en Bogotá, por lo que en La Tadeo consideramos pertinente crear un festival como un incentivo para que se generara el movimiento en las universidades, y quince años después tenemos la satisfacción de contar con un promedio de cincuenta universidades en el país que la practican. Aunque al inicio fue un festival de Bogotá, poco a poco fuimos acogiendo los grupos de las diferentes regiones del país que querían venir a participar. No todos pueden venir por costos, por lo que hemos comenzado a ir hacia las regiones para poder mirar lo que allí está sucediendo.

Esto ha tenido que ver también con el crecimiento de espacios de educación no formal que trabajan en consonancia con las líneas de formación en danza contemporánea y otras técnicas que potencian el desarrollo del cuerpo, con miradas mucho más amplias e interdisciplinarias. Esas mismas consideraciones han hecho eco al interior de las instituciones universitarias y han potenciado y fortalecido los procesos que son el nicho natural del Festival. Además de considerar la adecuación de espacios y auditorios para esta actividad.

¿CUÁL ES SU RELACIÓN CON LA ACADEMIA? ¿POR QUÉ LA UNIVERSIDAD?

Este movimiento promueve la práctica amateur desde los bienestar estudiantiles, lo que quiere decir que es algo que los estudiantes practican por gusto o pasión en sus momentos libres. Nos relacionamos con la academia, primero, desde el educar con la danza a estudiantes de diversas carreras, y además las diferentes facultades apoyan desde sus disciplinas al Festival: Diseño Gráfico, Publicidad, Comunicación, Mercadeo y Humanidades. La maestría en Estética e Historia del Arte creó un grupo de investigación en cuerpo que se llama Cartografías del Cuerpo, dentro del cual se propone hacer una historiografía del Festival y una reflexión estética sobre este,

que en el 2011 se convierte en una plataforma de danza a nivel universitario y de ciudad, donde tuvimos artistas que nos mostraron propuestas desde las vanguardias de los movimientos contemporáneos a través de muestras y residencias. También tuvimos participación en simposios de reflexión como SYMpoSOM(AE)tica, Práctica Somática y Estéticas de lo Experiencial, Participativo e Inclusivo en Procesos Pedagógicos y Artísticos.

La Plataforma Universitaria de Danza hace parte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, desde el Centro de Arte y Cultura (Área Cultural de Bienestar), y se define como tal en el marco de ‘Asunto Público - XV Festival Universitario de Danza Contemporánea’. Se organiza ante la necesidad urgente de arrojar y visibilizar un acercamiento holístico a las artes y a la pedagogía. Los eventos que aquí se gestan contaron con artistas y ponentes internacionales como la coreógrafa Isabelle Shad (Alemania), en dúo con el artista plástico Laurent Goldrin (Francia), el pedagogo de inclusión con danza Alito Alessi (E.U.), y la investigadora y pionera en prácticas somáticas Carol Swann (E.U), además de filósofos, investigadores, pedagogos y artistas de todo el país. Las ponencias son en su mayoría ponencias artísticas, teórico-prácticas, y se llevaron a cabo en un espacio híbrido entre aula-taller-escenario.

En el 2012, con el nombre de Territorios, queremos visibilizar el acercamiento entre la tradición y la contemporaneidad, lo que conlleva acercarnos más a los grupos profesionales de Colombia que ya están trabajando en esta dirección, así como a organizar con el Ministerio de Cultura un seminario de investigación en danza con la participación de investigadores de todo el país.

¿QUÉ RELEVANCIA TIENE HOY EL FESTIVAL A NIVEL DE CREACIÓN, DE FORMACIÓN Y DE INVESTIGACIÓN?

A nivel de creación, el Festival es un espacio para fomentar e incentivar la exploración en propuestas creativas desde cuerpos que no están formados profesionalmente en danza, los cuales integran técnicas y saberes de otras áreas del conocimiento.

A nivel de formación, se crea un espacio para que, en un promedio de cincuenta universidades del país, se practique la danza contemporánea desde los bienestar estudiantiles; lo que ha permitido generar puestos de trabajo para el sector profesional, el cual ha podido aplicar las diversas técnicas aprendidas en el país y donde ya tenemos egresados de la ASAB o en el exterior. Se busca identificar cuáles serían los modelos más apropiados para educar el cuerpo cuya formación no es en danza, pero que quieren mostrar su trabajo en un escenario.

Llevamos dos años compartiendo escenarios con el Festival Artístico Escolar, promovido por la Secretaria de Educación para más de mil niños de los colegios distritales, recibiendo en el marco del Festival a los que practican danza, además de acompañarlos en las mesas de trabajo CEPAS, donde se están dando los lineamientos para incluir las artes en el pensum educativo y en sus prácticas adicionales en los tiempos libres.

Finalmente, en cuanto a la investigación, el Festival está recogiendo su memoria, recorriendo sus huellas, a través de la consolidación de una memoria de los quince años en un centro de documentación, que podrá ser consultado en línea por todo el sector de la danza, tendremos además una publicación del simposio del 2011, recogido por el grupo Cartografías del Cuerpo, y una revista de lujo de La Tadeo, donde se podrá visualizar cuál es el pensamiento de un grupo significativo de la danza contemporánea en Colombia hoy en día.

Además de tener en cada versión invitados que nos aporten nuevas miradas y conocimientos, con el objetivo de mantener a los formadores en una constante reevaluación, en espacios de intercambio, en simposios y talleres. Y siempre queriendo incentivar la búsqueda de pedagogías que sean un camino cierto para educar cuerpos que no se están formando para ser profesionales, pero que definitivamente quieren y necesitan expresarse con sus cuerpos.

Se está trabajando también con el apoyo del Grupo del Cuerpo para que, en la universidad, se establezca una cátedra de estudio de la Historia de las Artes Escénicas, para pregrado como para la maestría en Estética e Historia de Arte. Además de incentivar la creación de programas en danza en pregrado y maestría.

Este Festival se ha relacionado con las diferentes áreas del conocimiento, en especial la de diseños y artes y con la Facultad de Humanidades, desde la investigación en el marco de Cartografías del Cuerpo en el Arte Contemporáneo. Todo esto acompañado de un incesante trabajo en la formación y empoderamiento del público, cada vez más interactivo.

¿QUÉ PAPEL CUMPLE EL FESTIVAL DENTRO DEL CONTEXTO DE LA DANZA EN COLOMBIA?

El papel del Festival en el marco de la escena de la danza en Colombia cumple varios roles. Este movimiento universitario inició su camino casi en simultáneo con la aparición del primer programa profesional en danza contemporánea en la ASAB. Desde ese entonces los maestros de los grupos universitarios y los miembros de los programas académicos formales en danza han sido interlocutores y aliados en el desarrollo de un movimiento dancístico que responde a las necesidades y estímulos del entorno. En el caso de la danza contemporánea y su naturaleza reflexiva y evolutiva, se ha servido de este escenario del Festival Universitario como un campo fértil para la experimentación y encuentro de creadores, bailarines, pensadores, profesionales y amateurs.

El Festival visibiliza la danza en la universidad como algo sobre lo que no se puede pasar de manera superficial, y ayuda a reclamar su verdadero puesto en la educación



Universidad Jorge Tadeo Lozano.
Carrera 4 No 22 - 61. Bogotá.

Foto: Grupo de investigación y creación Huellas y Tejidos. 2012.

El Festival visibiliza la danza en la universidad como algo sobre lo que no se puede pasar de manera superficial, y ayuda a reclamar su verdadero puesto en la educación, lo que hace que se generen más puestos de trabajo para los bailarines profesionales, que sea un lugar donde circulan diversas propuestas, y donde se trabaja en las mesas de trabajo con el Ministerio de Cultura e IDARTES. El Festival Universitario también hace parte de la red de danza URDIMBRE: red de programadores en danza. Por ser un espacio de experimentación se pueden arriesgar con propuestas de vanguardia que jalonan, de alguna manera, la escena

de la danza. Se creó un espacio de reflexión permanente en torno al quehacer artístico que, en este momento, articula la Secretaría de Educación, Ministerio de Cultura, IDARTES, las universidades, los colegios privados y las embajadas. Se propone el intercambio entre públicos y prácticas desde la universidad y el ejercicio profesional de la danza, con fines constructivos y reflexivos que alimenten los procesos de uno y otro lado. Ha sido un espacio donde, diría yo, han pasado casi todos los bailarines de danza contemporánea del país. También ha sido un lugar de encuentro, de creación, de confrontación, de pensamiento y de formación de públicos.



MARTHA RONCANCIO

Entrevistada por María Fernanda Garzón

Octubre de 2007 - Ballet Ciudad de Bogotá

¿CÓMO INICIASTE TU CAMINO EN LA DANZA?

Empecé a los nueve años en el Conservatorio Antonio María Valencia de Cali, que después dio origen a Incolballet. Llegué allá por mi hermana Nhora Beatriz, que siempre quiso ser bailarina; ella me llevó a hacer los exámenes. Entré al Conservatorio bajo la dirección de Gloria Castro. Teníamos maestros del exterior y nacionales, entre ellos Nadia Potsechikova, Artem Akopov, Hugo del'Ara, Plutarco Pardo, y algunos cubanos como Manelyn Rodríguez y Francisco Lang.

En el Conservatorio el ballet era la base, pero teníamos clases de música, folclor, danzas de carácter y moderno. Era una educación no formal, pero muy en serio, con examen al final de cada año, y si no se obtenían buenas notas eras expulsada. Asistía por las mañanas al colegio y por las tardes al Conservatorio. Los primeros años asistí al Conservatorio tres veces por semana y más adelante iba todos los días desde las cuatro de la tarde hasta la nueve de la noche. El Conservatorio estaba bien estructurado, tenía un primer nivel preparatorio y luego iba por grados hasta sexto.

¿CÓMO FUE TU EXPERIENCIA CON LA COMPAÑÍA COLOMBIANA DE BALLE?

Gloria Zea propuso iniciar La Compañía Colombiana de Ballet y convocó a audición a gente de todo el país, como nosotras; Marlén Mejía, Sara Isabel Salazar, Adriana López que regresó y bailó con Incolballet, Solange Apsit que ya falleció y yo; éramos las niñas del Conservatorio de Cali, no tuvimos que presentar audición. Nos trajeron a Bogotá con prima de ubicación y sueldo fijo; no teníamos sino que bailar. Gloria Castro no quería que La Compañía Colombiana de Ballet se ubicara en Bogotá, decía: “tiene que ser en Cali”, entonces para ella fuimos las desertoras. En 1982 las cinco viajamos a Bogotá a bailar en La Compañía y a pensar la danza profesionalmente. Vivimos juntas en un apartamento, nos pagaban 20.000 pesos mensuales que para esa época estaba bien. Los pagos siempre se retrasaban y entonces aguantábamos hambre más o menos diez días mes a mes.

¿QUIÉN ERA EL DIRECTOR DE LA COMPAÑÍA COLOMBIANA DE BALLE?

Gloria Zea como directora de Colcultura y Ramón Segarra como coreógrafo. Ramón Segarra era un coreógrafo puertorriqueño muy bueno, ya falleció. Eso sí, era bueno pero despectivo, sobre todo con las mujeres. Era terrible, nos trataba muy mal, pero uno se agarraba como las cucarachas a las escobas cuando las están bariendo. Sí, fue una época dura pero enriquecedora.

Posteriormente, el contrato se acabó y no seguimos. Gloria Zea no logró dejar la Compañía de Ballet, La Sinfónica y La Opera por decreto. Desafortunadamente Carlos Carvajal, que entró a dirigir Colcultura, decía que la cultura debía ser un

negocio y dar plata. Decía: “si quiero ver buena ópera me voy a Nueva York”, no se daba cuenta que muy pocos pueden hacerlo.

Nos reunimos todos los artistas y protestamos, realizamos una marcha, la única a la que he asistido en mi vida, íbamos por la calles haciendo *grands battements* como símbolo de descontento y protesta. No fuimos escuchados y terminaron quitándonos el lugar en que ensayábamos, La Casa Liévano.

¿SIEMPRE FUNCIONÓ ALLÍ LA COMPAÑÍA?

En un principio la Compañía tuvo como sede El Teatro Colón. Después, cuando Amparo Sinisterra entró a la dirección de Colcultura, nos dieron La Casa Liévano, y cuando nos la quitaron llegó Christopher Flemming como coreógrafo y empezó otra época para la Compañía.

¿CUÁNDO LLEGÓ CHRISTOPHER, SEGUÍA FUNCIONANDO LA COMPAÑÍA COLOMBIANA DE BALLETO CON APOYO DEL ESTADO?

En el momento en que Amparo Sinisterra salió de Colcultura, la Compañía se quedó sin financiación y Christopher se hizo cargo, pero era mucho trabajo para una sola persona. Christopher llegó como invitado por unos meses a montar las coreografías, cuando terminó se fue pero prometió volver. Cuando regresó ya no había apoyo estatal y dijo:

“no importa, hacemos La Compañía de Christopher Flemming”.

Pero con el tiempo se decepcionó mucho porque la gente le ofrecía apoyo y cuando iba a recibirlo no resultaba con nada y no había cómo mantener a los bailarines. Salieron funciones en La Media Torta cada mes, éramos veinte y pagaban 100.000 pesos por función y nos teníamos que repartir eso entre todos, lo que no tenía sentido. Él realizó un gran trabajo e hizo posible una gira por Estados Unidos

en donde resaltaron la labor del coreógrafo y de los bailarines, hizo Danza Expo en Barranquilla, que era como una feria pedagógica, pero finalmente la compañía no resistió sin apoyo económico.



Aquí tomaba clases la Compañía Colombiana de Ballet. Casa Liévano. Calle 11 No 5 - 51. Bogotá.
Foto: Alexander Gumbel. 2012.

¿HABÍA ALGUNA LÍNEA ARTÍSTICA PARTICULAR POR PARTE DE RAMÓN SEGARRA Y CHRISTOPHER FLEMMING EN LOS PROCESOS DE CREACIÓN?

Eran muy contemporáneos, buscaban trabajar desde el neoclásico, innovar. Ninguno quería montar *Paquita*, *El Lago de los Cisnes* o *La Bayadera*. Era muy enriquecedor, esta visión ayudaba a explotar y a adaptarse creativamente a los bailarines de aquí. Ellos dictaban la clase y allí iban conociendo las características de cada bailarín. Algunos ballets los remontaban con nosotros, o traían música y empezaban a montar en el momento.

En cuanto al estilo, era muy lineal, grande, abierto, tanto que una vez con Anthony Giraldo, un compañero de trabajo, se nos olvidó la coreografía en plena función y empezamos a improvisar con el mismo lenguaje de Christopher, teníamos tan incorporado su estilo que ni él se dio cuenta. Lo romántico estaba en el tema, pero el estilo era alegre y lleno de expresividad. Se mostraba la línea, la acrobacia, las figuras, y hacíamos cosas distintas. A diferencia del ballet clásico tradicional en el que todo era igual, en estos ballets cada uno tomaba diferentes direcciones y eso hacía que el trabajo de Fleming y Segarra fuera innovador.

Les digo a mis estudiantes: “yo me puedo herniar, pero si usted no estira el pie, yo no puedo hacer nada”. Deposito en ellos responsabilidad, si una persona progresa o no, es un trabajo de dos: del estudiante y del maestro

¿TRABAJARON CON COREÓGRAFOS COLOMBIANOS?

Con Elsa Balbuena y Álvaro Restrepo. Elsa veía que alguien solo pasaba y decía: “volví a pasar”. Era chistoso porque todo lo que hacíamos lo percibía y lo rescataba para las coreografías. Para nosotros era rarísimo porque veníamos con la rigidez del ballet. Además, para ella la música era como parte de la escenografía, a veces bailábamos más rápido, otra vez más despacio, se nos acababa la música y no pasaba nada; entonces decíamos “no, no, no, pongámosle medida a esto”. Utilizábamos los elementos del ballet y los adaptábamos al contemporáneo porque nuestra formación era clásica.

¿Y CON ÁLVARO RESTREPO?

Con él bailamos *El Chinimú*, un trabajo interesante enfocado en la exploración de la respiración.

¿EN QUÉ PIENSAS QUE SE HA MODIFICADO LA ENSEÑANZA CON EL TIEMPO, CONTEMPLANDO EL DESARROLLO DEL CONTEXTO ARTÍSTICO EN COLOMBIA?

Ha cambiado mucho; cuando empecé nos pellizcaban, nos tiraban zapatos, nos sacaban de clase, nos decían brutos, nos maltrataban. Llegué a odiar el ballet, me daba dolor de cabeza antes de ir a clase. En ese tiempo se permitían esas cosas, incluso en el colegio; de lo cual yo aprendí cómo no enseñar. A los que nos enseñaron con cariño y buena voluntad les respondíamos bien, pero en general, tuvimos una formación agresiva.

La pedagogía ha cambiado mucho. Cuando empecé a enseñar traté de no repetir la forma como había sido educada y claro, es muy difícil porque el ballet exige perfección. Por eso complementé mi formación con una maestría en Estructuras y Procesos del Aprendizaje, porque ya trabajaba en otras metodologías educativas que daban resultado. Pienso que en la danza, como en la educación en general, se ha cambiado hacia una forma más amable y motivadora de enseñar, aunque todavía hay maestros agresivos, que consideran que ser estricto es sinónimo de ser vulgar y tratar mal a los estudiantes. Pienso que la exigencia debe ser de un 50% del maestro y un 50% del estudiante. El maestro da lo que tiene que dar, pero el estudiante también debe esforzarse.

¿ACTUALMENTE QUE METODOLOGÍA UTILIZAS EN TUS CLASES?

Tengo una metodología propia porque tuve maestros de todas las técnicas del ballet. Gloria Castro nos enseñó cosas muy buenas, que consistían en asumir la responsabilidad y nunca disculparse culpando a otros; como también tomar de cada maestro lo que a uno le sirviera para enriquecer su conocimiento. Sigo aprendiendo de mucha gente tratando de sacar lo que me parece más importante; no me caso con ninguna técnica en especial porque somos seres con muchas dimensiones.

Hay momentos de la enseñanza y de la vida en que se necesita disciplina y rigidez, pero hay otros, como en el contemporáneo, en que se necesita libertad y creatividad. En ocasiones me critican porque parece que soy muy suave, pero cuando toman clase conmigo, ven que la clase es amable pero exigente y que la exigencia no es solo mía. Les digo a mis estudiantes: “yo me puedo herniar, pero si usted no estira el pie, yo no puedo hacer nada”. Deposito en ellos responsabilidad, si una persona progresa o no, es un trabajo de dos: del estudiante y del maestro.

¿CUÁNDO COMENZASTE A ENSEÑAR?

A finales de 1982 entré a la Academia Thérèse Lelleux en donde daba clase de jazz. Después entré al colegio Jhon Dewey donde me centré en educación artística para niños pequeños, fue un proceso difícil. También enseñé en La Compañía Colombiana de Ballet en la época en que Christopher Flemming fue su director. Cuando él no podía, yo dictaba la clase, asumí el papel de asistente. En ese momento descubrí

mi talento para la enseñanza y que mi misión en la vida era que los aprendices de Ballet lo vieran como una técnica accesible, amable y para nada aburrida.

CUÉNTANOS DE TU EXPERIENCIA BAILANDO EN MUSICALES

Fue en 1988 que iniciaron los musicales. En esa época estaba con Christopher en La Compañía Colombiana de Ballet y ensayábamos en El Teatro del Colegio Nueva Granada. Un día un compañero me invitó a la audición de un musical y pensé: “audición de canto, baile, actuación, tap...” Al coreógrafo le interesaba que los bailarines tuvieran técnica, entonces quedé seleccionada. El director era David Stivel y el coreógrafo Rob Barron, que ahora hace las coreografías para los musicales de Misi.



Esta fue una de las sedes de la Compañía Colombiana de Ballet. Avenida Calle 127 No 21 - 79. Bogotá. Foto: Grupo de Investigación y creación Huellas y Tejidos. 2012.

¿CÓMO LOS ENTRENABAN PARA LOS MUSICALES?

Teníamos clase y ensayo todos los días durante cinco meses. Era un trabajo de todo el día pero a veces lograba escaparme a tomar clase con Jaime Díaz, que me admitía porque bailamos juntos en la Compañía Colombiana de Ballet. Él es muy buen maestro, siempre ha sido un genio visionario y siempre está innovando, no se limita a lo antiguo porque siempre hay que evolucionar.

¿QUIÉN FINANCIABA LOS MUSICALES?

Los bancos, sobre todo la empresa privada, pero en el último musical hubo pérdidas. Una vez, en Manizales, había más personas en el escenario que en el público, ¡terrible!, daba pesar: 15 tramoyistas, 15 bailarines, 8 actores, para un público de 20 personas. Fue la época en que empezaron a darle duro a los carteles de la droga y parecía que no circulaba tanta plata. Recuerdo que antes de esto fuimos con *Molly Brown* a Cali, al Teatro Jorge Isaac, y todos los días el teatro estaba a reventar. Volvimos con otra obra y no había nadie. El primer musical que se hizo fue *Sugar*, en asociación con Fanny Mikey, El Teatro Nacional, David Stivel y Caracol.

¿DE TODAS LAS EXPERIENCIAS CUÁL TE MARCÓ MÁS COMO BAILARINA Y PROFESORA?

Todas, en su momento, fueron muy importantes y diferentes. En Cali éramos las niñas de la casa, sumisas, hacíamos lo que nos dijeran. En Bogotá me di cuenta de que la gente se formaba en condiciones diferentes, en academias aparentemente no tan estrictas; eran también excelentes bailarines, gente lanzada, echada pa' lante. En cambio nosotras éramos súper tímidas, no nos lanzábamos y nos limitábamos a lo que nos dijeran que teníamos que hacer. Cali fue una época muy dura, muy difícil. Después con Christopher las cosas mejoraron, fui muy juiciosa y perseverante, así fui escalando hasta que llegué a ser primera bailarina. Bailaba en todos los ballets y fui su asistente. El trabajo en los musicales era peleado y sufrido; uno aprendía de relaciones humanas tremendamente, pero era muy rico formar parte de un espectáculo tan bueno. Tengo una anécdota: yo no era integrante de *Peter Pan* porque era muy alta y no me podían escoger como india, pero una de las chicas quedó embarazada y como tenían un viaje a Manizales en dos semanas dijeron: “¿Qué hacemos? ¿Quién podrá aprenderse eso rápido?” Entonces me llamaron, y cuando vi *Peter Pan* me pareció un espectáculo divino, lleno de fantasía. Es muy chévere saber que hice parte de eso, pero cada etapa va pasando, después decidí no bailar más y dedicarme de lleno a ser profesora.

Hubo una cosa muy interesante que me marcó mucho: Christopher tenía el proyecto *Invitación a la Danza*; se trataba de mostrar el proceso de la clase de ballet viajando por pueblos. Explicábamos el sentido de cada cosa, el trabajo de puntas, la diferencia entre el trabajo del hombre y la mujer. Él narraba lo que los estudiantes bailaban: “ahora viene el trabajo de salto”, “la especialidad de las niñas es esto...”, “los hombres hacen esto...”, era un trabajo pedagógico rico e interesante.

Cuando trabajo con niños y hacemos clases abiertas, implemento esta idea que heredé de Christopher porque veo lo importante que es para los niños y los padres. Les comento a los padres por qué los niños están haciendo este trabajo, así se pueden formar mejores espectadores de danza que valoran más el trabajo pues no sólo ven el resultado sino que reconocen el proceso que hay detrás.

PARA TERMINAR, ME GUSTARÍA SABER:

¿QUÉ ES LA DANZA PARA TI?

Es una opción de vida que permite la realización personal partiendo de las emociones; incrementa la autoestima, propone retos, pone a prueba la capacidad de observación, de interpretación y de otras facultades físicas y cognitivas, no siempre fácilmente visibles. Es llevar el cuerpo al extremo en un tipo de movimiento sin importar cual técnica utilices. La danza es abierta, tiene muchos lenguajes y a través de ella puedes acceder a diferentes satisfacciones únicas e irrepetibles.





MARTA RUIZ

Entrevistada por Rebeca Medina
Noviembre de 2007 - Casa de Marta Ruiz

¿CÓMO LLEGA MARTA A LA DANZA?

Por azar. Y la definitiva conjugación del azar con los misterios profundos de la vida. Era algo que definitivamente tenía que acontecer en mi vida.

En ese tiempo, yo estaba en una crisis profunda y me encontré con un amigo músico muy querido. Entre varias cosas, me contó que estaba tomando unas clases de jazz y yo le pregunté: “¿clase de jazz?, ¿cómo es eso?, ¿danza jazz?, ¿estás bailando?” Me dio una curiosidad infinita. Yo tenía una especie de inquietud corporal y andaba buscando un deporte al cual dedicarme. Llegué con mi amigo al Estudio, un punto de referencia muy importante en esa época, como supe luego, porque allí enseñaban Carlos Jaramillo, Cuca Taburelli y Rafael Sarmiento. En éste había una clase de danza contemporánea y me enamoré, eso fue amor a primera vista, el más radical de toda mi vida, y el que durará para siempre. Me enamoré de todo: de la sala, las luces, los espejos, la música, me acuerdo mucho de Cuca bailando. Ella era una mujer muy grande, muy expresiva, y era la maestra de mi amigo. Entonces me metí a clase de Jazz y de Graham que era lo que ella enseñaba.

En ese tiempo me dediqué sólo a esas clases, pero luego Cuca se trasladó a otro espacio, en el que abrió un taller durante un semestre, que era de técnica e improvisación, yo tenía 21 años y muchas personas me decían que estaba muy vieja para bailar: “¿Usted qué va a bailar? Está loca, para eso se empieza desde muy chiquita, así no se puede”. Yo no me sentía particularmente dotada para la danza, además nunca había hecho nada de movimiento, ni de ejercicio. Entonces fue a partir de ese taller, en el año 1982, que, junto a la experiencia de la danza misma, encontré lo mío: encontré la posibilidad de crear, y de pensar que yo podía montar algo. En ese taller, con un grupo muy especial, donde estaban Álvaro Restrepo, Rosario Jaramillo, Katia Regueros y Constanza Duque, entre otros, recuerdo la vivencia de unas improvisaciones increíbles, de una belleza y una conmoción interior muy especiales; estábamos todos muy conectados.

La perspectiva que me dibujé en la danza fue así: “voy a trabajar mucho, voy a formarme como bailarina, pero básicamente quiero crear”. Con el tiempo he aprendido que a los 21 años uno puede perfectamente convertirse en un excelente bailarín o bailarina. Lo que me permitió tener el tesón para mantenerme en el camino, fue saber que tenía la posibilidad de crear, porque me fascina.

¿CÓMO CONTINUÓ TU PROCESO DE FORMACIÓN Y CREACIÓN?

En ese tiempo no había casi nada de danza en Colombia. Me fui al Ecuador con mi compañero, y comencé a trabajar en la Compañía Nacional de Danza. Allá cambió mi vida, me volví bailarina, porque me contrataron, ¡tenía un sueldo por mi trabajo!, ¡fue el sueño realizado! En las mañanas teníamos clase de nueve a once, ensayos por la tarde y llevaba un ritmo muy fuerte. Duramos tres años y medio allá, nació mi hijo, mi hermana murió; cambió mi vida, me vine a Colombia a ser madre y a seguir con mi proceso creativo.

De regreso a Colombia, me dediqué al trabajo de creación. En la sala Seki Sano trabajé dando talleres y presentando mis obras. También en la Casa del Teatro presenté varias obras y di algunos talleres de danza teatro. La primera obra que monté fue *Antígona*. Luego hice varios monólogos en los que bailaba sola. Ahora pienso: “¡...tan atrevida, tan arriesgada que era!” Es una maravilla y al mismo tiempo es un acto de arrogancia pensar que puedo ser capaz de ponerme sola en escena y crérmelo para que los demás se lo crean.

CUÉNTANOS DE TU PROCESO COMO INTÉRPRETE.

Mi primer trabajo de creación fue *Antígona*, en el cual era directora e intérprete. Fue una obra que monté en homenaje a mi hermana. La danza me permitió expresar el duelo profundo que vivía en mi mundo íntimo personal, y expresar el duelo colectivo de la violencia de los noventa en Colombia. Luego trabajé con el colectivo Cien Años de Soledad. La obra se llamaba *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán*, viajamos por toda Colombia durante tres meses. Nos fuimos con mi familia, mi marido en ese entonces, Guillermo Forero, era el escenógrafo y mi hijo tenía tres años. Fueron tres meses de viaje por todo el país, como en la vida del circo. Yo interpretaba a Rebeca, en el lenguaje de la danza-teatro, mis escenas viajaban por un andamio de tres pisos. Atravesaba por los distintos niveles del andamio, con un relato erótico del personaje, y jamás se me ocurrió que podía caerme durante esta escena. ¡Eso fue una locura! Una experiencia inolvidable. Imagínate, pueblos donde uno llega con una obra de esa magnitud, todo el mundo estaba enloquecido. En Armero, la gente lloraba de recordar a sus muertos. ¡El poder del teatro!

Luego bailé *Aguas ambiguas*, la obra más importante para mí a nivel de creación personal, interpretación y dirección. Y digo esto desde una mirada muy particular: pienso en el poder de transformación que ejerce un viaje al interior de sí mismo

en la perspectiva de la creación y puesta en escena. Agradezco cada día de mi vida ese día en el que el azar me regaló la danza.



Sala Seki-Sano. Calle 12 No 2 - 65. Bogotá.

Foto: Alexander Gumbel. 2012.

¿CÓMO FUE TU EXPERIENCIA ARTÍSTICA EN ITALIA?

Yo me fui para Roma en 1997. Con la obra *Réquiem de arena*, Adra Danza ganó el primer lugar, al lado de Matacandelas, en el Festival Nacional de Teatro de Cali, en 1996. Adra Danza es la compa-

ña que fundé en el noventa, trabajaba con Leyla Castillo y María Teresa Jaime, con quienes tuvimos una relación de mucha afinidad creativa y afectiva. Ese año monté *Las ciudades invisibles*, me casé con un italiano que me presentó a Italo Calvino. Cuando me fui sentí que era un acto de locura, cuando llegué allá no conocía a nadie y nadie me conocía. Yo aquí ya tenía un reconocimiento, trabajaba en la ASAB y con la compañía Adra Danza. Me fui por amor y me fui a trabajar allá. En Italia aprendí toda la técnica que estoy desarrollando actualmente acá.

Allá hice una formación en coreografía y principios de movimiento, con Franca Ferrari, alumna de Dominique Dupuy y directora del CIMD - Centro Internacional de Movimiento y Danza - en Milán. Durante los siete años que estuve en Italia vine algunas veces a Colombia a hacer algunas presentaciones: empecé con *Fauna en fuga*, que surgió cuando volví a Colombia por primera vez, al sentir la tensión en la calle; era mi vivencia de colombiana desde la distancia. Monté también *La mujer que fuma*, obra que desarrolla el lenguaje visual y perceptivo con arroz. Trabajé durante años con el Teatro Occupato de Ostia y con el grupo Residui Teatro, con quien mantenemos una relación muy productiva aún hoy.

¿QUIÉN ES DOMINIQUE DUPUY?

Dominique es maestro de maestros en Francia, fundador de la primera compañía de danza contemporánea en ese país, casado con Françoise Dupuy, quien logró instaurar allí la obligación de la formación en danza a nivel escolar. Ellos estuvieron acá hace tiempo. Son personas maravillosas que han hecho aportes fundamentales a la danza contemporánea. En la escuela de Dominique, donde yo estuve, aunque te enseñan técnicas específicas, te guían hacia una conciencia del viaje del movimiento por tu cuerpo, y de la organización misma del cuerpo para el movimiento. Este tipo de trabajo fue el que influenció mi investigación con los elásticos, y su aplicación directa a la comprensión de los principios que gobiernan el movimiento.

¿DE QUÉ SE TRATA ESTA INVESTIGACIÓN?

Es un proyecto que me ha llevado a construir una ruta de formación propioceptiva para la danza, basado en el juego de fuerzas que regula el movimiento en el

Lo que siempre me ha preocupado es que mis bailarines trabajen en un estado de improvisación profundo, un estado donde uno se conecte con aquello que tiene que ver con la ensoñación, con una comunicación interior

cuerpo, partiendo de la premisa planteada como “el sistema cósmico del bailarín”: no hay movimiento de un cuerpo sin relación con el tiempo y el espacio. Comencé a explorar las tensiones que genera el elástico, y a partir de eso comencé a conocer otras posibles percepciones de movimientos contenidos, los juegos de peso, en fin, todo lo que se refiere a “sostener” y “soltar”. Realmente, el trabajo con los elásticos es espectacular. Lo que he tratado de entender con esto es básicamente la sensación de la suspensión, la forma como ésta se hace visible y consciente, y cómo se generan y aprovechan los impulsos y las fuerzas con las que se baila, para después usar esas impresiones corporales sin utilizar el elemento. Una vez manejas esa sensación de que te halan de un lado pero también del otro, y de que puede haber una multiplicidad de fuerzas que actúan contemporáneamente sobre tu cuerpo, se abre una conciencia corporal muy importante. Y eso potencia infinitamente el camino de la creación. Parte de mi experiencia en Italia fue esta investigación. Yo he sido autodidacta, eso me define y esa ha sido mi historia. He trabajado montado obras y enseñando, pues en mi época no había las posibilidades que hay ahora.

¿QUÉ POSIBILIDADES VES AHORA QUE ANTES NO VEÍAS?

La Secretaria de Cultura del Distrito no existía, ni existían todos los talleres de formación gratuitos, por nombrar algunos ejemplos. Hay un gran movimiento de danza, mucha gente trabajando.

¿HACIA DÓNDE ENFOCAS LA CREACIÓN AHORA?

Ahora utilizo información de mucho tiempo atrás. Yo empecé con una perspectiva muy técnica de la danza, pero me he dedicado a la danza-teatro, que explora el universo interior y la composición a partir de movimientos propios. No es mi costumbre hacer coreografías de grandes formatos. Lo que siempre me ha preocupado es que mis bailarines trabajen en un estado de improvisación profundo, un estado donde uno se conecte con lo que no es cotidiano, con aquello que tiene que ver con la ensoñación, con una comunicación interior. Esto nadie se lo enseña a uno, sino que se reconoce cuando alguien lo comunica y en eso es en lo que estoy, es lo que me inquieta. Es cuestión de que cada uno reconozca lo que tiene adentro, y logre hacer de esa vivencia un lenguaje comunicativo en movimiento. A mí me interesa guiar esa búsqueda, como dije anteriormente. Dirigí un tiempo una compañía en Italia, nunca había visto gente bailando tan bien, pero trabajaban básicamente a partir de la técnica, y ese no es mi camino.

Por otro lado, me he interesado muchísimo en el tema de la mujer y del mito. También me ha interesado mucho el tema del circo, me parece fascinante. Aunque después he hecho muchas obras con otras temáticas, como cuando monté *Las ciudades invisibles*. Considero que siempre hay que trabajar la técnica ligada a la



creación, desde la imaginación, todo el tiempo creando nuevos universos. Lo que hago ahora es ligar ambas cosas, técnica y creación. Eso es la técnica del cuerpo elástico.

QUISIERA SABER QUÉ ESTÁ PASANDO EN ESTE MOMENTO CONTIGO Y CON ADRA DANZA.

Pues ahora estoy en ese proyecto titánico de formar un espacio para crear y enseñar, entonces es en parte escuela, espacio de creación e investigación y a la vez un centro de encuentro para la danza. Estoy dedicada de lleno a esto. También me interesa difundir este trabajo pedagógico con la idea de la escuela, con un énfasis en danza comunitaria, ésta se llama La Escuela del Viento.

¿QUÉ ES LA DANZA PARA TI?

El eje estructural de mi vida. El motor cotidiano, la certeza de la fuerza del arte como fuente de vida y poder transformador, el goce más simple y elemental. Desde esa perspectiva me muevo como madre, como mujer, en mi universo personal y laboral. La danza es movimiento expresivo ligado a la esencia de la poesía, la danza es comunicación.



AdraDanza.
Diagonal 42 A No 20 - 45. Bogotá.
Foto: Alexander Gumbel.



MARYBEL ACEVEDO

Entrevista por Andrea Peláez
Marzo de 2011 - Casa de Marybel

¿CÓMO FUE TU PROCESO DE FORMACIÓN?

Yo empecé en el colegio Colsubsidio aprendiendo ballet. Después entré a la Escuela Nacional de Arte Dramático donde había una clase de danza y gracias a esa clase, que dictaba Katia Regueros, me encuentro con otras personas con el mismo interés mío. Por las noches tomaba clases donde Priscilla Welton. En la Escuela de Arte Dramático me encontré con unos compañeros y descubrimos que en el barrio Galerías estaba la Academia Conny, había una clase de danza con Cuca Taburelli. Tomé clases con ella y ese fue mi gran descubrimiento de Graham y del piso. Cuca tiene la habilidad de llevarlo a uno a la improvisación y esa facultad la tienen algunas personas y otras no. Para mí ella es una persona clave en la danza colombiana, no solo por traer información técnica sino porque ella tiene el don de hacer que una improvisación se convierta en material escénico. En ese momento éramos muy jóvenes y queríamos entender y descubrir otra manera de movernos. Antes de Priscilla hice ballet en el colegio Colsubsidio con Estela de Cuervo, que venía de la escuela de Beatriz Kopp, quien trajo al país a Pikieris. En Barranquilla mi profesora de ballet fue Inés Rojas. Después Cuca viajó a Alemania y comencé a tomar clases con Carlos Jaramillo y Sonia Rima en Triknia Kábhelioz.

Cuando estaba en la ENAD vino Jennifer Muller y necesitaban extras para un evento en el Colón, y ahí se me abrió el panorama totalmente. No solo pude ver un montaje de ella que se llamaba *Armless*, un trabajo donde los bailarines tenían totalmente inhabilitados los brazos con camisas de fuerza; era un trabajo de piernas realmente hermoso; fue un privilegio estar ahí desde adentro. Luego de eso empecé a trabajar mis monólogos o unipersonales, que son una mezcla de elementos teatrales con búsquedas corporales, a la vez que participé en obras de teatro, como *Las Troianas* de Sartre, *Calígula*, *El burgués gentilhomme*, experimentos con Patricia Ariza, quien le propuso a una actriz, Dafne Foulter, y a mí, experimentos entre cuerpo y texto con poemas de Jacques Prevert, y otros trabajos en la parte teatral que me ayudaron mucho a entender diferentes rutas. El trabajo con Beatriz Camargo, Juan Carlos Moyano, Misael Torres, confrontan mi experiencia escénica. Con Misael y Juan Carlos aprendí mucho la relación cuerpo-texto-emoción y las formas de poder llevar esta relación a la imagen en los montajes: *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán*, basada en *Cien años de soledad*, versión para teatro callejero de la obra de García



Antigua Sede del Colegio Colsubsidio.
Calle 79B No 4 - 26. Bogotá.
Foto: Grupo de Investigación y creación
Huellas y Tejidos. 2012.

Márquez, y *Sexus* de Henry Miller; con Marta Ruiz hicimos un encuentro creativo y ahí surgió Adra Danza; le buscamos el nombre juntas e hicimos colectivamente el primer montaje: *Antígona*. Trabajé también en Deuxalamori, con Álvaro Fuentes, en *Brujas*. También tuve experiencias escénicas en las primeras versiones del Festival

Iberoamericano, con Mauricio Celedón, desde el teatro, o Ismael Ivo, entre otros coreógrafos y bailarines invitados a los talleres. Hasta que hice el primer Festival Off al Iberoamericano, para poder presentar la obra *Camila sepultada en la luz*, una pieza escultórica en movimiento, sobre Camille Claudel, la escultora.



Academia de Ballet Clásico Connie.
Carrera 24 No 51 - 42. Bogotá.
Foto: Alexander Gümbel. 2012.

¿EN TUS PRIMERAS OBRAS, EL AGUA ERA UNA DE TUS MOTIVACIONES PARA LA CREACIÓN?

Una de mis obras fue *Marca de agua*. Trabajé un texto de Eduardo Galeano sobre un juego de niños que sumergen la cabeza en un balde hasta quedar sin respiración, y en ese instante empiezan a tener alucinaciones y conversaciones con su abuela. Sobre esto hice monólogos o unipersonales que llamé *Aquela*, que viene de agua y abuela. Es la historia de una niña que tiene conexiones y comunicaciones de diferente orden, y es un texto que evoca el poder ancestral y la memoria que tiene un elemento

como el agua, que siempre está en movimiento, que después desarrollo con el personaje de la lavandera. Siempre he estado influenciada por el componente teatral. Me gusta encontrar cómplices en la literatura, la plástica y el teatro.

¿POR QUÉ CREES QUE ESTÁS TAN INFLUENCIADA POR EL TEATRO?

Yo pasé por la Escuela de Arte Dramático y no terminé, pero tuve muchos encuentros con personas que influyeron mi trabajo. Frente a la historia de la danza en Colombia, el teatro tiene una tradición mucho más larga y una convicción profunda: se hace dramaturgia nacional. El teatro en Colombia es una semilla importante para cualquier tipo de movimiento artístico, porque está fundamentado en la realidad interna y eso tiene cimientos profundos. Lo que viene de afuera también es importante, no se puede negar la técnica del ballet, ni la técnica Graham, porque es un conocimiento necesario, pero hay que entenderlo desde lo propio. Hay algo que

hasta ahora estamos descubriendo en la danza y es una dramaturgia corporal propia, con necesidades que tienen que ver con un contexto e investigación. En ese sentido, la alianza con el teatro me fue útil en un momento de mi formación, ya que determinó la posibilidad de descubrir metodologías diversas de creación; después decidí que el camino para la danza es desde la danza misma, para hoy preguntarse por qué estoy aquí, por qué quiero contar una realidad con el cuerpo.

CUÉNTAME DE TU EXPERIENCIA COMO MAESTRA EN LA UNIVERSIDAD DEL ROSARIO

La Universidad tiene una gran oferta artística, hay varios grupos de danza: contemporánea, tradicional, tango, salsa, árabe y capoeira. Se hizo necesario conseguir bibliografía para las asignaturas que deben tener un componente teórico, los estudiantes tienen que leer y hacer ensayos sobre temas concernientes a la danza. Hay varios textos que trabajo con ellos desde la compilación de la historia del cuerpo de Hilda Islas o *Dramaturgia del bailarín* de Patricia Cardona, *Variaciones sobre el Cuerpo* de Michel Serres, *Historia del cuerpo* de Taurus, *Historia de la belleza* de Umberto Eco.

A todos los que llegan a mi clase, terminan descubriéndose en el escenario. En la Universidad no trabajo con bailarines. Me llama mucho la atención encontrarme con cuerpos sin prevención, busco una relación desde la comunicación entre sus cuerpos y el mío partiendo del movimiento.

¿DE QUÉ MANERA EL ESTUDIO DE LA HISTORIA HA INFLUENCIADO TU TRABAJO CREATIVO?

He estado muy interesada en la historia, eso me ha dado más herramientas para entender nuestro momento, este enredo social, político y estético. Llevo veinte años dictando danza en la Universidad del Rosario y, desde entonces, me atrae la historia. Encontrarme con la cátedra de historia y sus profesores me ha llevado a entablar un diálogo y esto ha influenciado mi trabajo. El Rosario es un espacio simbólico y además tiene mucha información, me sirve como espacio académico y científico. He descubierto que investigar la historia del país me da, como bailarina, herramientas corporales para trabajar en la creación. Permitir que algo teórico, como es el estudio de la historia, le posibilite a uno emprender un trabajo estético y artístico. No se trata de la anécdota histórica, eso sería fácil y nada interesante, hacer la repetición de un hecho. No se puede estudiar la historia desde el hecho en sí, sino desde los antecedentes; y es allí donde me encontré con la Expedición Botánica.

Quiero hablarte de mi encuentro con el tema de la Expedición Botánica. Es un hecho fantástico, fue el momento en que surgió la primera escuela de dibujo en América y fue la posibilidad de observarnos como americanos y colombianos. Armé un tríptico de lo que podría ser ese evento de la Independencia basado en tres



personajes: José Celestino Mutis, Francisco José de Caldas y Policarpa Salavarrieta. Mutis muere antes de 1810, es un personaje polémico porque trajo el telescopio, fundó un centro de astronomía y tradujo a Newton para los americanos; es decir, acercó la ilustración a América. También descubrí que Mutis era bipolar, médico, científico, comerciante y sacerdote, y le temía al mar. Este personaje me parece maravilloso porque empezaba un proyecto y después se metía a otro y a otro. En su diario cuenta que termina en su finca de Mariquita metido en la tina y en depresión profunda. El segundo personaje, el sabio Caldas, es un tipo bastante valioso, siempre estuvo cerca a Mutis, pero éste no lo dejó dirigir la Expedición Botánica; Mutis era mucho mayor y nunca permitió que el criollo se posesionara. El último personaje es

Policarpa, a quién matan en 1817. Realmente 1810 es una fecha de humo, nunca hubo independencia. En 1816 matan a Caldas y a una cantidad de intelectuales, la cosa más violenta. Es algo muy parecido a lo que pasó en los ochenta y noventa en Colombia, en donde mataron a gente valiosísima. Estos hechos me generan una cantidad de imágenes que busco descubrir corporal y escénicamente. Me pregunto cómo llegar a códigos corporales contando lo que pasó, y cómo hacer esa traducción corporal.

He descubierto que investigar la historia del país me da, como bailarina, herramientas corporales para trabajar en la creación. Permitir que algo teórico, como es el estudio de la historia, le posibilite a uno emprender un trabajo estético y artístico

¿CÓMO FUE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN PARA LA OBRA 48.9 PASADO MERIDIANO?

Para hacer *48.9 Pasado Meridiano* me demoré tres años leyendo y descubriendo cómo una imagen podía propiciar una escena, entendiendo cómo el 9 de abril de 1948 y el 20 de julio de 1810 surgen de tejidos y tienen importantes antecedentes. Llegué a este tema por un hecho casual; en una de las clases que doy en el Rosario propuse como intencionalidad de movimiento: “estar al acecho”. Les pregunté a los estudiantes “¿qué les produce estar al acecho y dónde los ubica?”. Un estudiante me dice: “tiene que ver con conspirar, como los que conspiraron el 9 de abril de 1948”. El tema me quedó sonando y empecé a hablar con amigos como Hernando Cabarcas, quien tenía un archivo sobre el 9 de abril, y Arturo Alape, que abordó este hecho desde la crónica de personas que aún viven en el barrio La Perseverancia. Cuando llegué a este barrio donde estuvieron los gaitanistas, sentía como si el espacio me estuviera contando. Así llegué a la imagen de la mujer de



rojo en la obra; un señor de la Perseverancia me contó sobre una mujer que pasó frente a la catedral y le pintaron una X en la espalda, yo dije: “esto es para trabajarlo en una improvisación”.

También los bailarines invitados al proyecto leyeron gran parte del material, les pasé información y empezamos a construir personajes. Otra inspiración fue un cuento del escritor R.H. Moreno Durán, sobre unos periodistas que estaban el 8 de abril en el café Gato Negro, que era punto de encuentro para discusiones y tertulias políticas. Era un punto importante en la ciudad y yo me pregunté, “¿por qué no traducirlo en un cuerpo?” No solo significa un agujero de la mala suerte, yo digo que el gato negro se les atravesó a los colombianos el 9 de abril. Los periodistas borrachos que tenían una laguna histórica -no solo etílica sino histórica-, empezaban a decir unas cosas y a tapar otras. Esos periodistas salen del cuento de Durán y comienzan a volverse otra literatura: la literatura corporal.

La Pájara Pinta de Olga Lucia Ángel, narra la manera cómo en provincia se escuchó por la radio el 9 de abril. La grabación que se escucha en mi obra es sacada de La Radio Difusora Nacional. También fui a Patrimonio Fílmico a investigar y María Valencia, nieta de Jorge Eliécer Gaitán, me dio videos inéditos.

¿CREES QUE HAY UNA IDENTIDAD EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA COLOMBIANA?

Trabajamos desde el cuerpo, eso tiene una impronta que es solo nuestra; la manera de expresarnos o de caminar entre otras manifestaciones, nos define como colombianos. Con respecto a la danza recuerdo que alguien preguntaba, ¿qué hace que una manera de moverse se convierta en una escuela?, ¿qué hace que eso se inscriba dentro de la historia de la danza y de la academia de la danza? Nadie supo responder quién rotula, quién pone el sello, quién dice que esta es la escuela cubana, por ejemplo, si la escuela se generó espontáneamente, si se afirmó al transcurrir el tiempo. Vuelvo y me pregunto: ¿entonces qué faltaría para que nosotros encontráramos lo nuestro? No sé, tal vez no es apropiado hablar solo de técnica, el mundo nos da tanta información que no creo que inscribirse acá o allá sea interés ni de la nueva generación, ni de la mía. Hay algo muy profundo y es que este fenómeno se debe más a una identidad con el cuerpo que con la danza en sí. Creo que esta pregunta se está procesando y también espero que siempre la formulemos, culturalmente no podemos desprendernos, el cuerpo es una pregunta para el artista y una impronta de la cultura y es el motor fundamental de la danza.

¿QUÉ TIPO DE IDENTIDAD CORPORAL BUSCAS CON TUS BAILARINES?

He pasado por algunos lugares y considero que el cuerpo te va diciendo por dónde ir, el gran reto es la forma de transmitir a los bailarines que vayan más allá de sus



posibilidades. Empiezo trabajando en el piso desde lo técnico, pero la danza no es enseñar un paso, sino entender el porqué; no sólo los pies tienen que hacer esa trayectoria para que el cuerpo llegue a un punto, y esto varía según la anatomía de cada persona.



Universidad del Rosario. Calle 14 No 6 - 25. Bogotá. Foto: Alexander Gumbel. 2012.

¿QUÉ ES LA DANZA PARA TI HOY?

La danza es un amuleto para imantar la realidad. Cuando por alguna razón no puedo tener ese momento de moverme, estirarme o buscar el centro en mi cuerpo, no funcionan las cosas en mi cotidiano.



MÓNICA GONTOVNIK

Entrevistada por Andrés Lagos y Margarita Roa

Octubre de 2009 - Fundación Danza Común

Y por grupo Huellas y Tejidos

Noviembre de 2011 - Vía internet

¿CÓMO FUE TU FORMACIÓN?

Mi formación fue muy ecléctica. Crecí en Barranquilla en los años sesenta y cuando tenía diecisiete años, al terminar el colegio, me fui a estudiar a los Estados Unidos. No fui a estudiar danza, solo había tomado ballet cuando chiquita en una de esas academias para niñas. Me di cuenta de que tenía una aptitud especial para inventar cosas o montar coreografías porque en mi familia, con mis primos y hermanos, hacía shows familiares. También en los shows del colegio me gustaba montar bailes para las compañeras de curso. En la universidad, en Estados Unidos, tratando de evadir las clases de educación física y los deportes, encontré una clase que me llamó la atención porque se llamaba Modern Dance. No sabía qué era eso, pero me sonaba interesante y, apenas tomé la primera clase, quedé enamorada de la danza. La profesora se llamaba Isabel Brown. Enseñaba técnica Graham. Ella me acogió cuando vio que yo tenía las posibilidades y las ganas; me hizo tomar al mismo tiempo cursos de danza moderna I y II, y de ballet I, II y III, porque la universidad contaba con toda una infraestructura. Me fui metiendo en todo esto; decidí que no tenía tiempo que perder porque había empezado tarde. Entonces me vine a Colombia a trabajar con Luis Ruffo (español). Supe de él porque yo recibía los periódicos de Colombia. Me gustó su manera de ver la danza, los artículos que publicaban sobre él. Yo me vine para Bogotá en 1972, y fui aprendiz y luego bailarina del primer grupo de danza moderna que hubo en Colombia: Los Ballets Modernos de Luis Ruffo. Nos entrenábamos con ballet clásico y jazz, más que todo. Ruffo estaba haciendo una fusión adelantada en Colombia para los tiempos.

Yo hacía lo que tenía que hacer, no era importante si pertenecía a la danza contemporánea, moderna o al teatro

¿SABES POR QUÉ LUIS RUFFO ESTABA AQUÍ?

Como muchos españoles, él vino buscando las Américas, buscando hacer algo novedoso. Encontró apoyo y pudo hacer una labor interesante, pero no se conoce porque mucha de la gente que estaba con él se fue a trabajar luego a España. Él trabajaba con la idea de la mano fuerte, de “yo soy el director, el ballet tiene mi nombre y soy el único creador”; no existía la idea del ensamble, ni le interesaba la creación colectiva que al mismo tiempo estaba siendo desarrollada como una idea muy radical en el teatro colombiano.



Iglesia Nuestra Señora de las Aguas. Sede de los Ballets de Luis Ruffo. Carrera 3 No 18 - 66. Bogotá.
Foto: Alexander Gumbel. 2012.

ENTONCES, ¿CÓMO EMPEZASTE A TRABAJAR EN BARRANQUILLA?

En el año 1973, Ruffo se fue con el ballet de vuelta a España y yo decidí quedarme en Colombia y explorar mi propio camino. Regresé a Barranquilla y encontré otra gente que estaba trabajando la danza moderna, aunque vinieran del folclor. A través de Yamile de Castillo, con quien trabajé unos años, llegué a conocer las ideas de Sonia Sanoja, pionera venezolana, por ejemplo.

Con Yamile investigamos y montamos varias piezas que trataban de ver el folclor desde la modernidad. Pero yo tenía la idea de montar mi propia escuela de danza, porque cuando llegué a Barranquilla, me interesaba la relación de la danza con el teatro, la dramaturgia y la poesía. Siempre me he mantenido escribiendo y empecé a trabajar con grupos de teatro, enseñándoles técnicas de entrenamiento corporal y vocal. En una época inclusive vine a Bogotá a dar clases de movimiento para actores en la escuela de Agustín Núñez. En 1978 logré abrir mi propio estudio-escuela a la cual llamé: Laboratorio de la Danza, un homenaje a las ideas de Grotowski, las cuales quería aplicar a la danza. Tenía la ilusión de encontrar un lenguaje propio y de hacer en la danza lo que no se conocía mucho en la ciudad: trabajar con elementos mínimos, darle al cuerpo y a su expresión toda la importancia. También trabajé con el grupo de teatro La Calle de Barranquilla. Con ellos viajamos por pueblos de la costa, en donde yo era su entrenadora corporal. Al mismo tiempo estaba terminando mi pregrado en filosofía, montando mi escuela, bailando con Yamile y obteniendo un pregrado... ¡ah!, y criando a mi hijo.

¿Y TE GRADUASTE EN DANZA?

En 1978 conocí un grupo que se llamaba el Boston Ensemble Theater. Me había ido un verano a Skidmore College, de donde me había ido para bailar en Bogotá. Tomé clases de teatro y movimiento con ellos. Era parte de una nueva etapa donde la universidad me había aceptado terminar mi pregrado de un modo “extra-muros”. Con ellos aprendí y trabajé las técnicas de “ensamble”. Todos, en este grupo, eran estudiosos de Grotowski e involucraban mucho el trabajo del cuerpo con la voz y con el movimiento. Decidí traer a algunos de ellos a Colombia y los puse en contacto con la gente del Teatro Libre. Con ellos luego trabajé en el montaje de mi primera

obra: *Proposición*. Con esta obra quería hacer una especie de manifiesto artístico, señalaba la búsqueda de mi propio lenguaje a través de una propuesta de danza-teatro. Esta obra trataba de un viaje por la cultura latinoamericana y la pregunta sobre ¿qué era ser colombiana en pleno siglo veinte? Fue mi proyecto de grado. Hice mi propio *soundtrack*, mi propio diseño de luces, la coreografía, el vestuario y la dramaturgia, y claro, era yo sola, en la escena, por cincuenta minutos. Con esta obra me aprobaron el grado en danza de Skidmore University Without Walls. Me tomó diez años graduarme, porque armé mi propio programa.

¿SI ERA TAN JOVEN LA HISTORIA DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA, CÓMO HICISTE PARA PENSAR TODAS ESTAS COSAS... AISLADA?

Cuando me enamoré de la danza en Skidmore, me la pasaba en la biblioteca leyendo la vida de Isadora Duncan, que me influyó mucho. Leí sobre el desarrollo de la danza moderna en Estados Unidos en los años treinta, cuarenta y cincuenta, siempre consciente de que para mí la técnica no era lo importante. Por eso también me gustaba trabajar con gente que no fuera tan técnica y trabajábamos corporalmente en diferentes cosas. Y es precisamente eso lo que también buscaba en la filosofía, en la poesía y en el teatro. Era la época de la expresión propia. Hoy en día, en la posmodernidad o en la pos-posmodernidad, ese no es el punto, y cuando empecé con el tema de danza-teatro no estaba consciente de que había un movimiento de danza-teatro mundial. No sabía nada de Pina Bausch. Me gustaba la danza y me gustaba el teatro, la palabra y el movimiento, y por eso creé mi propio grupo en 1982, en donde quería unir estas dos cosas. El nombre del grupo, Koré, era una referencia a la mitología griega. Hice una investigación de cómo esta refleja mucho de nuestro mundo inconsciente. Koré es una mujer aún virgen, la misma Perséfone, que es raptada por Hades; su madre Deméter se ha quedado llorándola para que pueda volver del infierno a la tierra.

¿POR QUÉ DICES QUE EN COLOMBIA EL TEATRO TAMBIÉN ESTABA PROPONIENDO LA CREACIÓN COLECTIVA?

Esto es algo muy reconocido hoy en la historia del teatro colombiano. Los de La Candelaria fueron los pioneros de este movimiento. Había una conciencia que se fue desarrollando y los artistas terminamos haciendo las mismas cosas al mismo tiempo, inclusive sin estar pendientes. Pude ver mucho teatro en Bogotá en los años sesenta y setenta. Es por esto que el teatro influyó más en mí a nivel filosófico que la danza. En mi caso al principio eran búsquedas cortas para presentar piezas cortas. Por ejemplo, con Yamile de Castillo montamos una obra que luego llamamos *Danza Concierto*, y la presentamos con La Escuela del Arte del Movimiento. En 1980, en mi recién fundado Laboratorio de la Danza se gestó una obra que se

llamó *La búsqueda inconclusa*, en donde había muchas mujeres, casi ninguna con entrenamiento tradicional en danza, haciendo muchas cosas loquísimas por cuarenta minutos. Ya cuando el grupo se consolidó como Koré Danza-Teatro, salimos en recorridos por diferentes zonas del país a través de institutos que nos invitaban a giras, como el Colombo Americano. Terminamos, más adelante, siendo un grupo estable conformado solo por mujeres: Nury Gallardo, María del Carmen Palencia, Obeida Benavides, María Clara Wiesner; todas ellas trabajaban en mi estudio dictando danza, clases de ejercicios, enseñando en colegios, como modo de sostenimiento. También estaba Rosana Lignarolo, quien empezó con Yamile y luego hizo cosas con nosotras en Koré.

Cuando hicimos la primera obra que realmente me gustó –porque después de la experimentación con las piezas cortas, era lo que siempre buscaba, obras completas–, fue cuando empezamos a viajar a los festivales que se hacían en Bogotá por la Contraloría a finales de los ochenta. Esa obra era *Rosa Margarita rompe el espejo*. Esta obra estaba montada con Obeida y Rosana, las dos en escena por cincuenta minutos haciendo un trabajo muy feminista de deconstrucción de la imagen de la mujer colombiana. Una negra, la otra rubia, dos partes de la misma mujer que dialogan entre sí a través del movimiento y el uso de muchos clichés en la música popular. Se usó vallenato, salsa, música contemporánea, tenía danza moderna, teatro, textos míos; era una obra muy teatral, la idea era preguntarnos quienes somos, cuestionar nuestra identidad.

Con esta obra trabajamos durante dos años. Luego me uní con Patricia González y dirigimos una obra escrita por Franca Rame y Dario Fo: *Tutto casa, letto e Chiesa*, obra que nosotros intervenimos y pasó a ser un monólogo-diálogo entre una mujer y su doble que ejecutaba puro movimiento. La obra se llamó *I love you María*. En esta obra,

Obeida Benavides y otra chica que se llama Mariana del Río fueron las protagonistas. También hicimos un trabajo documental para Telecaribe. En esa época, Martha Ligia Gómez empezó a trabajar con nosotras. El experimento con *I love you María* fue muy interesante, porque tomamos el texto y lo usamos para voz y movimiento. La protagonista tenía en su casa otro personaje que era un alter ego que solo se mueve e interactúa con ella y con el público mientras la enreda en unas pitas y posteriormente esto termina en una tragedia, que es más bien una tragedia cómica. Esta obra la montamos para un espacio alternativo por primera vez, con el Laboratorio

Nuestro trabajo
siempre fue una
investigación sobre
nosotras mismas,
sobre qué era ser
mujer colombiana,
cada una desde don-
de venía, de todos
los colores y clases
sociales

de la Danza, y el poco público que podía entrar se sentaba en el piso, muy cerca. Después la hicimos en el Teatro Municipal Amira de la Rosa.

¿CÓMO TE FUE CON EL PÚBLICO EN BOGOTÁ?

Siempre me fue bien, pero siempre me preguntaban: “¿eso es danza o es teatro?”, porque nosotros metíamos muchos textos y estábamos en ese camino de la experimentación, mientras que en Bogotá estaban en un trabajo dancístico más físico. Nos respetaban y la gente de teatro que venía a vernos nos decía: “eso es más danza que teatro”. Al final nunca nos podían clasificar. Esos comentarios no me cuestionaban, yo hacía lo que tenía que hacer, no era importante si pertenecía a la danza contemporánea, moderna o al teatro. Además, por este tiempo empecé a publicar mis libros de poesía que ahora son seis, publicados entre 1979 y 2001. Nuestro trabajo siempre fue una investigación sobre nosotras mismas, sobre qué era ser mujer colombiana, cada una desde donde venía, de todos los colores y clases sociales.

Cuando conozco a Marianela Boán, al inicio de los años noventa, estoy muy metida en el tema de la tragedia y la mitología, que en realidad ha sido siempre parte de mi búsqueda. A ella le propongo que trabajemos el tema de Medea, para un espacio no convencional; la invito a Barranquilla y hacemos talleres de improvisación con todo el grupo por una semana. La obra que resultó de la experimentación con ella, la que luego desarrollamos a fondo, se llamó *Tiempo de luna creciente*. Marianela nos ayudó a pensar la improvisación con unas técnicas muy interesantes. Experimentamos con el movimiento sobre unos textos que habíamos escogido nosotras de un pequeño monólogo de Medea. Lo de-construimos y lo reconstruimos con su ayuda. Éramos cinco mujeres y cada una desarrolló una forma de movimiento, y esto se montó en un espacio alternativo que era una casa donde cada una era otra Medea, otra mujer en diferentes habitaciones. Se parece mucho a una obra que hicieron diez años después en Bogotá llamada *La procesión va por dentro*.

La primera presentación de esta obra fue entre 1992 y 1993. Tuvo mucho éxito en Barranquilla. La hicimos durante un mes entero y la hicimos con las fases de la luna: inició en creciente y terminó en luna nueva. Creó mucha controversia, pues era muy fuerte por el tema: era la construcción y la destrucción femenina, por la idea que teníamos de que la mujer necesita destruir tanto para poder crear en nuestra cultura. Adaptamos la obra en una casa siempre diferente y cogíamos elementos que nos otorgara el lugar. En ese momento Koré Danza Teatro estaba conformada por Obeida Benavides, Karla Flórez, Viridiana Molinares y Jessica Grossman.

ESTA OBRA ES UNA DE LAS COREOGRAFÍAS MÁS RECORDADAS EN COLOMBIA.

Con *Tiempo de luna creciente* nos escogieron entre los veinte mejores grupos de teatro de Colombia para ir al Festival Nacional de Teatro en Medellín en 1994, y

también para el Festival Mujeres en Escena que dirige Patricia Ariza. También nos invitaron al Festival de Teatro de Manizales donde ya habíamos ido en 1987 con *Rosa Margarita rompe el espejo*.

En 1994 nos aprueban una beca de creación en el Ministerio de Cultura para que *Tiempo de luna creciente* se convirtiera en un monólogo para el escenario tradicional. La obra anterior fue la base para la construcción del material de movimiento. Fue un proceso muy interesante porque se pasó de la fragmentación de la figura de Medea en cinco mujeres contemporáneas, a la unificación de Medea en una sola que aún llevaba en sí todas las contradicciones. Tenía dinero para invitar a un director, que era uno de los profesores en Boston Ensemble Vincent Murphy, ya para entonces jefe del Departamento de Teatro de Emory University. Además, Marianela Boán trabajó conmigo en la dirección coreográfica, así como también Wendy Hammond, una dramaturga norteamericana, y un escenógrafo del teatro de la universidad de Emory. Obeida Benavides trabajó como la productora y asistente de dirección y yo, como en un principio de mi carrera, volví a estar sola sobre el escenario durante cincuenta minutos. El monólogo-solo se llamó *Detrás de la puerta* o *Variaciones sobre Medea*. Ese guión que escribí con ayuda de la dramaturga se publicó en la revista Gaceta de Mincultura. Esta obra se presentó en la primera versión Festival Internacional de Danza Contemporánea: Barranquilla Nueva Danza. Con ella viajé a Estados Unidos, Puerto Rico y México, y también fue escogida para el Festival Nacional de Teatro de 1996 en Cali. Esa obra no fue bien recibida por los teatreros, aquí no se entendió bien, mientras que afuera sí, y es entonces cuando decido tomar otro camino, en 1997, después de la última presentación de la obra en Atlanta, donde trabaja Vincent Murphy, en Emory University. En cierto modo sentía que no quería montarme más en un escenario donde me sentía demasiado vulnerable. Era también el tiempo durante el cual toda mi energía necesitaba estar dedicada a la realización del Festival Barranquilla Nueva Danza.

¿CÓMO FUE QUE LLEGASTE A DIRIGIR EL BARRANQUILLA NUEVA DANZA?

Por la misma época de las presentaciones de *Tiempo de luna creciente* en Medellín, me invitó Octavio Arbeláez, el director del Festival de Teatro de Manizales, a ser parte de su red de artistas REDLAT, y me preguntó si quería hacer un festival de danza contemporánea en Barranquilla. Montamos el Festival Internacional de Danza Contemporánea en 1995 y la oficina general era mi estudio. Durante cinco años, de 1995 al 2000, Octavio se venía con todo su equipo y con su red como productores, y yo como directora artística. Logramos mover la ciudad invitando a grupos nacionales y extranjeros. El festival duraba una semana y dentro de sus actividades se hacían talleres. Este proceso se acabó cuando decidí al fin irme a estudiar Danza Terapia otra vez a Estados Unidos, un sueño que llevaba a cuestas por muchos años.



CUÉNTANOS ACERCA DE ESTO.

En 1998 llegué a Naropa University en Estados Unidos, a estudiar una maestría en danza terapia. Terminé convenciendo a la universidad de que me dejara montar mi propio programa, que se denominó Master en Estudios Interdisciplinarios en Arte y Psicología para la Sanación. No estaba de acuerdo con la manera en que se estaba enseñando la danza terapia o en lo que esa profesión se había convertido en los Estados Unidos. En medio de esto, hice el último festival Barranquilla Nueva Danza, programando todo desde la distancia en el año 2000. Pero mi estudio de danza nunca se cerró, siempre estuvo activo con un entrenamiento que yo diseñé basado en mi experiencia de más de dos décadas, llamado “biogimnasia”.

¿Y QUÉ HICISTE AL FINALIZAR TU MAESTRÍA?

En el 2001 volví a Barranquilla y trabajé haciendo terapia a través de las artes: combinaba movimiento, escritura, pintura, música... Terminé un libro de poemas titulado *Pandora Parrandera*. Luego creé una intervención urbana con la poesía de ese libro, que sucede en dos espacios simultáneos: la calle y un espacio íntimo cercano. Al fin estaba haciendo de nuevo mi arte, pero ahora con más seguridad de que lo que seguía era el performance. Realmente, algo para lo que me había estado preparando durante todo el tiempo de investigación con el arte en sus diversas formas. Presenté esta intervención o performance llamada *Impuesto poético*, en el Festival Magdalena Pacífico y en el Festival de Teatro de Manizales, además de hacerlo por diez barrios de Barranquilla.

AHORA ERES DOCENTE UNIVERSITARIA, Y SIGUES HACIENDO PERFORMANCES.

En el 2004 empecé a trabajar en la Universidad del Norte donde dicto Historia de las Artes Escénicas, Historia de la Filosofía, Arte y Terapia y Desarrollo Humano. En la universidad empecé a armar intervenciones con los estudiantes en un proyecto que se llamaba “Arte vivo”, que era el trabajo final dentro de las asignaturas y se basaba en montar una intervención artística con performances por todo el campus. Al mismo tiempo hice una especialización en filosofía contemporánea y, luego, con base en mi trabajo final, realicé otro performance que se llamó *Cyborg lilith: Manifiesto feminista desde el Tercer Mundo*. Es una conferencia-performance que interviene otro texto, el *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway.

¿LA INVESTIGACIÓN DE LO FEMENINO SIGUIÓ PRESENTE EN TUS NUEVAS OBRAS?

Sí, hago *Cyborg lilith* porque Donna Haraway dice en su texto que ya no cree en las diosas y que prefiere ser un cyborg. Yo critico con mucho respeto y admiración



su texto, pero me propongo darle la voz a lo que quiere la mujer latinoamericana. En el feminismo de hoy ya no se habla de una esencia femenina sino de múltiples identidades, a lo que yo digo que nosotras en Latinoamérica queremos seguir siendo diosas, porque no hemos llegado a la máquina. Más tarde, en la Universidad del Norte, monté la revista virtual de creación femenina llamada *La falda de Huitaca*. Tiene el nombre de esta diosa indígena, Huitaca, la que Bochica botó del reino por ser dizque mala, licenciosa y tomadora de trago; y que se acuesta con los hombres: ella es la mujer que conoce el placer. Al igual que Lilith, la mujer que fue borrada de la Biblia hebrea, más no de la tradición kabalística, Huitaca es aquella feminidad que debe ser eliminada para instaurar el patriarcado... pero bueno, ya esto es otro tema.

¿QUÉ ESTÁS HACIENDO AHORA?

Del 2006 al 2008 fui la directora del Departamento de Humanidades y Filosofía de la Universidad del Norte. Armé con amigos artistas un grupo que se llamó Limen. Montamos un performance que se llamó *Intervenciones familiares*, donde diez artistas colaboramos y nos tomamos una casa y desarrollamos performances independientes que eran unidos por el público al recorrer los espacios y armar su propia interpretación.

Ahora me encuentro terminando mi tesis para un doctorado en Ohio University, en Estudios Interdisciplinarios en Artes. Y en medio de todo esto, sigo con la necesidad de crear performances. Durante el verano del 2009 con tres de estos compañeros del colectivo transitorio anterior, armamos otro colectivo transitorio que se llamó Aguayuyo. Con este colectivo intervenimos el cuadragésimo segundo Salón Nacional de Arte. Montamos toda una parodia que funcionó y terminamos presentando bajo nombre pretendido, usando una identidad de una persona que no era artista, una obra que se pasó todos los filtros de las curadurías. Al final, la verdadera obra, que fue el gesto interventor de las curadurías de salones regionales, se llamó *Testaferrato*.

¿POR QUÉ DICES QUE EN LA POSMODERNIDAD LA EXPRESIÓN DE LO PERSONAL YA NO ES IMPORTANTE?, ¿A TRAVÉS DE TODOS TUS ESTUDIOS, TUS INTERESES COMO ARTISTA HAN CAMBIADO?

Todos los estudios teóricos que he hecho más recientemente me han hecho consciente de que en los años setenta y ochenta había un romanticismo remanente. Eso se empezó a romper entre los artistas de mitad de siglo. Ahora he entendido que en nuestra época nos interesaba mucho lo social y el impacto emocional del público. Y eso no ha terminado del todo en nuestro medio. En mi performance *Impuesto poético*, que es también muy emocional, trabajo con el chance, el azar de lo que le pasa a la gente cuando entra a interactuar conmigo. Primero cuando la gente está conmigo leyendo el poema, que funciona como la primera instancia del performance; es allí donde se forma el tono de conversación íntima a partir de la poesía, una



charla hasta terapéutica en medio de un espacio puramente público, para luego ir a otro espacio que habla de la violencia cotidiana en nuestro país, donde se crea un espacio de reflexión muy íntimo y sobrecogedor.

¿QUÉ ES EL ARTE PARA TI?

La danza es uno de mis modos de ser, un medio de interactuar con los demás y mi manera de protestar, de hacer una voz. El arte para mí es simplemente no estar en silencio. Me interesa qué pasa con las otras personas, porque los artistas hacen arte para no estar solos en su propio mundo. Por eso el performance se volvió más interesante para mí, porque te puedo tocar, me puedes mirar de cerca, me puedes intervenir y yo a ti, y el azar me puede cambiar mi obra, algo puede pasar que no sé manejar, no estoy coreografiando, ni tengo todo bajo control, aunque tenga una estructura.

¿QUÉ FUE LO QUE ENCONTRASTE EN EL PERFORMANCE QUE LA DANZA NO TE DABA?

La danza le da información al performance porque esta también es performática, inclusive, en estos días estaba pensando si me podía decir a mí misma performista o performadora. Y me gusta performista, porque es artista, y performadora porque uno es una formadora. Además, tanto la poesía como la danza informan al performance. A mí me parece aburrido ir a una lectura de poesía que no altera su espacio, por eso mis lecturas de poesía se volvieron instalaciones. Ya no me interesa hacer una coreografía técnica donde lo importante es subir la pierna de una forma específica y mover el cuerpo de modo que este hable de tu entrenamiento. Para mí la danza es movimiento, es la vida. Y esto, realmente, es un concepto viejísimo que aún en plena posmodernidad, tiene vigencia. Es decir, para contestar a tu pregunta, hacer performance no es tan distinto a danzar. Más bien, digamos, que es otra cosa y que no están en conflicto. Ambas son movimiento y son cuerpo y son palabra y son presencia y son vida.



Natalia Orozco
Norma Suárez

NATALIA OROZCO

Entrevistada por Bibiana Carvajal y Juliana Atuesta
Noviembre de 2011 - Espacio Ambiental

¿CÓMO FUE TU PROCESO DE FORMACIÓN EN DANZA?

Mi proceso de formación va de la mano con el proceso de bailar en escena. Yo no tuve una formación académica en danza y comencé a bailar en el mismo momento en que entré a estudiar en la universidad Filosofía. Fui al Ballet de Colombia, aunque yo no bailaba; hice la audición porque no solamente escogían bailarines para la compañía, sino que escogían gente que quizás podría entrar al semillero del proceso de formación del Ballet. Esto fue en el año noventa y dos, en el momento en que salí del colegio.

El Ballet de Colombia fue un espacio de formación muy importante. Aunque peleé mucho con él, hoy reconozco que fue mi escuela, fue el lugar donde yo empecé a bailar y efectivamente fue fundamental para mi formación. En ese entonces y por mucho tiempo nosotros trabajábamos cinco horas diarias, y de esas cinco horas, dos eran de formación; clases de ballet, de folclor y de afro. El profesor de ballet era Jairo Hortúa, quién fue para mí un maestro muy importante.

En ese tiempo se estaba formando la ASAB, pero no veía posible estudiar allá porque yo estudiaba Filosofía, y por otro lado también sentía que la ASAB era una oportunidad para gente que ya estaba muy bien formada, y yo hasta ahora estaba iniciando mi proceso de formación.

Durante los cuatro primeros semestres de Filosofía, mis horarios en la universidad eran de 8 a 1 p.m. y los del Ballet de 1 a 6 p.m. Esto me permitió estar haciendo las dos cosas a la vez; fueron los dos años en los que estuve de planta en el Ballet de Colombia. Después me salí del Ballet de Colombia y entré al mundo de los musicales en donde me encontré con el jazz y con el tap. En esa época los musicales eran manejados por la Fundación Gente de Teatro, dirigida por María Cecilia Botero. La cultura de los musicales fue muy fuerte desde los ochenta hasta el noventaicinco, cuando ya la situación económica y social del país empezó a ser muy difícil. Los musicales recibían muy buen patrocinio. Allí conocí a Monkey [Wilman Romero], un bailarín de tap maravilloso, lleno de ritmo y pasión que con tremenda generosidad, nos enseñó tap a Pancha [Esperanza Saenz] y a mí. Mientras estaba trabajando en los musicales, tomaba clases de ballet con Ana Consuelo Gómez. En el noventa y nueve conocí a Humberto Cannessa y ese encuentro fue determinante para mi formación; estuve como dos años persiguiéndolo por todos los talleres que hacía y en los procesos y obras que presentaba. No bailé en sus obras, pero estuve muy cerca de sus procesos. Por eso siento que mi formación en danza contemporánea se inició con Humberto. En el noventa y nueve ingresé a la danza contemporánea porque no solo conocí a Humberto, sino también a Charles Vodoz y a Tino Fernández. El trabajo de Tino ya lo había visto, tal vez desde el noventa y seis, desde que hicieron *La irrupción de la nada*. En el noventa y nueve participé en una audición de *L'explose* para la obra *La huella del camaleón*, y desde ese momento entré a trabajar en la compañía. Nunca tuve un proceso separado entre mi formación y mi experiencia escénica, mi formación siempre estuvo en el lugar de la escena y creo que no era



una cosa sui géneris. Mi generación, y la gente que provenía de este proceso más empírico, tenían este proceso.

Con lo que si me fui quedando, y ese si fue un proceso muy autodidacta, fue con el jazz. Empecé a dictar jazz en el noventa y siete en la Universidad de los Andes, y para mí fue un laboratorio maravilloso, porque entré sin saber enseñar. Por fortuna, en los musicales tenía contacto con gente que había hecho mucho jazz en los ochenta, como Carlos Giraldo (quien hace hoy el programa de televisión Sweet); en esa época era un bailarín, un actor y un cantante impresionante. Carlos me heredó todo el material que tenía de tres coreógrafos y maestros muy importantes de jazz de los sesenta en Estados Unidos, que fueron Matt Mattox, Giordano y Luigi. Siento que desde ese momento en que empecé a enseñar jazz, comencé a generar un proceso de formación para mí. Luego entré a enseñar en la escuela de musicales Missi y me reencontré con Jairo Hortúa y volví a enloquecerme con el ballet como por dos años más.

¿INCLUSO CUANDO YA ESTABAS HACIENDO CONTEMPORÁNEO SEGUISTE CON EL JAZZ?

Claro, el jazz era mi manera de sobrevivir, fui profe de jazz en varias escuelas. Además, no había mucha gente que enseñara jazz en esa época y creo que ahora tampoco, ese nunca ha sido un movimiento grande acá. Tal vez ahora el jazz se visibiliza con el Street Dance y la danza urbana, pero ese jazz clásico, soportado por la técnica del ballet y la danza moderna no es muy fuerte aquí. En el 2004 tuve una crisis con el jazz, porque en ese año me fui para Francia con L'Explose. Nos fuimos a una gira muy larga y en los espacios largos entre funciones y funciones aproveché e hice un plan para irme a Niza porque allí se encuentra la escuela de Jazz herencia de Mattox. Plané todo para irme y cuando llegué fue una gran desilusión. Yo tenía muchas expectativas de encontrar una comunidad del jazz y me encontré con una escuela con niveles súper estratificados. Sentí que efectivamente el jazz era una cosa muy adolescente, yo había peleado mucho con eso porque el jazz está puesto en unos registros comerciales fuertes. Trataba de entenderlo como una técnica más allá de ser un instrumento para los grandes shows comerciales y eso fue lo que encontré allá, por eso me distancié. Yo quería hacer una fusión entre jazz y contemporáneo, porque en la escena siempre estaba bailando contemporáneo, pero en el 2004 dije "no más, se acabó esto", dejé de dictar clases de jazz. Entonces le pedí a Umaima Shek que me dejara dictar en su academia, contemporáneo, improvisación y composición. Esta escuela fue la herencia de la Fundación Gente de Teatro. Cuando dictaba jazz, las clases estaban siempre llenas y cuando empecé a dictar contemporáneo bajó la asistencia. Luego quedé embarazada y ese proceso terminó.

No he mencionado algo muy importante, desde más o menos el 2001 hasta el 2004, y en adelante, hubo otro proceso en mí: los talleres en Danza Común. Danza Común traía mucha gente. Para mi formación en danza contemporánea hubo allí un aporte muy valioso en ese espacio.

¿TÚ CREES QUE ESA MANERA DE FORMARSE EN LA INTERPRETACIÓN ESCÉNICA, ERA UNA TENDENCIA POR FALTA DE APOYO GUBERNAMENTAL O DE INSTITUCIONES ACADÉMICAS?

Pues no podría generalizarlo, hoy en día pienso que a mí me cuesta mucho formalizar la danza. Creo que siempre tuve una resistencia a estar en un lugar académico de la danza, pero creo también que no había muchas opciones. La opción era la formación empírica. Y a mí me gustaba mucho eso, porque tenía libertad de decidir qué estudiar y cómo organizar mi tiempo.

Se me iba olvidando un momento de formación importante: entre el noventaiocho y noventainueve me formé en Ecodanza, la escuela de Claudia Cabanzo y de Ileana Aljure. Era una escuela muy integral, una escuela que tenía ballet, jazz, contemporáneo, tap, todas las opciones posibles. Allí estábamos personas que luego a través de los años nos volveríamos a encontrar en la danza, como Julián Garcés, Natalia Reyes, Wilmer Rivera y Adriana Cubides, que está en Austria ahora.

¿POR EL LADO DE LA PEDAGOGÍA CÓMO SIGUIÓ ESE PROCESO Y CUÁLES ERAN TUS OBJETIVOS?

Pienso que el proceso pedagógico técnico fue con el jazz. Fui muy juiciosa, trataba de sacar una notación, tenía un ejercicio muy riguroso del proceso de elaborar una técnica, más allá de enseñar una técnica. Era una tarea que me gustaba hacer y me preparaba mucho, la recuerdo como una época muy importante en mi formación.

Quizás de ahí viene mi escepticismo frente a la academia, yo no lograría distinguir en qué momento estaba siendo alumna y en qué momento siendo maestra. Esa oportunidad no la tuve en el contemporáneo porque ya había muchas fuentes, posibilidades de trabajo y gente de mi generación formada en técnicas diferentes, digamos que ya había un trabajo hecho.

Para mí el proceso pedagógico fuerte en danza contemporánea ha sido la creación. La creación es un espacio que me permite establecer metodologías de trabajo e investigaciones sobre qué es lo que quiero, cómo trabajar el cuerpo desde ahí,



Aquí quedaba la sede de Ecodanza.
Calle 122 No 25 - 89 Bogotá.
Foto: Grupo de investigación y creación
Huellas y Tejidos. 2012.



y cómo generar pautas para desarrollar. Empieza a ser fuerte para mí el tema de la improvisación, desde el 2003 empecé a preguntarme por esto.

¿CÓMO CONOCISTE LA IMPROVISACIÓN?

Con una pareja que venía de Nueva York, Luis Lara y Jeremi Nelson, como en el 2000 o 2001, eran un venezolano y un neoyorkino-neozelandés que trabajaban juntos. Pero sí me acuerdo que fue un taller muy importante, era un trabajo sobre composición, improvisación y técnica. Lo tomé en Danza Común. En este taller encontré un estado del cuerpo que yo no había abordado antes y me había causado una gran impresión. A nivel de la creación encontré la improvisación con Tino Fernández. Por ejemplo en el proceso de creación de *La Mirada del avestruz*, el material surgía de pautas de improvisación que no eran pautas muy físicas, tampoco diría que teatrales, estaban más bien en el lugar de la presencia; me gustaba mucho trabajar desde ahí.

En el 2003 Bellaluz Gutiérrez se va para Francia, empieza a tomar clases de contacto y me escribe: “¡estoy en clases de contacto, es increíble!” En el 2004 yo me voy a Niza y a Montpellier. Allá conozco a un coreógrafo que se llama Didier Therón que desarrolla, en su espacio, un trabajo maravilloso tanto técnico como de improvisación. Esto me abrió un montón de posibilidades y desde entonces empecé a tener más conexiones con la danza contacto y con la improvisación. Empecé a leer y a escribir mucho a partir de eso. No es que leyerá mucho sobre improvisación, pero los autores filósofos que leía, los leía a partir de la experiencia de la improvisación.

Otra persona importante para mí en el tema de la improvisación es Dominik Borki. Tomé clases de técnica con Dominik en el 2002, pero creo que desde hace unos seis o siete años se metió por la improvisación y le dejó de interesar venir a dictar técnica. Él ha sido una fuente de reflexión y de inquietud muy grande para mí, con él empecé a encontrar la relación con el cuerpo y la voz.

Después de que terminamos con Tercero

Excluído nuestra obra *Prohibido pisar el césped* y de que terminé de laborar en el Ministerio de Cultura, empezamos a hacer un laboratorio permanente de danza contacto, en el 2009. Ese laboratorio me abrió la posibilidad de trasegar en la improvisación a partir de la relación entre cuerpo con la voz, pues empezamos a trabajar con músicos, y la improvisación con músicos agregaba un elemento de escucha más que no nos permitía simplemente hacer danza contacto; en medio de esta dificultad para mí fue apareciendo la voz también como conector de todas estas relaciones de escucha.

La creación es un espacio que me permite establecer metodologías de trabajo e investigaciones sobre qué es lo que quiero, cómo trabajar el cuerpo desde ahí, y cómo generar pautas para desarrollar



**¿CUÁLES HAN SIDO LOS COREÓGRAFOS QUE HAN INFLUENCIADO TU PROCESO DE CREACIÓN?,
¿CÓMO FUISTE PERFILANDO LOS TEMAS DE TUS CREACIONES?
Y ¿EN QUÉ FORMA EXPLORAS EL MOVIMIENTO PARA LLEGAR AL MATERIAL?**

Creo que toca ir uno por uno, porque cada obra es un mundo que hay que construir. Cuando estaba haciendo jazz estaba en ese lugar de hacer coreografía, hacer planimetría y hacer movimientos, pero no había realmente un planteamiento creativo en relación con lo que creo que pasó después con el contemporáneo. Sin embargo en el 2002 empecé a crear con la Escuela de Umaima Shek. La escuela tenía muchos niños y propuse crear *Alicia en el país de las maravillas*, porque para mí Alicia, desde que descubrí a Deleuze, se me agrandó de una manera tremenda, y se me agrandó filosóficamente. Yo creo que desde ahí empezó a haber una pregunta sobre la creación y sobre el universo que uno puede generar con la creación escénica; incluso estando dentro de una academia para niños.

Sin embargo, creo que mi primera puesta muy influenciada por la filosofía fue *Velocidad trasluz*. En ese momento, Deleuze, Guattari, Foucault, Virilio, etc. eran mi gran influencia, mis coreógrafos. Aunque no hice mi tesis de filosofía sobre estos pensadores, siempre estuve pensando en la relación de ellos con el movimiento y la creación en el campo de la danza. *Velocidad trasluz* fue una primera creación puesta en el lugar de la danza contemporánea en donde tenía unas influencias muy teóricas: tenía una pregunta por la velocidad, por la fiscalidad, tenía una resistencia a todo aquello que diera lugar al sentimentalismo o a las emociones. Es una obra que se crea a partir de la pregunta por la velocidad del cuerpo, pero también por la velocidad de la sociedad, por cómo los mecanismos de comunicación transforman ese estado en el que nos movemos cotidianamente. Esta obra era un solo. Tenía muy claro el espacio, y desde entonces hasta ahora esta ha sido una pregunta importante: ¿cómo construir el espacio? En esta obra trabajaba la idea de cómo hacer que el escenario no sea un escenario, había cosas que se podían ver, otras que el público no podía ver y otras que el público sólo podía ver a través de una cámara que me grababa por detrás, en donde yo me veía al revés. Ese solo lo hice con un video artista que se llamaba Juan Arias, filósofo también y compañero de la universidad. *Velocidad* planteaba preguntas sobre el revés, la inversión, las cosas que se ven raras. Y ahí seguía habiendo una pregunta sobre Alicia: *Alicia detrás del espejo* y todo el cambio de realidades, ese fue el punto de partida de *Velocidad trasluz*.

Velocidad trasluz la presenté en el 2003 en el Teatro Delia Zapata, en la Fundación Gilberto Alzate y en el Teatro Taller de Colombia. Recuerdo que en el 2004 yo me dije: “para que tenga más velocidad esta obra necesita más cuerpos”. Entonces pasé una beca al Ministerio de Cultura para que ese concepto dejara de ser un solo y se convirtiera en una obra con más cuerpos.



Prohibido pisar el césped fue una continuidad porque respondió a cosas que quedaron pendientes en *Velocidad trasluz*, seguí elaborando la idea de velocidad pero esta vez a partir de la pregunta por la neurosis física desatada por los dispositivos de la burocracia.

¿TÚ CREAMOS *PROHIBIDO PISAR EL CÉSPED* DESPUÉS DE TRABAJAR EN EL MINISTERIO DE CULTURA?

No, cuando yo estaba sentada allá enloquecida decía: “esto es la obra que hice, ¿cómo puede ser esto?, debió haber sido al revés”. Da susto porque uno crea la obra y resulta que pasa, es como una premonición. Yo entré a trabajar en el Ministerio de Cultura en el 2007 y esta creación fue en el 2006.

Prohibido partió por una imagen que describía unos cuerpos puestos detrás de un escritorio. Esta imagen era clarísima desde el principio, se armó la imagen del gran escritorio y desde ahí el proceso con *Prohibido* fue muy juicioso en el sentido en que yo me hacía preguntas composicionales de cómo poner esto con esto y cómo debe entrar la música. Tenía mucha influencia de Merce Cunningham porque en esa época leía mucho sobre su trabajo y su proceder composicional. Él fue un revolucionario de la danza contemporánea porque, a pesar de desarrollar una técnica muy establecida, él trabajaba, en la creación, no con la improvisación, pero sí con el azar. Hay una obra de él que a mí impresionó mucho que se llamaba *Summer space*. Esta es una obra donde explícitamente el trabajo no tiene ningún crescendo, toda la escenografía y el vestuario de los bailarines es igualita y entonces, en algunos momentos, uno no sabe dónde está porque todo está igual, todo se mimetiza. Él dice que en esa obra su trabajo fue el de tratar de nunca llegar a ese crescendo a donde normalmente llegaban las obras de Martha Graham. Para mí eso era increíble, muy contemporáneo, una cosa muy arriesgada. Por eso siento que *Prohibido* estaba muy en ese lugar, en generar una escena gris, algo en donde no pasa mucho y la música tampoco le ayuda a esto. La música es todavía más gris y en ese sentido había un ejercicio de distanciarme de mis influencias más cercanas, trataba de no hacer lo que a mi modo de ver, hacían mis maestros (Tino, Humberto, Verónica). Traté de evadir trabajar desde lo emocional y me metí a explorar la fisicalidad continuando el tema de *Velocidad trasluz* y el no crescendo muy a la manera de *Summer space*. Si había algo emocional, lo era a través de un ritmo que intentaba saturarse en su desesperante constancia, como la burocracia, donde nada pasa, en medio de tanto movimiento.

Las influencias también fueron literarias: *Bartleby el escribiente* es un cuento gris, gris, gris, impresionantemente fuerte y cómico; *La Metamorfosis* de Kafka y *Trópico de Capricornio* de Miller. La búsqueda consistió en poner en acciones, ese lugar de la burocracia, un lugar absolutamente apesado en ese devenir del funcionario. Con los bailarines trabajamos siempre a partir de pautas. Había cosas que para mí era importante crearlas desde mi cuerpo, pero en la mayor parte del proceso se



trabajó sobre pautas de movimiento que implicaban la creación de todos: bailarines, compositora musical, diseñador de luces, diseñador de vestuario y la mía.

¿CON QUIÉN INICIASTE LA CREACIÓN DE *PROHIBIDO PISAR EL CÉSPED*?

Fueron invitados Coque Salcedo, Zoitsa Noriega, Marco Gómez, Sebastián Ramírez y Juliana Rodríguez. Coque dijo que no podía, entonces quedaron ellos cuatro. Era la primera vez que nos encontrábamos y eso fue grato. Pero como siempre, hubo muchos cambios; Zoitsa se accidentó y entró Carolina Van Eps; Sebastián se fue y entró Rodrigo Estrada; después Carolina se fue, entró Natalia Jaramillo. Entonces digamos que la última versión de Prohibido fueron Natalia Jaramillo, Juliana Rodríguez, Rodrigo Estrada y Marco Gómez. En la parte musical con Ana María Romano y en la iluminación con Alex Gumbel y el vestuario de Rafael Arévalo. Siempre fue un trabajo muy colaborativo, no colectivo sino colaborativo, en el sentido en que yo tenía una idea, una propuesta y unas imágenes creadas para ser desarrolladas en colaboración.

¿CÓMO FUE EL PROCESO DE CREACIÓN DE *BALDÍO*?

Todo es una continuidad, en *Prohibido* siempre hubo algo que no funcionaba bien, yo le llamaba “el espacio abierto”, era un momento donde me esforzaba en trabajar sobre una atmósfera más vital, menos gris, yo pensaba: “la obra no puede ser tan gris, tiene que haber un momento donde haya vida”. Pero la creación es fantástica porque hay un momento en que el proceso ha tomado velocidad y donde los actos de voluntad del director son escupidos por el proceso mismo; hay un momento en que la materia creada toma su propia fuerza y tú ya no la puedes seguir moldeando. *Prohibido* rechazó todo el tiempo este “espacio abierto” y en el 2009 lo abandonamos y la obra siguió gris. Para mí ese espacio abierto fue *Baldío*. Pero tuve que pasar por todo el proceso de improvisación del 2009 para llegar a la pregunta que encarnaría el proceso de *Baldío* durante el 2010: la voz, el espacio, el deseo. El problema es que *Baldío* es muy reciente y por eso no podría decir mucho de él ahora, me siento muy conmovida por ese proceso. Es un proceso que me ha impresionado tanto, que ahora estoy haciendo una maestría con la pregunta de *Baldío*. Está demasiado cercano para ponerlo en retrospectiva.

¿QUÉ PIENSAS DE LA DANZA HOY EN COLOMBIA?

Yo pienso que es muy emocionante, ya llevo varios años y no sé por qué ahora estoy tan nostálgica. Tal vez porque también estoy haciendo un proceso de historia con la publicación impresa de las obras de danza que han transcurrido en la memoria de la gente, siento que es un país que tiene una potencia creativa muy grande. Además, siento que este es un momento fantástico y lo voy a decir muy localmente, siento





Sede de la compañía Tercero Excluido.
Espacio Ambiental. Calle 9 No 2 - 17. Bogotá.
Foto: Alexander Gümbel. 2012.

que ahora hay una comunicación posible entre la academia y el mundo real de la danza que no sentía hace unos siete años. Yo sentía que rechazaba la academia y que la academia me rechazaba, ahora veo que hay una posibilidad de abrir todos esos espacios y que esos espacios están muy mezclados. Hay una disposición de todos para generar creación, hay mucha creación. También siento que hay unas generaciones que ya no conozco; digamos que hasta hace muy poco sentía que conocía a todo el mundo, pero ahora ya no conozco a casi nadie y eso me parece muy interesante en el sentido en que efectivamente hay un montón de nuevas

generaciones que están trabajando montones. Las pocas veces que salgo al exterior siento que este país es muy reconocido, más allá de la formalidad en danza, es porque aquí hay fuego, pasan cosas de verdad y eso siempre me hace sentir con ganas de seguir, porque hay mucho por hacer. A pesar de que seamos muchos, este es un momento generoso porque permite que cosas diversas estén pasando, con dificultad obviamente, todo está hecho con dificultad y con muy pocos recursos. El otro día pensaba en el tema de la Ley 30: el congresista Alexander López del Polo decía que este país invierte 0.6% en educación, eso es terrible. Pero este país invierte 0.2% en cultura, peor aún. Uno se pregunta: “¿cómo suceden todas estas cosas en la danza?” Otra persona decía en una emisora, que si se hacía un balance de lo que podían ganar los artistas en Colombia con la inversión de cultura, a cada artista le correspondían mil pesos anuales. Ahora se está formando una red para la circulación que se llama Urdimbre Danza en Red. En relación a estos temas, pienso que esta red tiene que ir más allá, es decir, no solamente proteger y circular los proyectos de cada uno de nosotros, sino ser una voz que empiece a reunir gente para una propuesta política real desde el sector.





NORMA SUÁREZ

Entrevistada por Andrés Lagos y Margarita Roa
Septiembre de 2010 - Restaurante Crepes & Waffles de Galerías

CUÉNTANOS SOBRE TODO ESE BAGAJE ARTÍSTICO QUE SOPORTA TU CARRERA PROFESIONAL.

Me formé en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, donde la formación era actoral, y en el Ballet Nacional de México donde el énfasis era en la técnica Graham. Desafortunadamente este ballet ya desapareció. Paralelamente al ballet, pertenecía a la compañía Utopía Danza-Teatro, que tenía una fuerte influencia de Pina Bausch. El coreógrafo de esta agrupación, Marco Antonio Silva, es considerado como el pionero de la danza teatro en México, esto fue por el año 1986.

La danza en México tiene una larga tradición. Desde los años cuarenta del siglo pasado, se vio marcada por el ballet clásico, sobre todo el ruso. El ballet del Coronel de Basil, antes dirigido por Diaghilev, estuvo en México y tuvo en sus filas a bailarines mexicanos. También hay una fuerte tradición en danza moderna; precisamente la compañía de Martha Graham estuvo en estrecha colaboración con el Ballet Nacional, siendo los primeros artífices de la formación de los segundos.

En esa época era muy recurrente combinar el folclor y temas nacionalistas con la danza moderna. Coreografías como *Zapata*, de Guillermo Arriaga, fueron emblemáticas. Entre las compañías importantes estaban: Ballet Nacional de México, dirigido por Guillermina Bravo, Ballet Independiente de Raúl Flores Canelo y Ballet Teatro del Espacio, dirigido por el francés Michel Descombey y la mexicana Gladiola Orozco.

Cuando entré a la danza en los años ochenta, el movimiento dancístico estaba muy consolidado. Varias compañías mexicanas viajaban por el mundo como Ballet Nacional, Ballet Teatro del Espacio, Ballet Independiente, Contempodanza, U.X. Onodanza, Contradanza, Barro Rojo y Utopía Danza-Teatro, entre otros.

Yo pertenezco a una generación que rompe con la danza moderna e introduce la danza teatro. Si bien había una solidez en la formación con la técnica Graham y el ballet, en la compañía Utopía Danza-Teatro empezamos a trabajar más desde lo emocional y desde el gesto, procesos que nunca antes se habían visto en México. Este tipo de trabajo conllevaba a una confrontación emocional.

Según el director del Festival Latino de Nueva York, Josep Papp, Marco Antonio Silva partía la historia de la danza mexicana en dos, “se metía hasta la cocina”, como decimos en México. Lo que quiere decir que escarbaba en lo más profundo de tu ser y te sacaba las entrañas para luego exponerlas frente al público. En esta época nació la danza contemporánea en México.

Marco fue decisivo en mi formación, a la fecha es un referente fuerte en mi trabajo. Pero una vez nos dijo: “yo puedo hacer que ninguno de ustedes se vuelva a subir al escenario.” En ese momento pensé: “adiós, a mi nadie me va a bajar del escenario”.

¿CÓMO TE VINCULAS CON LA DANZA EN COLOMBIA?

Estando en la escuela de teatro conocí a un colombiano, llevaba cuatro años con él, cuando decidió regresar a Colombia, entonces yo “quemé las naves” como decimos



en México, al estilo Hernán Cortés, para referirnos a nuestras acciones que no tienen retorno, y viajé con él a Bogotá.

Antes pasamos por Cartagena, ahí me encontré a una colombiana con la que había estado en el Ballet Nacional de México, Karim Noack, quien vive actualmente en Nueva York. Ella me contó que el grupo Triknia Kábhelioz Danza Contemporánea de Carlos Jaramillo estaba haciendo audiciones. Entonces al llegar a Bogotá entré a la compañía de Carlos Jaramillo, en la calle 116 con Autopista, que era también una escuela. Había un gimnasio con pesas y el salón de clases era también un espacio para presentaciones. Esa experiencia fue muy importante, pues yo venía del “azote emocional” de la danza teatro. Cuando llegué a bailar con Carlos todo era disfrute. En 1989 bailé en *El Coronel no tiene quien le escriba*, con música colombiana; la escenografía era una hamaca que atravesaba todo el escenario. Carlos fue, para mí, un gran maestro. Él combinaba el latin jazz y la danza étnica con la danza contemporánea. Verlo inventando y explorando con el movimiento me enseñó mucho. Admiraba profundamente la forma como él se preguntaba y abordaba las raíces colombianas. Desafortunadamente, Carlos se fue del país. Tuvimos una gira a Miami, de diez bailarines regresamos tres: él, su esposa y yo. Era una época en la que los bailarines aprovechaban para quedarse fuera del país, por la situación económica y social en Colombia. Siendo los tres, recibimos una invitación para el Festival Iberoamericano de Coreografía Oscar López, en Barcelona, España. Nos ganamos el premio a la mejor interpretación. Carlos me enseñó tres cosas importantes: uno, siempre inventar y crear; dos, explorar a partir de las raíces; y tres, auto-gestionarse.

¿QUÉ PASA CUANDO CARLOS SE VA DEL PAÍS?

Cuando regresamos de España, Carlos Jaramillo decide irse del país; yo pensé irme con ellos, pero justo en ese momento llegó a Bogotá Elsa Valbuena, una bailarina colombiana que se había casado con el bailarín y coreógrafo norteamericano Christopher Fleming, del New York City Ballet.

Elsa crea la compañía de danza Gaudere. Es ahí cuando me encuentro con Leyla Castillo, Raúl Parra, Carlos Latorre, Francisco Díaz, Jairo Torres y Sonia Casadiego. Para entrenarnos, los bailarines tomábamos ballet con los maestros Plutarco Pardo, Priscilla Welton, Ana Consuelo Gómez y Jaime Díaz, entre estas tres escuelas de ballet, preferí la de Ana Consuelo y Jaime, ya que me parecía que ellos eran muy abiertos a lo contemporáneo.

Con Elsa Valbuena también fuimos al Festival Iberoamericano de Coreografía Oscar López en Barcelona. En este festival participaron cinco compañías mexicanas (entre otras latinoamericanas), viajaban con técnicos, escenografía y todo. Nosotros, los colombianos, éramos una compañía que ni siquiera estaba completa, de siete, incluyendo a Elsa, sólo pudimos viajar Raúl Parra, Leyla Castillo y yo. Fuimos con una coreografía llamada *Por eso lloro cuando llueve*, obra basada en una improvisación de texto que hacíamos Raúl y yo. La puesta en escena era una sucesión de

ideas libres que se presentaban como si habláramos juntos, sin escuchar al otro; por ejemplo, él decía “se fue el bus”, y yo decía “pero la noche cae”, y así continuábamos improvisando diálogos inconexos, mientras ejecutábamos una coreografía montada. Por supuesto, nos tocó imaginar a nuestros compañeros ausentes.

¿CÓMO HICIERON PARA FINANCIAR SU VIAJE HASTA BARCELONA PARA PARTICIPAR EN ESTE FESTIVAL?

Anselmo García, el director del festival, nos consiguió tres tiquetes. En ese momento el productor de Gaudere era Ricardo Neira y él no logró gestionar más dinero. En esa época era más difícil, no había Ministerio de Cultura y no éramos el Ballet de Sonia Osorio. Así, terminamos sorteando entre la compañía los tres tiquetes que teníamos y por eso nos tocó replantear la obra para tres. Ricardo Neira trabajó con la compañía de Tino Fernández haciendo las luces y luego fue productor de Peter Palacio en los momentos en que venía con su compañía Danza Concierto a presentarse en Bogotá.

¿CÓMO CONTINUÓ EL TRABAJO DE LA COMPAÑÍA CON ELSA VALBUENA?

Si bien no ganamos ningún premio en esa ocasión, al terminar la función, un hombre se acercó y me dijo, en perfecto español, que le había gustado mucho el trabajo, que quién era el autor de los poemas, le respondí que todo el texto había sido improvisado. El director del Festival de Arte de Hamburgo y Colonia de ese momento invitó a la compañía Gaudere a participar en dicho festival, pero esta vez nadie fue, porque tampoco se consiguieron los tiquetes.

Después de eso viajamos a Venezuela, a la Temporada Latinoamericana de Danza. Más tarde, Elsa hizo una obra entre teatro y danza, *Territorios*, y luego se fue. También trabajamos con Christopher en la Compañía Colombiana de Ballet, que él dirigía. En algún momento él invitó a la compañía suiza Dance, Music, Light, que dirigían Dominique Gabella y Michael Thatcher, con los que estuvimos trabajando.

En 1993 los bailarines que trabajábamos con Elsa formamos cinco compañías: Anaxis (Raúl Parra y yo), Filamento Caudal (Leyla Castillo y Francisco Díaz), Om-Tri (Carlos Latorre y Elizabeth Ladrón), Zajana Quin (Jorge Tovar, Duván Castro y Gino Peñuela).

Hoy día, definitivamente, creo que la técnica es algo personal.

Como su esencia, cada artista debe buscar hacerse a sí mismo, que no se vuelva un repetidor y que siempre esté creando



Casi todos nos reuníamos, para darnos clase entre nosotros, buscábamos salones o espacios alternos. Leyla Castillo y Francisco Díaz arrendaban una casa grande en La Candelaria, allí empezamos a experimentar con el espacio y con las inquietudes creativas. Llegamos a dar funciones, utilizando los pasillos, el patio y los cuartos. En ese tiempo comencé a ver las dificultades que traía la carencia de apoyo institucional. Gracias a Álvaro Restrepo, que había regresado al país, hubo presupuesto en el año 1992 para organizar, en el marco de la conmemoración del Quinto Centenario, el Primer Encuentro Internacional de Danza Contemporánea que tuvo un énfasis en formación. Tuvimos clase con gente de Japón, Alemania, Cuba, España y Estados Unidos. Para mí, esta experiencia fue muy importante porque yo venía de México donde siempre iba gente del exterior a formar a los bailarines en técnicas de danza moderna, contemporánea y ballet; hasta ese momento, en Colombia eso no pasaba. No obstante, pienso que estas circunstancias también han fortalecido el desarrollo de una identidad de la danza contemporánea en Colombia. Cuando veo los trabajos que se hacen acá, identifico el desarrollo que los colombianos han hecho de la técnica, que se traduce en la búsqueda de un lenguaje propio. Pienso que, en ocasiones, la fuerte presencia de las manifestaciones extranjeras puede llegar a invadir lo propio, cosa que en Colombia no pasa aún.

Esto es interesante porque, aunque desde ese primer Encuentro Internacional de Danza Contemporánea en el año 1992, no han parado las visitas de maestros extranjeros, considero que ese espacio de autonomía, que se ha dado en la formación, es muy importante para la danza contemporánea colombiana.

Una vez hice la cuenta de cuántos bailarines de contemporáneo conocía en Colombia, sumé solo treinta, en Bogotá éramos 10 bailarines en cinco compañías y el resto repartidos por el país. Conocíamos a la mamá de Tona Casadiego, Sonia Arias, que tenía su escuela en Bucaramanga, a Peter Palacio en Medellín, a Marta Ligia Gómez que era bailarina de Mónica Gontovnik en Barranquilla, y también a Marta Ruiz y Álvaro Fuentes en Bogotá.

Conformamos una asociación buscando que nos reconocieran. Organizamos en el Gimnasio Moderno un Encuentro de Jóvenes Creadores en 1993. Lo importante de este encuentro fue que, a partir de ahí, se gestó lo que después sería la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de Cultura y Turismo que dirigió César Monroy. Se hizo evidente para la administración distrital que había un movimiento de danza que necesitaba apoyo y reconocimiento.

HÁBLANOS DEL TRABAJO CREATIVO CON ANAXIS.

Anaxis quiere decir “sin eje”; éramos Raúl Parra y yo. Como no teníamos presupuesto, ensayábamos en los salones donde dictábamos clases en la ASAB. Este grupo nació con la propuesta de hacer algo interdisciplinario. Raúl y yo alternábamos la dirección y la idea creativa que se iba a desarrollar. A veces nos reuníamos con compañeros de las otras compañías.



Éramos cándidos, por no decir ingenuos. El solo de Raúl Parra se llamaba *Corriendo solo* y el mío se llamaba *Lluvia ácida*; teníamos un dueto, *La esencia del pecado*. En *Lluvia ácida* usaba unos troncos con raíces que tiraba en el espacio. Me interesaba que los elementos escénicos sirvieran para algo y cambiaran el discurso, me interesaba la transformación. Raúl se encargaba del vestuario con ropa usada que comprábamos en Chapinero y yo conseguía la música en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Nos sentábamos a hablar de las cosas que queríamos decir, de lo que nos inquietaba en ese momento, improvisábamos, no seguíamos una técnica, ni un patrón coreográfico, trabajábamos sobre lo que se nos ocurriera, lo importante era que para nosotros quisiera decir algo, si el público no lo entendía “era su problema”. Con Raúl Parra bailé cuatro años. También fuimos invitados al Festival Iberoamericano de Coreografía Oscar López, al que no pudimos asistir, por razones de presupuesto. Recuerdo que las cinco compañías hicimos un programa para televisión sobre la danza contemporánea colombiana con Producciones Punch. En algún momento hice las gestiones para que los cuatro grupos (Filamento Caudal, Zajana Quin, Om-tri y Anaxis), viajáramos a México. Nuevamente, por falta de presupuesto colombiano, no pudimos ir. En el año 1995, cuando decidí irme de Colombia, participé en el Festival Bogotá en Escena, que organizó el Instituto Distrital, con un solo sobre Frida Kahlo. La escenografía era un enorme vestido de tehuana, de tres metros de alto, que me pintó y realizó mi mamá. Al voltearlo, veías una cocina mexicana. Mi vestuario era una falda de ocho metros entre pollera de cumbia y jarabe tapatío. Estando en México, en el 2002, me gané la residencia México-Colombia-Venezuela, para crear una vez más aquí en Colombia y ver a mis amigos que tanto extraño.

¿DE QUE VIVÍAN USTEDES LOS BAILARINES SI NO HABÍA APOYO, NI PRESUPUESTOS PARA LA DANZA?

Dictábamos clase, yo fui maestra de yoga para los médicos de la Clínica del Country, por ejemplo. Venía de un modelo, con Marco Antonio Silva, en el que se trabajaba dictando talleres dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entonces busqué hacer lo mismo aquí, en la Universidad Nacional, donde ya Katy Chamorro daba un taller libre. Pero, para esa época, aún no se había conformado un grupo estable. Empecé a dictar cursos adscritos a la oficina de Divulgación Cultural en la Universidad Nacional y de ese trabajo surgió la idea de formar una compañía, Danza Común.

¿CÓMO SE CONFORMARON Y CÓMO PERMANECIERON ACTIVOS A PESAR DE LOS PROBLEMAS DE PRESUPUESTO?

Con esta compañía bailábamos en los pasillos del Auditorio León de Greiff, que era una buena vitrina para que la comunidad se enterara y se animara a tomar clase con nosotros. Un día nos presentamos en la Plaza Che, a la decana de la Facultad de Artes le gustó mucho nuestro trabajo y decidió apoyarnos.



Fue ahí cuando empezó a salir dinero de la Facultad de Artes para Danza Común. En algún momento tuvimos plata de Divulgación Cultural y de la Facultad de Artes. A los chicos de Danza Común les propuse armar una compañía donde los bailarines fueran los que hicieran audición a los coreógrafos y no al revés. Esto se escribió en los estatutos del grupo. Fue entonces cuando empecé a rotar la dirección, se invitaron como directores a Raúl Parra, Leyla Castillo, Elizabeth Ladrón de Guevara, Charles Vodoz y Jorge Tovar.

Cuando Marcelo Rueda, Sofía Mejía, Bellaluz Gutiérrez, Zoitsa Noriega y Andrei Garzón dirigían la compañía, pudieron hacerse a un espacio por fuera de la Universidad y crear la Fundación Danza Común.

¿CÓMO ERA EL DESARROLLO PROFESIONAL DE LA DANZA FUERA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL?

En el año 1994, Álvaro Restrepo es nombrado director de la ASAB y es cuando convoca a algunos bailarines para sustentar la carrera de danza contemporánea.

Además, para el desarrollo profesional era importante pensar en el componente pedagógico. Para eso convocaron a una beca de pedagogía en danza en París, en el Instituto de Formación de la Danza y la Música IFEDDEM, y me la dieron a mí. Todos nos preguntamos por qué no se la dieron a un colombiano; frente a eso, Álvaro explicó que la elección se determinó por la trayectoria pedagógica del maestro, ante lo cual yo llevaba un proceso consolidado con diferentes instituciones como la Universidad Nacional y Danza Común. Eso me quitó a mis amigos más queridos; fue un momento de desencuentro con mis compañeros. Raúl y yo nos separamos, en fin, nadie estaba de acuerdo con que le dieran la beca a una extranjera y tenían razón, pero yo tampoco tenía que renunciar a ésta si me la habían otorgado.

¿CUÁNDO DECIDES REGRESAR A MÉXICO Y CÓMO ENCUENTRAS LA SITUACIÓN DE LA DANZA ALLÍ FRENTE A LO QUE HABÍAS DEJADO?

En el año 1996 decido regresar a México, allí la situación fue difícil porque había estado mucho tiempo por fuera. Antes de venir a Colombia había vivido dos años en Polonia buscando hacer danza y teatro. Ahí estuve con una compañía de neoclásico pero eso fue muy breve. Al llegar a México no tenía a nadie, fue muy duro regresar al medio y encontrar que “no valía” para nadie lo que había hecho afuera, estaba sin familia, sin trabajo y sin entrenamiento. Además me di cuenta de que durante el tiempo en que no estuve allí, el estatus de la profesión del bailarín en México subió mucho, había becas, subvenciones, la posibilidad de vivir y trabajar gracias a un premio o una subvención en danza. Hoy en día este tipo de iniciativas gubernamentales en México retrocedió. Con el gobierno que tenemos se ha hecho un recorte del 60% del presupuesto a la cultura.



Saqué fuerza de donde no tenía y empecé en mi casa a entrenarme y a bailar sola. Recuerdo unas palabras que la coreógrafa cubana Marianela Boán me dijo: “nunca deje de bailar, levántese todos los días y baile, no importa donde ni con quién”. Ahí es cuando la danza se vuelve terapia y gracias a ella me sané. En ese momento fue mi única opción para seguir sobreviviendo, porque no tenía tiempo para bailar con nadie, pues tenía que trabajar dictando clases. Entonces Marco Antonio me acogió y me invitó a bailar con él. Me tocó aprenderme las coreografías en poco tiempo y eso me sirvió para bailar con otros coreógrafos, pero igual no podía vivir de eso y debía cuidar a mi hijo Simón.

Por eso decidí dejar de bailar en grandes compañías y dedicarme a mis propias coreografías, levantándome todos los días a las 6 de la mañana para bailar y entrenarme en mi casa antes de ir a trabajar. Bailaba mis solos y buscaba los espacios para presentarme y fue ahí que descubrí el formato de bailar en el espacio público, en la calle, en encuentros de mujeres, en congresos. Nada de espectáculos que dependían de una gran infraestructura para ser presentados en teatros. Mostraba mi danza a quien se dejara: “buenas tardes, soy Norma Suárez, les voy a mostrar un poco de danza contemporánea”.

Un día llegó de Colombia Madeleine Macías, quien fue integrante de Danza Común, con una beca de creación en artes plásticas. A ella le interesaba el performance y empezamos a probar materiales de improvisación; finalmente, presentamos una serie de performances en la calle y nos fue muy bien.

Ahora estoy metida en las tres cosas: teatro, danza y performance, las cuales son para mí una sola cosa. Cuando bailamos hacemos performance, cuando hacemos performance hacemos teatro, no hay fronteras entre estas disciplinas.

En el año 2005 entré a una compañía donde casi todas éramos mamás, podíamos bailar con los hijos al lado, eso era muy particular y benéfico para mí. Allí todas éramos coreógrafas, todas participamos en el montaje, había una directora que conseguía la plata y hacía las vueltas de festivales y becas, la compañía se llama R+R Danza.

También estuve un tiempo en una compañía de danza Butoh, con el coreógrafo Jaime Razzo. Esta corriente me gusta mucho. Ahora que estuvo Leyla Castillo en su residencia artística en Querétaro, trabajamos juntas en su obra *La jaula*. Yo hacía de pájaro entre una jaula que pusimos un domingo en medio de una plaza de mercado. En 2006 participé en la residencia artística en México con Rosana Barragán, en la que bailábamos tres horas seguidas.

¿QUÉ PLANES TIENES AHORA?

Mi plan ahora es hacer algo sobre las mujeres de la revolución mexicana, las soldaderas: la mujer haciendo tortillas pero también baleando federales. En esa época había muchas que se parecían a Mata Hari, eran correos clandestinos y algunas veces se acostaban con el coronel para sacarle información.



Desde hace tres años trabajo en una fundación conformada por artistas y allí narro cuentos bailados para población vulnerable, niños en estados de calle, con VIH, estado de orfandad, etc., les enseño danza, teatro y artes plásticas.

También soy maestra en la Escuela Superior de Música, del Instituto Nacional de Bellas Artes - INBA, doy danza y teatro para cantantes de ópera; entonces, en cuanto se dejan, los hago moverse más.

En este momento tengo otro solo. Originalmente quería hablar de los niños muertos en la guerra en Colombia, pero en este momento están muriendo tantos niños en guerras en el mundo, por lo que decidí abordarlo como un problema global, se llama *Réquiem para una cumbia*.

HÁBLANOS DEL PANORAMA DE LA DANZA QUE HAS TENIDO EN ESTA VISITA A COLOMBIA.

Hablando con Beto Pérez, coreógrafo mexicano de Barro Rojo, una compañía de inicios de los ochenta, que estuvo trabajando en la ASAB y con Danza Común, me dijo: “lo de Colombia es cuestión de tiempo”, y estoy de acuerdo. Ustedes están en un nivel muy bueno y yo creo que cada vez será mejor. Yo me pregunto por qué en Colombia no se desarrolló más la danza teniendo al lado a Venezuela y su larga tradición, además de Ecuador en donde en los años ochenta había más bailarines que aquí, siendo un país mucho más pequeño. La respuesta, creo yo, es el grado de violencia que ustedes han vivido. El arte es una célula social y no dejará de serlo, dependemos de los gobiernos y de la sociedad. Siempre han tenido personas haciendo cosas importantes en el arte, pero muchas veces, los procesos no se alcanzan a arraigar por esa situación política y económica tan inestable.

Es cuestión de tiempo, tienen el nivel de la danza del París de los años sesenta, o la situación cultural que vivió Alemania en los veinte, con La Escuela Bauhaus. Yo veo un resurgimiento, un momento muy afortunado y este nuevo Festival Impulsos está padrísimo; que hayan bailarines trabajando con dos y tres compañías es afortunado. Me da mucho gusto ver que no solo está Danza Común en la Universidad Nacional, sino que también hay un movimiento de danza universitaria fuerte en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en la Universidad Javeriana y en la Universidad de los Andes. Es un momento afortunado, aunque falta mucho, aquí nadie puede vivir de la danza pero puede que llegue ese momento y lo que toca es seguir trabajando.

DESPUÉS DE TODAS ESTAS EXPERIENCIAS CON LA DANZA, ¿QUÉ ES LA TÉCNICA PARA TI Y CÓMO SE RELACIONA CON EL TRABAJO CREATIVO?

Hoy día, definitivamente, creo que la técnica es algo personal. Como su esencia, cada artista debe buscar hacerse a sí mismo, que no se vuelva un repetidor y que siempre esté creando. La creación es, para mí, aquí y ahora, todo el tiempo, porque



la vida me está danzando siempre. Para mí hay una coreografía en cada momento. Marianela Boán también me dijo: “nunca dejes algo sin terminar porque se vuelve un hijo tarado, jorobado, térmalo”.

A NIVEL PEDAGÓGICO ¿QUÉ ES LO MÁS IMPORTANTE PARA TI?

Cuando empezamos con el proyecto de la ASAB querían que se diera ballet y técnica Graham porque era algo visible y reconocible a nivel mundial, pero honestamente nunca creí en Graham, porque yo llegaba a clase con propuestas como: “hoy es el día de pensar en las palomas, vamos a hacer release viendo cómo las palomas vuelan en parvada”, porque pedagógicamente creo que la técnica es desde cada uno, yo enseño desde cada uno. Los ponía a hacer la postura del cadáver de yoga que no está dentro de la técnica Graham, pero era lo que necesitaban. No creo que sea una sola técnica la que nos forme.

Mi propuesta pedagógica es “todo sirve”, llegamos al espacio y tomamos cinco minutos para saber cómo venimos, qué nos pasa, cómo dormimos, qué soñamos, cómo está nuestro estómago, recapitulamos y solo entonces empezamos la clase; al terminar, cada quien se pregunta cómo empezó, qué le pasó durante la clase y cómo se va. Yo trabajo Graham, release, improvisaciones de teatro, me invento cosas según lo que la clase necesite.

¿QUÉ ES LA DANZA PARA TI HOY?

Hago de todo en México, chi kung, tai chi, salsa, hawaiano, danzón, butoh, release, ballet, la danza me baila y bailo con quien se deje.

Procuro siempre volver a ser espectadora por primera vez. Quiero decirles que hoy, por ejemplo, vi a mi amiga Leyla Castillo bailando en *La razón de las Ofelias* y lloré con ella, fue muy hermoso, como si la viera por primera vez, es el agua, el río, el aire, las flores y el cielo azul.

Mi compañero de performance, Eduardo Flores, dice que la danza y el teatro son terribles porque no se pueden hacer nunca las cosas igual por segunda vez, y él observa que los ejecutantes repiten desgastando la emoción. Yo le contesto que la danza y el teatro no son, si no que vuelven a nacer cada vez, en cada instante.

Hoy quisiera poder bailar hasta mi último respiro. Estar en escena, es lo que más disfruto. Pero hay algo muy importante para mí: el arte es un derecho universal y como tal, debe estar al alcance de todos, pero también debe cumplir una función. Por eso, hoy mi interés es opuesto a los años noventa que viví en Colombia, hoy sí me importa lo que la gente entienda, lo que reciba, otro asunto es si le gusta o no. Por eso mi nuevo proyecto Colectivo Artescen de danza, música y teatro, que dirijo con Sósimo Hernández, contrabajista, tiene como objetivo principal educar a través del arte. Hoy quiero contribuir con un grano de arena, en este mundo globalizado, que busca unificar a todos. Contribuir en la búsqueda de identidad, a través del conocimiento.



Peter Palacio

PETER PALACIO

Entrevistado por Eduardo Oramas

Noviembre de 2007 - Barrio la Candelaria

Y por Grupo Huellas y Tejidos

Febrero de 2012 - Vía internet

¿CÓMO FUE TU PROCESO DE FORMACIÓN?

Mi proceso de formación se inicia con la danza folclórica tradicional colombiana en el grupo de danzas de la Universidad Javeriana dirigido por Sarita Cantillo; en la Escuela de Delia Zapata Olivella; y después con la compañía Ballet Colombiano de Jaime Orozco, con la que realizamos varias giras internacionales, y éramos el Ballet Planta de la televisión colombiana, cuando se transmitían los programas en directo y en blanco y negro. También, en mi natal Barranquilla, en mis inicios, realicé cursos especiales de ritmos y danza negra colombiana con el maestro Pacho Bolaños, el Poeta de los Negros, y el famoso tamborero de Palenque Paulino Salgado, Batata. Luego viajé a Estados Unidos y tomé todas las clases que pude en las diversas escuelas de danza moderna de ese tiempo y que todavía existen exitosamente: Martha Graham, José Limon y Merce Cunningham. También me entrenaba en ballet clásico y jazz, que en ese tiempo era un movimiento muy fuerte; veía todas las clases que podía y asistía a todos los espectáculos que fuera posible.

Luego regresé a Colombia y conocí la escuela El Estudio dirigida por Irina Brecher, la maestra y bailarina rumana, que trae la danza moderna a Colombia y quien fue la gran maestra de todos los que más adelante formamos el movimiento de danza contemporánea en este país. En El Estudio nos formamos todos los bailarines de ese tiempo, que dirigía Irina junto a su esposo, el bailarín Rafael Sarmiento, y en donde también era nuestra maestra la argentina Cuca Taburelli.

Más adelante me devolví a Estados Unidos y me encontré nuevamente con Irina Brecher, juntos creamos una escuela: Iotaro Dance School and Performing Company, en Miami. Fue allí donde sucedió realmente mi formación como bailarín profesional, coreógrafo y maestro de danza, con esta extraordinaria bailarina y maestra, ganadora de medalla en la más prestigiosa Competencia Internacional de Ballet Clásico, en Varna, Bulgaria, primera bailarina del Ballet de la Opera de Rumania y Solista del Batsheva Dance Company de Israel, y de quien tuve el gran honor de ser su compañero de trabajo y alumno por muchos años.

Luego continué mis estudios de danza en la Universidad de Tampa y trabajé con el Tampa Ballet, en donde tuve la oportunidad de estudiar y trabajar con muy presti-



Palenque de Delia Zapata Olivella.
Calle 10 A No 2 - 43. Bogotá.

Foto: Grupo de investigación y creación
Huellas y Tejidos. 2012.

giosos maestros y bailarines de la época que llegaban a la compañía, como Martín Friedman, quien fuera Director Artístico del London Festival Ballet y de la compañía del Teatro Communale de Florencia, Italia, y quien nos dio la oportunidad de alternar y trabajar en estos espacios.

También estudié con Nobuyoshi Nakajima, ganador de Medalla de Oro en competencias de ballet clásico de Moscú y Mississippi y director del Tokyo City Ballet, entre otros maestros, de quienes aprendí el rigor de la disciplina que se debe experimentar para llegar a ser realmente un bailarín profesional.

Más adelante hubo muchos viajes por muchos países de donde puedo mencionar los estudios realizados con la maestra Christine Brunel, de la Folkwangschule en Alemania, y quien ha tenido también una gran importancia en mi carrera profesional.

¿RECUERDAS OTROS LUGARES DONDE SE FORMABAN TUS COLEGAS CONTEMPORÁNEOS EN COLOMBIA?

Existían en ese tiempo la escuela del maestro Jacinto Jaramillo y las academias de ballet clásico de las Lozano y Ana Pavlova de Ana Consuelo Gómez; también se iniciaba el Ballet de Colombia dirigido por Sonia Osorio.

¿EN QUÉ SENTIDO TU FORMACIÓN INFLUENCIA TU TRABAJO ACTUAL?

Ha influenciado totalmente. El trabajo actual es el producto incuestionable de esa formación.

¿CÓMO HA SIDO TU PROCESO EN LA ENSEÑANZA DE LA DANZA HASTA HOY?

El proceso en la enseñanza de la danza hasta hoy ha sido la gran escuela, es donde realmente se aprende, pues tienes que saber exactamente lo que vas a enseñar para transmitirlo a tus alumnos. También se aprende en la pedagogía que cada alumno es diferente, que tiene un cuerpo y unas condiciones únicas y propias y que esos son los elementos que tiene para trabajar, para desarrollar su particularidad como artista. No es como antes, en mis tiempos de bailarín, que solo ciertas particularidades especiales te daban la posibilidad de poder salir adelante. Hoy la danza contemporánea te abre todas las posibilidades que el cuerpo humano pueda tener y así también se te amplía el universo de la enseñanza.

¿CUÁLES SON TUS OBJETIVOS COMO MAESTRO?

Darle a comprender a los alumnos la necesidad absoluta del rigor de la disciplina en su entrenamiento. Son ocho horas de trabajo mínimo de estudio para empezar a comprender las maravillosas posibilidades de un movimiento depurado y exquisito.

Es también para mí muy importante hacer tomar conciencia de la identidad, saber cuáles son las raíces de la trietnia de la que somos producto, como mestizos, para desarrollar unas bases propias en la concepción y creación del movimiento.

CUANDO COMENZASTE A CREAR, ¿EXISTÍA ALGÚN TIPO DE APOYO GUBERNAMENTAL?

No, ninguno, y creo que tampoco los hay hoy en día. Hoy existen lineamientos de competencia entre los creadores por limosnas llamadas becas de creación. Pero es obvio que sea así. Ayer y hoy las políticas de apoyo gubernamental son dictadas por personas que jamás han sabido del rigor de la disciplina que se requiere para ser un artista profesional y son personas que tampoco jamás se han montado en un escenario, para que pudieran comprender de qué se trata el arte de la escena.

¿QUÉ OBRAS O QUÉ COREÓGRAFOS ESTIMULARON O INFLUENCIARON TU TRABAJO CREATIVO?

Martha Graham, José Limon, Merce Cunningham y Jiri Kylian.

¿NOS PODRÍAS HABLAR DE LOS TEMAS DE TUS OBRAS?

A mi regreso a Colombia en 1990 fundé la Compañía Danza Concierto y realicé el primer trabajo, *Los hijos del sol*, que resultó de la pregunta por quiénes somos, de dónde venimos, qué estamos haciendo y cómo era Colombia aborígen, primitiva, sus credos y sus culturas. Desde cuando estaba por fuera del país tenía una preocupación por la identidad, me preguntaba por nosotros, sentía que tenía que encontrar una respuesta dirigiendo la mirada hacia adentro, ya que encontraba en el camino otros seres que sí sabían y conocían de las suyas.

Para determinar entonces los parámetros con los cuales trabajaría la compañía, inicié un trabajo de investigación sobre las raíces y la historia de Colombia, y apareció toda la concepción de la trietnia. Sentí que había una necesidad de buscar dentro de la propia cultura, para poder hablar sobre ella. Si íbamos a trabajar en Colombia, entonces había que encontrar una danza con identidad, una danza que nos identificara, una danza que supiera a Colombia.

Así que iniciamos el trabajo en Danza Concierto con la primera puesta en escena, *Los hijos del sol*, que causó revolución en el medio de esa época por los desnudos que tenía, basada en la cultura aborígen hispanoamericana, con investigaciones de campo realizadas con varias tribus indígenas colombianas, coguis, aruacos, embera. Esta obra abordó la temática de las culturas ancestrales como inicio de la investigación que queríamos hacer, para tener las bases con que hablar de una identidad, desde lo indígena, desde lo ancestral, y realmente nos encontramos con unos mundos llenos de una deslumbrante sabiduría y belleza.



Después vino *500 lunas después*, que coincidió con un viaje que realicé a España en donde realmente viví muchas experiencias interesantes; por ejemplo, conocí el flamenco puro. El flamenco me dio a conocer la esencia de la diversidad de raíces culturales que lo componen, y que heredamos por sangre en la conquista española. Esta obra cuenta la historia de amor entre un conquistador y una nativa: pensábamos que tenían que haber sucedido encuentros de amor entre estos seres y que también veníamos de allí, y que dentro del genocidio más grande de la historia, que es la conquista española, habrían tenido que haber también historias humanas de amor, y que de ellas también veníamos. La otra pregunta, el otro tema abordado en la obra, era un cuestionamiento sobre la situación actual de los descendientes de estas relaciones, es decir, las relaciones de amor y las de odio después de quinientos años del encuentro entre estas culturas por la conquista. Esto lo hicimos para la “conmemoración” de los quinientos años del descubrimiento de América, y tratamos de abordar el movimiento, el sabor, la rebeldía, la sensualidad y la anarquía que encontramos en la cultura flamenca junto con la sabiduría ancestral de nuestras tribus aborígenes.

Benkos está basada en la historia del asentamiento del africano en el medio. Ya habíamos investigado las culturas indígenas ancestrales y la España conquistadora. Nos faltaba entonces la herencia del África -aquella cultura que nos trajo seres de color distinto y de un sabor particular y especial-, para conocer las bases de esa trietnia que somos, y poder intentar hablar con un lenguaje propio que, por lo menos en la temática, tuviera un inicio de identidad. Esta investigación la realizamos en San Basilio de Palenque y en algunos lugares del departamento del Chocó. Encontramos unos seres encantados, llenos de belleza y de misterio, que se movían distinto y maravillosamente, que eran sensualidad y ritmo. Allí encontramos al Benkos, el primer negro que se fuga de las galeras de Cartagena y funda a San Basilio de Palenque. Por sus descendientes directos conocimos su historia y la de su pueblo. Su nombre africano era Bijó, y Domingo el nombre que le dieron los españoles, porque desembarcó en Cartagena de Indias un domingo.

Después de esta investigación nuestro propósito no era sino exaltar la belleza de la raza negra, mostrando la grandeza del Benkos: descendiente de un linaje de reyes africanos termina por equivocación prisionero y esclavo; al rebelarse en Cartagena, arma la revuelta y se fuga. Él, por la herencia de su linaje, tenía la información necesaria para ser una persona con educación, y debía tener conocimiento en las artes de la guerra y podía liderar una revolución que terminó con la fundación de San Basilio de Palenque. Nos fuimos a San Basilio y realizamos un trabajo de campo en torno al asentamiento de esa cultura en el medio.

A mi regreso a Medellín decidimos que esta obra no se podía hacer con bailarines blancos. Tenía que ser con gente negra. La tarea era entonces desentrañar personajes que pudieran hacer la obra, y que conocieran las prácticas y actividades heredadas que los negros sólo realizan entre ellos. El proceso creativo duró alrededor de diez

meses. La obra tiene un gigantesco armatoste de escenografía que cobija una importante información sobre el tema y un complejo trabajo de luz.

Quise explotar la propuesta desde la imagen, la sensualidad en el movimiento y la belleza física de los descendientes de estos alucinantes seres en Colombia. Estas experiencias logradas en las investigaciones realizadas para esas obras nos dieron las bases para saber sobre identidad y con qué trabajar a futuro. Luego nos adentramos en unos mundos más contemporáneos como la Literatura Hispanoamericana, y trabajamos obras con personajes de *Cien años de*

soledad como *Amaranta* y *Remedios la bella*. Abordamos los temas del reciclaje en América Latina con la obra *Recicle*; la poesía popular en los boleros en *Esa vana costumbre... del amor*, y la multimedia en la abstracción de *Anamorfosis*.

Hay diversas maneras en los procesos creativos de explorar el movimiento que van desde iniciar en la experimentación con mi propio cuerpo, hasta llegar adentro de las vísceras de los bailarines para sacarles el sabor y el sudor de sus almas. Cada obra atraviesa en su preparación un fuerte trabajo de investigación literaria y de campo. Esto lo hicimos en un período comprendido entre 1990 y 1996. La música es muy importante en mis obras, trabajo con los compositores Andrés Posada y Luis Fernando Franco desde los inicios de la compañía. Ellos también son fundadores de Danza Concierto. Para los músicos es un trabajo interesante poder ver la música que componen, y para los bailarines es un lujo que se componga la música partiendo de sus movimientos. A partir de pautas para abordar giros dramáticos dentro de una partitura coreográfica, los músicos se acercan a la composición. El trabajo de la luminotecnia de estas obras estuvo a cargo de Ricardo Neira, hasta que murió; él hacía los diseños de luz para todos los grupos de danza contemporánea de ese entonces, guardamos su legado. Liliana Torres fue la diseñadora de vestuario y nos brindó siempre una gran asesoría global para desarrollar estos procesos creativos.

¿HAS COMBINADO EN TUS CREACIONES LA DANZA CON OTRAS DISCIPLINAS?

Sí, con todas las que necesite para complementar una puesta en escena contemporánea universal.

Hay diversas maneras en los procesos creativos de explorar el movimiento que van desde iniciar en la experimentación con mi propio cuerpo, hasta llegar adentro de las vísceras de los bailarines para sacarles el sabor y el sudor de sus almas



¿HICISTE PARTE DE ALGUNA GIRA NACIONAL O INTERNACIONAL?, ¿QUÉ INFLUENCIAS HAS TENIDO CON ESTO?

He hecho parte de muchas giras nacionales e internacionales en cuarenta y dos años en la danza. Más que influenciarme la experiencia en estas giras y lo que ves, podría decir que te ubica, te asienta, te hace visualizar por dónde estás en tu proceso creativo.

¿CUÁNDO, CÓMO Y POR QUÉ SE CREÓ EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA?

Se creó en 1996 cuando entramos a ser compañía residente en el Teatro Metropolitano de Medellín, con el apoyo de Medellín Cultural, organización dueña del teatro. También por las experiencias que tenía en las giras y en la participación en festivales y encuentros de danza; sentí la necesidad de que el país conociera el movimiento de la escena contemporánea universal y la danza colombiana pudiera ver y palpar personalmente los artistas y las grandes escuelas del arte escénico del mundo.

¿QUÉ GRUPOS COLOMBIANOS Y EXTRANJEROS RECUERDAS PARTICULARMENTE QUE PARTICIPARON EN ESTE FESTIVAL?

De los colombianos, Danza Común, Imago, el trabajo del maestro Asdrúbal Medina, entre otros. De los internacionales Martha Graham Dance Company, José Limon Dance Company, Akram Khan, Russell Maliphant, los maestros Hervé Diasnás y Katherine Diverés, La Nómima Imperial, El Ballet Nacional de México entre otros. En diez años consecutivos logramos presentar más de ciento veinte compañías y más de mil setecientos artistas nacionales e internacionales.

¿CÓMO HACÍAS LA GESTIÓN PARA HACER POSIBLE ESTE EVENTO?

La gestión la hacíamos un Comité Organizador conformado por industriales y personas de la alta sociedad antioqueña, directamente con los Alcaldes, Gobernadores y Secretarios de Cultura del momento, también con el Ministerio de Cultura en su programa de becas, y directamente con la empresa privada.

¿POR QUÉ SE ACABÓ EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA?

Porque se le negó la institucionalidad, nunca se reconoció como un programa cultural nacional por parte de Ministerio de Cultura, o como un proyecto local por las instituciones gubernamentales de las ciudades en donde se realizaba, así que no tuvo nunca un presupuesto real como un evento de país o de ciudad. Terminó siendo una gestión privada y personal con un presupuesto altísimo, a medida que



crecía por el nivel artístico que manejaba, y por el cual yo personalmente no podía responder. Es decir que se acabó porque los funcionarios institucionales de turno no le dieron paso.

¿CÓMO CREES QUE LA DANZA CONTEMPORÁNEA PUEDE SER, EN COLOMBIA, UNA PROFESIÓN RECONOCIDA SOCIAL Y ECONÓMICAMENTE?

Cuando tenga una identidad propia, cuando exista una Escuela Nacional de Danza con unos parámetros de identificación auténticos que no copien mal las expresiones artísticas de otras culturas en otros tiempos y forme verdaderos profesionales desde la infancia, que es cuando se deben iniciar los procesos de conocimiento y entrenamiento de un bailarín profesional.

¿CÓMO PIENSAS LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA HOY?

Como un pensamiento propio donde sus conceptos y las ideas sean el resultado del trabajo de grupos interdisciplinarios que aporten desde sus propias disciplinas una verdadera danza que sepa a Colombia.



Raúl Parra
Ricardo Rozo

RAÚL PARRA

Entrevistado por Juan Mosquera

Noviembre de 2007 - Fundación Danza Común

¿CUÁL FUE TU PRIMERA EXPERIENCIA CON LA DANZA?

La primera experiencia que recuerdo es que me encantaba ver a mi papá y mi mamá bailando en las ferias y rumbas de Florián, el pueblo de Santander donde vivíamos. Soy el menor de cinco hermanos, recuerdo mucho que cuando tenía como seis años, uno de mis hermanos que estudiaba fuera del pueblo llegó a enseñarnos a bailar salsa y yo agarré el paso rapidísimo. Mi hermano me felicitaba, me abrazaba y decía: “éste si lo agarra rápido y ya está haciendo el paso siguiente que les voy a enseñar”. También bailaba en las presentaciones de la escuela primaria del pueblo, recuerdo una presentación, donde nos taparon la cabeza con una bolsa, nos pintaron una cara en la barriga y bailamos.

Después me vine para Bogotá a cursar bachillerato en un colegio de solo muchachos. Allí hacía teatro, pues no había danza en el colegio, sin embargo hicimos presentaciones, donde recuerdo que bailábamos y cantábamos “yo me llamo cumbia”; también estaba metido en el coro del colegio.

¿CÓMO FUE TU PRIMER ENCUENTRO FORMAL CON LA DANZA?

Entré a estudiar veterinaria en la Universidad Nacional, donde alcancé a hacer cuatro semestres de la carrera. Allí me encontré con dos compañeras, una hacía ballet clásico y otra bailaba con Delia Zapata. Cuando abrieron la Escuela Distrital de Danza me inscribí con mi amiga que estaba con Delia Zapata, me recibieron y fue entonces que me retiré de la universidad.

La Escuela Distrital de Danza funcionaba en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, era una de las antiguas escuelas del Distrito, como la de ballet clásico, la de teatro, la de música, la Luis A. Calvo; había muchas escuelas en ese tiempo. A partir de esas escuelas fue que se formó posteriormente la ASAB.

¿CÓMO FUE LA RELACIÓN CON TU FAMILIA CON RESPECTO A LA DANZA?

Si eres bailarín eres marica y si eres marica eres repudiado, y yo soy las dos cosas; mi mamá lloraba siempre y decía “¿de qué va a vivir?”. La carga siempre era por mis hermanos que fueron los más montadores, soy el menor de cinco.



Teatro Jorge Eliécer Gaitán. Carrera 7 No 22 - 47. Bogotá.
Foto: Alexander Gümbel. 2012

¿QUIÉNES ERAN TUS PROFESORES Y CÓMO ERAN LAS CLASES?

Tenía clases de folclor y también clases de danza moderna, lo que los profesores llamaban técnica Duncan. Jacinto Jaramillo llegó en 1929 de Estados Unidos donde había estudiado con una de “las isadorables”, él empieza a hablar de una técnica para el cuerpo diferente a la del ballet clásico. La preparación técnica de Jacinto Jaramillo en el Ballet Cordillera era a partir de la técnica Duncan. Las clases las daban varios alumnos de Jacinto Jaramillo que nos enseñaban danzas de la costa. Jairo Echeverri nos daba danza tradicional del interior y Stella Sandoval y Yesid Carranza, que habían estudiado toda la vida con él, nos daban la clase de técnica Duncan. La técnica Duncan consiste en marchas; practicábamos caminar en segunda, tercera, cuarta y en quinta posición; correr; saltar; y hacer los juegos que hacía Isadora Duncan. Lo que era importante era la idea de la naturaleza, era muy placentero y se desarrollaba la consciencia de movimiento desde el plexo solar. Trabajábamos desde la forma y la sensación, los ejercicios se llamaban *El Narciso*, *El Jaguar*, o *Floración*. Lo que dejó Isadora Duncan fue una filosofía, ustedes la pueden encontrar en los textos que escribió como *Mi vida e Ideas sobre la danza y otros escritos*.

¿QUIÉNES ERAN TUS COMPAÑEROS?

En esa escuela estaban Leyla Castillo, Carlos Latorre, Gino Peñuela, Jorge Tovar y Duvan Castro, que era un excelente bailarín.

En ese momento, Álvaro Restrepo, que estaba viviendo en Nueva York, vino a dar un taller y fuimos invitados a tomarlo. Con Álvaro empezamos a hacer Graham, Limón y técnicas modernas, era diferentísimo a lo que habíamos hecho de Duncan. Cuando conocimos la técnica Graham a todos se nos rayó el coco, Álvaro nos arañó la psiquis y encontramos una forma más fuerte de trabajar. La técnica Graham es mucho más estructurada, ofrece un desarrollo del cuerpo sistemático y una filosofía totalmente diferente.

Después conocimos a Elizabeth Ozol, que llegó a la Escuela Distrital de Danza y que venía de Estados Unidos de la escuela de José Limón, eso fue en el ochenta y tres o el ochenta y cuatro, e hicimos Limón con ella durante un semestre.

A partir de eso formamos un grupo con Yesid Carranza que se llamaba Samanex, que significa “la estrella del caminante” en una lengua indígena colombiana. En el grupo estábamos Gino Peñuela, Carlos Latorre, Leyla Castillo y yo.

Después de esa corporación todos se fueron a bailar y a estudiar con Carlos Jaramillo en Triknia Kábelioz, yo me presenté a estudiar ballet con Plutarco Pardo en la Escuela Distrital de Ballet donde empecé a fortalecer mi entrenamiento en ballet.

¿POR QUÉ QUISISTE ESTUDIAR BALLE?

Porque quería aprender una técnica que me desarrollara el cuerpo, entonces de cabeciduro me fui con Plutarco que era terrible, era un dictador, completamente facho.

Plutarco es colombiano y fue primer bailarín en una compañía en Alemania, The Hamburg Ballet.

Estuve con Plutarco tres años, las clases eran toda la tarde. Como tenía que trabajar en algo para poder vivir, me la pasaba cosiendo trusas, mallas, suspensorios. Me retiré de las clases con Plutarco porque no aguantaba estar llorando todos los días, uno estaba en la barra y él gritando e insultándolo a uno, entonces me fui de lleno donde Priscilla Welton.

Cuando Triknia cerró, todos habíamos resuelto irnos a estudiar ballet donde Priscilla Welton y donde Jaime Díaz, porque no había más escuelas de danza contemporánea en ese momento.

¿QUÉ TE QUEDÓ DEL BALLE, DE UNA TÉCNICA TAN CONSTITUIDA CON UN IDEAL DE CUERPO TAN CLARO?

Sacarme a Plutarco del cuerpo me costó varios años, él tenía una rigidez que otra gente que hacía ballet no tenía, por ejemplo proponía la cadera demasiado echada hacia delante y la espalda demasiado dura, él siempre hablaba de bailar como un bloque, y realmente uno bailaba como un bloque tieso; hacíamos un *grand plié* en diez y seis tiempos, entonces mi músculo tensor de la fascia lata era una bola enorme, demasiado rígido, y hasta que uno no tuviera la pata arriba no podía bailar. Con Priscilla la técnica era más tranquila, pero me aburrí porque era sólo barra, horas de barra. Entonces fue cuando me encontré a Jaime Díaz, en la Academia de Ballet Ana Pavlova, el mejor maestro para mí, porque Jaime lo hacía reír a uno todo el tiempo, mientras que con Plutarco estaba prohibido reírse, era la posibilidad realmente de bailar, no de quedarse quince años en la barra.

¿CÓMO FUE TU VINCULACIÓN A LA COMPAÑÍA COLOMBIANA DE BALLE?

Cuando abrieron audiciones para la Compañía Colombiana de Ballet con Christopher Fleming, no me escogieron pero me dejaron tomar las clases y después me llamaron a la compañía. Nos entrenábamos en ballet con Fleming, pero se hacían montajes un tanto neoclásicos. Volví a estudiar técnica Graham con Elsa Valbuena, la mujer de Fleming, quién había estudiado en Estados Unidos en la escuela de Martha Graham y tenía un grupo que se llamaba Gaudere.

Yo bailaba con ambos, pero me encarreté mucho más con Elsa, con quien estuve muchos años bailando en Gaudere y a quien le creí muchísimo. El grupo lo conformábamos Leyla Castillo, Tona Casadiego, la mexicana Norma Suárez, Francisco Díaz, Carlos Latorre, Jairo Torres, un bailarín buenísimo, y yo. Estuvimos de gira en España, Venezuela y por Colombia. Tuvimos varias invitaciones a Alemania, pero los tiquetes nunca salieron.

Hubo un Festival Nacional de Danza grandísimo, patrocinado por la Contraloría General de la Nación, este festival llamó a la gente que estaba aquí: Katy Chamorro, el DICAS de Bucaramanga, Deuxalomori, Triknia Kábheliöz, Zajana Quin, Cortés Danza, Koré, un grupo que terminó haciendo un festival buenísimo en Barranquilla, Los Danzantes y la Compañía Colombiana de Ballet donde estaba yo.

¿CUÁLES ERAN LOS TEMAS DE LAS PIEZAS DE GAUDERE?

En Gaudere los montajes salían a partir de la improvisación. Una pieza se llamaba *Territorios*, con la que más bailábamos todo el tiempo; fuimos a festivales de teatro aquí en Colombia. Esta pieza tenía tres momentos: amarillo, azul y rojo, me acuerdo del momento rojo porque era sobre la violencia y jugábamos con unas pelotas.

Teníamos otro montaje que no tenía tema, era un juego, muy improvisado porque en el mismo momento de la presentación yo iba diciendo la palabra o las frases que se me ocurrieran; había un momento en que todo empezaba a pasar, todos estaban corriendo y haciendo cosas y yo me quedaba quieto, diciendo cualquier cantidad de barbaridades que me iban saliendo. Me acuerdo que ella me tenía como tarea pensar en una cosa y siempre salía muy poética. Con esa obra fuimos a Barcelona, donde una persona de México me saludó y me dijo “qué poesía tan bonita, ¿de quién es?” y yo dije “son cosas inventadas por mí, que tengo que decir en base a algo”.

También hicimos una performance en el TPB, un teatro ahora cerrado; nos invitaron para el evento de reinauguración, con una temporada de video arte que se llamaba *Videos de alcantarilla y otras excrecencias*, o algo así. La pieza que teníamos montada tenía muchas alzadas y brincotadas; nos pusimos tenis y adaptamos toda la pieza que estaba hecha para teatro, para ser presentada en la escalera en espiral del TPB.

Luego Elsa se fue a vivir a Estados Unidos, ahora vive en Tampa (Florida) y tiene su grupo que se sigue llamando Gaudere.

¿LA TÉCNICA GRAHAM HA SIDO ENTONCES MUY IMPORTANTE EN TU FORMACIÓN?

Empecé a estudiar Graham con Álvaro Restrepo y después, cuando bailé con Elsa Valbuena, el entrenamiento era en técnica Graham; luego en el año 1994 me fui para Nueva York a la Martha Graham School, a estudiar un curso intensivo de verano. Colcultura me dio los tiquetes. Cuando llegué a Nueva York ya había pasado por David Zambrano y por la gente que había venido en el 92 al Taller Nacional de Danza Contemporánea a dar clases de *release*. Cuando empecé a tomar clase en la escuela Graham me pareció detestable y la gente odiosa. Allá me encontré con una escuela de *release* y un maestro maravilloso, hacía unas clases deliciosas, pensé quedarme en Nueva York, pero estaba enamorado en Colombia y en el 98 me fui a Francia. La técnica Graham me formó en danza moderna, pero después de todas estas experiencias debo decir que terminé haciendo un Graham muy *release*.

¿CÓMO FUE TU EXPERIENCIA EN EL TALLER NACIONAL DE DANZA CONTEMPORÁNEA?

El Taller Nacional de Danza Contemporánea lo organizó Álvaro Restrepo en 1992, que en ese momento era el director de Colcultura. Para celebrar el Quinto Centenario del descubrimiento de América invitaron a David Zambrano, Angels Margarit, Cuca Taburelli, Humberto Canessa y la Compañía Mal Pelo: Pep Ramis y María Muñoz. El primer módulo de ese Taller Nacional de Danza se hizo en Bogotá en colaboración con el Festival Iberoamericano de Teatro de ese año: los participantes que venían a bailar nos daban clases maestras y conferencias, además teníamos entrada a todos los espectáculos de danza programados. Las clases eran en la ASAB. El segundo módulo se hizo en Cali, en las instalaciones de Incolballet porque era época de vacaciones. Allí conocimos mucha gente que hacía danza contemporánea: Álvaro Fuentes, Dorita [Arias] de Medellín, Melissa Teodoro, que ahora vive en Estados Unidos y es doctora en danza, y Eugenio Cueto de Bucaramanga. Los maestros eran Marianela Boán y Humberto Canessa; fue muy intenso, las clases fueron durante un mes de ocho de la mañana a seis de la tarde. Con Humberto aprendíamos técnica *release*, y con Marianela técnica cubana. Hacíamos improvisación y composición con los dos, fueron como trescientas horas; todos salimos bailarines. Después en Bogotá, en la ASAB, David Zambrano nos dio dos semanas intensivas. A Humberto Canessa lo conocimos cuando trabajamos con Elsa, él nos daba clase cuando Elsa se fue. Armamos una compañía con Humberto que se llamaba Cuerpo Érgico; con él trabajamos durante todo el 92, pero nunca presentamos nada.

¿CÓMO FORMAS TU COMPAÑÍA CON NORMA SUÁREZ?

Norma llegó de México y se metió a Triknia Kábhelioz Danza Contemporánea. Yo la conocí donde Priscilla Welton en 1988. Después del Taller Nacional estuvimos trabajando un rato larguísimo con nuestro grupo que se llamaba Anaxix; el nombre salió de una pieza de un artista plástico amigo nuestro. Cuando formamos Anaxix, le poníamos “Compañía colombo-mexicana” y vendíamos, nos invitaban a bailar aquí y allá; hicimos montones de presentaciones. Las piezas que creábamos eran cortas, los materiales salían a partir de improvisaciones.

¿EL PUNTO DE PARTIDA ERA UN TEMA O ERA LIBRE?

Me acuerdo de una pieza a la que llamamos *La esencia del pecado*, fue a partir de un cómic que se llamaba así, lo vimos en un periódico, la imagen eran cuatro marranos llorando llevando a una lechona. Terminamos haciendo un juego de burla que tuvo una primera versión con Norma. Trataba de una pareja en un matrimonio, ella siempre quería casarse y yo siempre le huía. Luego hice una segunda versión un tanto más gay: la novia era un hombre, interpretada por Francisco Díaz, llegaba a la iglesia vestida, el novio se moría, el cura iba a saludarlo y se enamoraban. Al público le gustaba mucho.

¿ERA MUY TEATRAL ENTONCES?

Sí, pero tenía mucho movimiento.

¿CÓMO ERAN LAS PUESTAS EN ESCENA, LA MÚSICA, EL VESTUARIO?

Nos gustaba usar música clásica, por ejemplo Pergolesi; al final empezábamos a buscar otra música, a veces música que nos regalaban, música creada para nosotros. El vestuario casi siempre era ropa de segunda, a mi me encantaba meterme a buscar ropa a la plaza España.

¿CÓMO SE MOVÍA LA DANZA EN ESA ÉPOCA?

Por puro instinto, no había ayudas como ahora, ni becas de creación, hasta que Álvaro Restrepo las instauró en el año 1992 o 1993.

¿EN QUÉ LUGARES DE LA CIUDAD SE PRESENTABAN?

Generalmente en el Teatro Libre del Centro, donde hacíamos temporadas, en el Teatro Libre de Chapinero también bailamos mucho, en el Jorge Eliécer Gaitán y en el Colón.

¿CÓMO ERA EL AMBIENTE CULTURAL EN EL QUE CREAMOS TUS OBRAS?

Siempre digo que somos la segunda generación en danza contemporánea, influenciada por el regreso de Álvaro, que nos criticaba porque no teníamos escuela, pero a partir de esa generación, empiezan a darse un montón de posibilidades y de encuentros, por ejemplo ese primer encuentro de “Nuevos Creadores en la Danza” en el Teatro Libre del Centro. Esto se hizo cuando, por primera vez, el Instituto Distrital de Cultura empezó a interesarse en la danza contemporánea, creo que este encuentro fue en 1993.

Todo empezó por iniciativa nuestra, que hacíamos una temporada corta, vendíamos las boletas, la gente empezó a ir y el Distrito apoyó, armaron absolutamente todo, dieron plata, pagaron el espacio e invitaron a todo el mundo. Después se organizó el Festival Nacional de Danza Contemporánea en el auditorio Crisanto Luque de la Contraloría en la calle diecinueve con décima.

¿CÓMO TE FUISTE A FRANCIA A ESTUDIAR?

En 1994 entré a la ASAB a trabajar como profesor de danza para teatro y en 1998 me fui. En el año 1996 salió una ley de profesionalización de artistas, sobre todo de artistas docentes, yo hice la profesionalización como Licenciatura en Educación Artística en

CENDA. Al terminarla en 1998, como andaba enamorado, me fui para Francia porque mi compañero era uno de los que se había ganado las becas para ir a estudiar a Angers. El director del Departamento de Danza de la Universidad París 8, Hubert Godard, había estado en la ASAB dándonos clase de kinesiología y me dijo “chévere que vengas a hacer la universidad en Francia, te gustaría mucho”, y entonces en 1998 conseguí el cupo para la Facultad y me fui.

¿Y ESTUDIASTE ALLÁ TODA LA CARRERA?

Como tenía el pregrado hice una especialización llamada Artes del Espectáculo, con Mención en Danza, y después la maestría en lo mismo, Artes del Espectáculo.

¿CÓMO ERA LA CARRERA?

Es una carrera básicamente teórica que tiene dos pilares fuertes, uno de ellos en historia y el otro en análisis funcional del cuerpo en el movimiento danzado. Tiene bases de Laban, Alexander, Feldenkrais, osteo-kinesis, Rolfing, etc.

Además, en Francia bailé en una compañía y tomé clase todo el tiempo en el Menagerie de Verre, un espacio al va muchísima gente de todo el mundo a dar clases. Iba gente de Cunningham, *release*, improvisación, *contact improvisation* y de técnicas somáticas, que era lo que más me interesaba. Me gustaba mucho esta escuela porque uno tenía un profesor distinto cada tres semanas. Yo trabajaba para la escuela, repartiendo folletos, haciendo mandados y me pagaban con entradas a clase.



Teatro Libre del Centro. Calle 13 No 2 - 44.
Foto: Alexander Gümbel. 2012

¿QUÉ TEORÍAS DE COMPOSICIÓN TE HAN INFLUENCIADO MÁS?

Por ejemplo la composición que hacía Marianela Boan, pero en rollos de composición creo que me sigo quedando con Elsa Valbuena, y la composición desde los posmodernos como Trisha Brown. En Francia no ven la historia como una cosa que sucede a través del tiempo y con un listado enorme de nombres, fechas y circunstancias aisladas que uno no se aprende jamás. La historia allá se aprende desde el análisis de las obras. Uno de mis profesores de historia fue Marc Franco, un historiador de Estados Unidos, profesor de la Universidad de California, su clase es maravillosa porque lo único que cuenta son chismes de grandes coreógrafos, e intenta explicar por qué se hizo esta cosa, cuándo se creó esta otra y bajo qué circunstancias, a partir de múltiples relaciones.

¿POR QUÉ NO TE QUEDASTE EN EUROPA?

Hice toda la preparación para el Diploma de Estado para ser profesor de danza allá, pero por ser extranjero no me lo daban y tenía que llenar un montón de requisitos. Sin embargo me dejaron hacer la formación, y me dieron certificados, no un diploma, que de todas formas sólo sirve para Francia. Lo único que me interesaba realmente era poder hacer la preparación en pedagogía, había otro diploma que se llamaba Análisis Funcional, del cual hice todos los cursos con mi maestro Hubert Godard; todo mi trabajo tiene muchas referencias de él. Estudié muchísimo análisis, pero no tengo ningún diploma. Alguna vez me presenté para dar clases de anatomía en la ASAB, pero me dijeron que no, porque no tengo ningún cartón que me respalde. Doy clase de Historia y de Composición.

Tenía los dos cartones de Paris 8, el de la licenciatura y el de la maestría, y tenía los certificados de doscientas ochenta horas de estudios en Pedagogía. Después de eso dije “¿qué hago aquí?”, tenía la posibilidad de quedarme, pero no quería trabajar en otra cosa que no fuera danza, y mi ideal cuando me fui a Francia era tener cosas para volver.

¿ENTONCES LLEGASTE AQUÍ A ENSEÑAR?

Regresé en el 2004. Hice una pieza con la que Peter Palacio me invitó a Medellín en el año 2005, todo era improvisado. También creé una pieza para CENDA, con los conceptos que tenía de composición y que sigo desarrollando. Trabajo en la ASAB esos mismos conceptos; como tengo todo un año para hacer composición tengo muy claro qué es lo que quiero, por cuales etapas quiero que pasen mis estudiantes. Algo que identifica muchísimo a la danza contemporánea es el solo, entonces les doy unas especificaciones muy cuadrículadas y al final ellos lo construyen y lo bailan.

Cuando llegué en el 2004 presenté audición en la ASAB, porque necesitaban un profesor para enseñar Técnica, pero no me aceptaron, entonces entré a dar la clase de Historia. También trabajé en CENDA durante el 2004 y el 2005; daba Composición, Historia y Técnica. En el 2006 me llamaron para hacer la coordinación en CENDA y a finales de ese año gané un concurso en la Universidad Distrital como profesor de planta en la Facultad de Artes-ASAB, en el énfasis de danza contemporánea.

En el 2007 tuve que asumir la coordinación en Artes Escénicas de la ASAB. Coordinó teatro y danza, y tengo ocho horas de clase a la semana, dicto Historia y Composición. También estoy dirigiendo una investigación.

¿CÓMO FUE EL PROCESO DE CREACIÓN DE LA OBRA QUE CREAMOS PARA CENDA?

Con lo último que hice para CENDA empiezo a pensar la composición como la pienso ahora; por ejemplo, les propuse a las chicas que en vacaciones se fijaran en los tics de su familia y en las formas de bailar que les parecieran interesantes, porque



creo que una parte de la composición requiere de un material, y a partir del desarrollo de ese material se puede empezar a armar algo. Hay montones de métodos, siempre pienso que en la composición hay una estructura y luego algo que engloba, las particularidades hablan de la generalidad y ésta se identifica en las particularidades, esta es la teoría de la Gestalt alemana. Empiezo a trabajar en ese material inicial que traen ellas, a jugar con eso, se lo enseñan, lo combinan y hacen frases; al principio son materiales totalmente aburridos, que le sacan a uno la chispa, pero a partir de crear frases y de la repetición y de ponerlos en el espacio, se empieza a construir. El montaje para CENDA terminó por ser una cosa de fiesta, la soledad en las fiestas; hay mucha gente pero se está solo. No me interesa contar nada, me parece que el movimiento a cada uno le cuenta algo. Siempre digo que la danza es a la poesía lo que el teatro es a la literatura.

Comprender que con
el solo hecho de estar
bailando, el tiempo,
el espacio, la percep-
ción, se transforman,
se metaforizan, esto
es algo que felizmente
ningún teórico podrá
nunca transcribir

¿EN QUÉ CONSISTE ESA INVESTIGACIÓN QUE ESTÁS HACIENDO?

En el año 2004 empecé a hablar con el Ministerio de Cultura, me contaron que en teatro estaban haciendo una investigación para hacer unos programas de TV de historia del teatro en Colombia, me dijeron que hiciera una propuesta, entonces empecé a trabajar en eso. Finalmente los siete programas de teatro salieron y un día me llamaron para hacer los de danza, y me propusieron trabajar con alguien que yo escogiera y con gente de Unimedios de la Universidad Nacional.

La investigación se llama *Memorias de Cuerpo. Maestros de la Danza en Colombia*. Será una mini serie de seis capítulos, cada uno en torno a un maestro de la danza en Colombia: Jacinto Jaramillo, Delia Zapata, Gloria Castro, Álvaro Restrepo, Carlos Jaramillo y Carlos Franco, que rescató danzas para el carnaval.

Lo que me interesa investigar es la memoria de esos maestros en otras personas, por ejemplo, no investigar lo que hizo Carlos Jaramillo, sino lo que dejó en la gente. La memoria guardada en sus cuerpos y saber qué están proponiendo ellos ahora en Colombia. Entonces tenemos a Leonor Agudelo, Hernando Eljaiek, Carlos Latorre, Gino Garzón y Carlos Giraldo, que conoció a Carlos en El Estudio.

Por ejemplo, la gente de la primera generación que bailó con Carlos, de la cual hace parte Leonor Agudelo, casi toda se fue, de la segunda generación está Claudia Cabanzo, que fundó la escuela de danza Eco Danza, que solo duró algún tiempo.



De la generación de Carlos Jaramillo había unos bailarines absolutamente brillantes como Francisco Cuervo, que estuvo bailando hace poco con Pina Bausch.

¿CREES QUE HAY UN ESTILO COLOMBIANO DE DANZA CONTEMPORÁNEA?

Hay montones de cosas diferentes, Tino Fernández por ejemplo es danza teatro muy internacional, Álvaro con su concepto de cuerpo sacro, está Danza Común y hay muchos experimentos.

¿QUÉ ES LA DANZA PARA TI?

La danza ha sido para mí una forma o un estilo de vida, pero también una tabla de salvación, un refugio donde guarecerme de mis tormentas. Cuando me inicié en la danza, quiero decir, cuando empecé a tomar clases en la Escuela Distrital, el hecho de bailar en un salón de clase me hizo caer en la cuenta que la sensación de alegría en mi cuerpo era la misma que cuando iba a las “Coca-colas bailables” del colegio, y prefería bailar salsa con las ‘niñas gordas’ de la fiesta. Esta sensación cambió cuando decidí tomar clases de danza clásica, no quiero decir nada con toda la información bombardeada constantemente y a la cual nos es imposible escapar. Ahora, después de los años, mi cuerpo se ha acostumbrado a la sensación y a sus cambios constantes. Debo decir que la teoría de la danza me ha ayudado a comprender muchas cosas, sin embargo no hay nada que explique la experiencia de estar parado en escena. Comprender que con el solo hecho de estar bailando, el tiempo, el espacio, la percepción, se transforman, se metaforizan, esto es algo que felizmente ningún teórico podrá nunca transcribir. Podrían de pronto describir físicamente qué es el danzar, pero decir qué es la danza, me parece difícil, porque la danza no es una sola, son muchas. Danzar, rumbear, bailar, brincar son los verbos que describen algunas de las diferentes formas de moverse que tienen una connotación espacial donde se realizan estas actividades. Los diferentes espacios, los diferentes necesidades para realizarlo hacen que ella, la danza, pueda ser definida de muchas maneras, cada una de las cuales tan valiosa como las otras. Para mí la danza es la posibilidad de seguir encontrando gordas con quienes bailar salsa y sudar hasta el agotamiento.





RICARDO ROZO

Entrevistado por Margarita Roa y Andrés Lagos

Octubre de 2008 - Fundación Danza Común

¿NOS PUEDES CONTAR DE TU FORMACIÓN?

El inicio de mi trabajo corporal fue con *taekwondo* y *jiu jitsu*, una técnica de defensa, que fue lo único que hice en Bogotá antes de irme, porque moverme siempre ha sido una necesidad. Pero yo vengo de las artes plásticas. Antes de irme de Colombia, en 1979, había hecho clases de arquitectura, y mi proyecto era estudiar Historia del Arte en Roma o en Florencia, pero el destino decidió de otra manera. Entré a estudiar Artes Plásticas en Francia para hacer un estudio más analítico y teórico sobre la estética. En Francia conocí al norteamericano Wes Howard y con él tuve los primeros contactos con la danza. Él venía de la vanguardia postmoderna americana y era un bailarín maravilloso en la improvisación. Howard llevó por primera vez a Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer y Wendy Perron, entre los años 79 y 81. Estos fueron los primeros contactos que tuve con la danza; fue muy fácil porque era gente muy abierta a que un muchachito de veinte años, que solo había bailado la cumbia en el colegio, pudiera probar sus talleres. Wes Howard constituyó Le quartour de danse (El cuarteto de la danza), y me permitió asistir a los ensayos, luego a las clases y más tarde encontró la manera de hacer que participara improvisando en el escenario con ellos. En ese momento tuve un contacto fuerte con la manera de danzar de Trisha Brown; me impresionaban sus composiciones con acumulaciones; fue lo mismo con el contact improvisation de Steve Paxton, que descubrí primero observando sus ensayos y después como performance en el escenario, era maravilloso de fluidez y de invención; hoy vemos que esos fueron momentos fundadores de la posmodernidad en la danza. Yo comencé entonces a interesarme realmente en la danza y tomaba todos los talleres de composición y las clases técnicas de Wes Howard; se conformó un pequeño núcleo en torno a él, y hacíamos performances en el sur de Francia e Italia, en toda la Lombardía, en plazas y palacios, con mucha experimentación, gente desnuda, juego, gritos, carreras y el público por todas partes.

Al verano siguiente Wes consiguió que me dieran una beca en la escuela de ballet de la Princesa Grace en Montecarlo. Fue excelente pues observé de cerca y experimenté algo de lo que es la tradición y la rigidez de la técnica, enseñada por maestros a los que el alumno no responde mirándolos a los ojos, en un marco excepcional; pero al mismo tiempo fue muy extraño para mí por el altísimo nivel económico de los estudiantes; niños y jóvenes salidos de la aristocracia francesa y de grandes fortunas de los Emiratos Árabes y de Japón. Había algo escandalosamente elitista asociado a la danza y al cuerpo. Después de ese verano en Montecarlo continúe tomando clases de ballet en los conservatorios de las ciudades de Francia, ya que cada ciudad dispone de un conservatorio de música con su sección de danza clásica. Gracias a esa cercanía con el rigor de lo clásico, la técnica Cunningham me llamo la atención, en particular lo lineal del trabajo de piernas, que siempre me ha parecido hermoso. Cuando la descubrí pensé: “esto es para mí”, y a pesar de no poseer ni el cuerpo, ni los medios para ello, me fui a beberla a la fuente, es decir al Cunningham Studio en Nueva York, por un período de seis meses, y fue bastante duro.

Regresé a Francia e ingresé en una compañía que tenía un estilo de trabajo influenciado por la técnica Cunningham. La directora se llamaba Kilina Cremona, había sido maestra en el estudio de Merce Cunningham y hacía un trabajo técnico y riguroso. Me exigía tomar la clase de la mañana y la clase de la tarde después de un ensayo de cinco horas. Fue bastante agotador pero muy bueno porque aprendí en el cuerpo lo que es el trabajo de un bailarín. Estuve dos años con ella. Entre el 82 y el 84 ella creó obras basadas en la técnica Cunningham, trabajando a partir de un contexto poético muy fuerte y con bastante experimentación, recuerdo una obra con varios pianos grabados y otra en que teníamos varios metrónomos con ritmos diferentes al mismo tiempo. Para ella era importante que las formas del cuerpo se vieran, entonces usábamos enterizos pegados al cuerpo. El trabajo con Kilina fue una experiencia técnicamente muy buena, pero llegué a un punto de agotamiento en que el aspecto humano de la relación con ella hubiera sido de gran apoyo, y desafortunadamente no se dio. Además, corporalmente se tornaba cada vez más rígido a causa de las dificultades técnicas, y el ambiente de trabajo un tanto monacal no ayudaba, tanto que al final terminé pensando que eso sí que no era danza. Después de haberme movido de manera tan calculada, me daba la sensación de ser algo robótico en mi movimiento y ya tenía ganas de algo más redondo. De regreso a París en el 86, comencé a frecuentar diariamente el estudio de Peter Goss, un surafricano con una cualidad de movimiento extraordinaria y un trabajo técnico en la barra riguroso: manejaba la idea de trabajar el torso adentro y afuera del eje, manteniendo como punto fijo la cadera. Curiosamente el trabajo de centro tiene un énfasis muy suelto, se emplea el trabajo que se hace en la barra pero de una manera más libre, con espirales, pies paralelos y algo de piso, es un Limón más suave. En el estudio de Peter Goss, entre el 86 y el 88 se encuentra toda la generación que va a ser *La nouvelle danse* francesa, entre ellos Jean Claude Gallotta y Angelin Preljocaj. Después de esto trabajé durante año y medio con una compañía en Dijon que se llamaba Delta Phi. Hacíamos espectáculos muy raros, pero para mí era la primera vez que recibía un salario por bailar, era un trabajo que me daba para vivir. Dejé de hacer pintura y fue en esta compañía donde me encontré con Jean Claude Pellaton. Para terminar la pregunta por la formación, la cuestión de la técnica fue siempre conflictiva. Yo tenía una relación con la posmodernidad, las artes plásticas, la escultura y la pintura. Jean Claude, en cambio, venía de una formación académica en la que lo que primaba eran las líneas, la pierna a la segunda -entre más alta mejor- y la pirueta mejor terminada. Entonces la técnica estuvo siempre presente pero la mezclábamos con improvisación, composición, riesgo físico y mucho movimiento. Tuve la suerte de vivir una época muy interesante en que la gente andaba haciéndose preguntas sobre lo que era y no era danza, lo que podría querer decir coreografía de autor, y todo eso gracias al enorme campo de investigación y de creación que sin quererlo abrieron la llegada a Francia de los conceptos de la postmodernidad: las ideas de lo aleatorio, de la acumulación y la repetición de un movimiento, la idea

misma de módulo de movimiento como material de construcción, las propuestas de sacar la acción del escenario y de la frontalidad a la italiana de la larga tradición del *ballet de cour*. Con el tiempo vemos que al final del 70 y durante esa década del 80, la danza estaba en plena ebullición con las ideas aportadas por un *Alwin Nikolais*, un *Cunningham*; incluso el trabajo corporal llegaba a una madurez con una *Trisha Brown*; por fuera de los parámetros rígidos con que el ballet era enseñado en Francia, vimos aparecer la idea de respirar y de tratar el cuerpo con mayor suavidad en el trabajo técnico.

¿CUÁL ELEMENTO DE TU FORMACIÓN SEGUISTE DESARROLLANDO?

Después de la experiencia con Kilina Cremona y con la técnica Cunningham quedé con ganas de buscar una danza con un movimiento más fluido, en espiral y circular, con una energía constante. Muy diferente de Cunningham, que remite a una energía lineal que siempre se rompe, muy articular y que permite escrituras agudas y como en síncope, bellísimas como solo él sabía componerlas en el espacio. Es hermoso cómo ciertas piezas de Cunningham ocupan el espacio, rompiendo el esquema frontal, obligando a una percepción en caleidoscopio. Pienso que, como intérprete, este concepto es fabuloso, porque te toca desarrollar una percepción interna y una conciencia de tu cuerpo increíbles, te toca entender desde adentro de tu cuerpo en dónde está la diagonal sin estarla mirando, desarrollando desde el comienzo un esquema interior muy claro del espacio en que se está bailando. Igual para el que está mirando, le toca liberar su espíritu y dejar que su cerebro siga el cuerpo del que está bailando, sin amarras de narración o de especialidad tiesa. Eso es para mí algo muy posmoderno. Pasaba lo mismo con el trabajo modular que conocí en talleres con la misma Trisha Brown, que era amiga muy cercana a Wes Howard, con quien me estaba formando en ese entonces. Esa concepción modular me ha sido de gran influencia, el hecho de escribir una sección de movimientos que puedes hacer en diferentes lugares del espacio: la puedes ejecutar parado, acostado, al derecho y al revés, cortarla, repetir, acelerar, etc., eso me parecía fantástico y muy entretenido. Entonces, tomando cosas de un lado y de otro se fue armando lo que me interesaba. Lo último que me marcó fue la técnica Limón, con el trabajo del torso fuera del eje y el concepto de la espiral, que tiene mayor resonancia en mi cuerpo, porque desde chiquito bailé salsa y la técnica Limón tiene mucho movimiento en la cadera, en los hombros, y él lleva a un uso de los brazos de una manera más sinuosa, es una técnica más redonda y con cualidades casi líquidas, constantemente trabaja el contrapeso, el equilibrio, el apoyo, la suspensión, el cambio de dinámicas con la capacidad de frenar rápido. En fin, estas tres cosas fueron de gran influencia para mí: esas nociones posmodernas del módulo donde entra la repetición, el tratamiento del espacio de Cunningham, y lo circular, sinuoso y continuo del Limón.

¿CÓMO SE FORMÓ LA COMPAÑÍA OBJETS FAX?

Yo había tenido una corta y épica experiencia coreográfica como director de un grupo con el que había intentado formar mi propia compañía. La había llamado Point Virgule Danse Contemporaine, que traduce Punto y Coma Danza Contemporánea. Recuerdo que me había lanzado empíricamente a formar compañía con otros tres bailarines y con los cuales contaba para organizar una mini gira por el sureste de Francia, presentando un programa compuesto de tres pequeñas coreografías mías; la gira fue toda una catástrofe. Yo debía tener 22 o 23 años y era la primera vez que salía a mostrar una cosa que no estaba lista y me estrellé, porque me di cuenta de que el espectáculo necesitaba un concepto, algo que lo estructurara, necesitaba luces, y yo no tenía técnico, ni tenía idea de eso, además me correspondía ver por la calidad de lo que se presentaba, es decir entrenar a los intérpretes, ensayar mucho, transportarlos, alojarlos, alimentarlos y pagarles un salario... fue terrible pero aprendí mucho para lo que siguió después. Cuando llegué a la compañía Delta Phi en Dijon, Jean-Claude era bailarín y venía del Ballet Contemporáneo de Bruselas con una formación moderna pero con un estilo neo clásico. Él le había pedido a la coreógrafa poder disponer del espacio en las horas libres. Yo me agregué a su solicitud y ella accedió a prestarnos el espacio, podíamos eventualmente usar a los otros bailarines de la compañía en sus tiempos libres y, si las coreografías eran buenas según su criterio, se las apropiaba y las usaba en su espectáculo con la expresa condición de que no podíamos exigir ningún derecho. Jean Claude también estaba haciendo sus pinitos con obras como *Stride la vampa*, que era muy chistosa y de corte neo clásico. Surgió un concurso y el jurado atribuyó el premio del humor a Jean-Claude. Con él estaban sus compañeros de estudios de Bélgica y de Alemania, gente con una técnica clásica muy fuerte, pero con ideas ya mandadas a recoger para mí. Como fuera, con ellos como bailarines terminamos fundando, en 1986, la compañía Objets Fax. Primero estuvimos en Lyon y después nos llevamos la asociación a París, con la idea de compartir los bailarines, pero ambos trabajábamos nuestros estilos particulares. En ese entonces él me ayudaba haciéndome las bandas sonoras. En el 90 ya teníamos un programa constituido con cinco o seis coreografías y la presentación duraba dos horas. Poco a poco la base de la compañía se fue creando con tres hombres y dos mujeres durante cuatro años. Después los amigos de Jean-Claude decidieron irse para otros países y conocimos al tercer soporte de Object Fax, Patrick Humbert, quien venía del medio del teatro y de la danza de Lausanne. Con ellos creé un trío de 15 minutos que solidificó el concepto de la compañía, se llamaba *Primero yo, segundo yo, tercero yo*, sobre el individualismo. Como ya dije, las bandas sonoras de mis coreografías las hacía Jean-Claude, pero para este trío decidí lanzarme a hacerlo yo mismo de una manera totalmente empírica, cogiendo pedazos de series de televisión y mezclándolas con recetas de cocina, música latinoamericana y ópera, en un montaje que tal vez llegó a tener demasiada información, pero que me gustaba por eso mismo. Por ese entonces comenzaron a generarse pla-

taformas para jóvenes creadores. En los comienzos de la compañía Objets Fax nos presentábamos donde fuera posible, en todos los concursos.

¿DE DÓNDE SURGE LA PIEZA?

De la idea de la competencia, que veo hoy en todo y por todo. Y que en esa obra intenté tratar como un combate muy físico entre tres hombres, con levantadas y mucha repetición. Fue el inicio de una investigación en la que me preguntaba qué hacer con un objeto, cómo utilizarlo, qué valor dramático darle. Esta obra gustaba mucho porque con ella hicimos más de ciento cincuenta funciones, los tres éramos jóvenes, bien parecidos y estábamos en el punto máximo de la energía, teníamos una energía muy masculina, rápida, de ataque y de choque. Aquí en Colombia a ciertas personas les pareció una danza fascista. Con este trío habíamos participado en varios concursos, fuimos a Holanda, a Bélgica y luego lo mostramos en Francia, en España y en Suiza; en ella aparece un elemento que cobraría mucha importancia en lo que hoy puedo identificar como una propuesta artística personal, la cual sigue hoy su curso. Se trata del cubo, que es una pequeña plataforma de 50 x 50 x 35 cm., que usé por su valor simbólico de podio de ganador.

En ese momento estaba haciendo el posgrado en Artes Plásticas en la Sorbona y el tema de la tesis era sobre “La diversidad de lo mismo desde la producción coreográfica de Ricardo Rozo”. Pensando en esta idea de la diversidad de un mismo material, un tiempo más tarde tome como base ese trío y saqué un quinteto que se llamó *El combate vano*. Trabajé la tesis por un año y medio. Partía de la idea de que en la naturaleza hay un principio de base que siempre se repite y que la diversidad en la naturaleza es producto de una variación sobre un mismo tema. Mi director de tesis fue René Passeron, un pintor y escritor fantástico, pero sin la mayor cultura coreográfica. Sus conocimientos en danza no alcanzaban todavía a sobrepasar los ballets rusos, le encantaba el tema de mi tesis y siempre me dijo que era un tema de estética y filosofía, y que para poderlo desarrollar había que conseguir dos directores de tesis. Entonces abandoné, pues con la danza no sabía para donde iba con estas reflexiones que había empezado en la pintura, con una serie de diez y seis pequeños retratos, piezas en las que repetí parte de una imagen publicitaria. Decidí que era mejor consagrarme a bailar mientras tenía la vitalidad para hacerlo y me lancé a formar la compañía de una manera más organizada, haciendo todo el trabajo de gestión; esto fue en el 89 y en el 90. Ya no tenía tiempo para la pintura y paré la tesis, me parecía que era el momento de intentar ser un buen bailarín. Ahora con la edad que tengo, me doy cuenta de que fue una decisión acertada. Además del elemento del cubo que apareció en el 91, hay otro elemento que llegó a la coreografía después en el 92, se trata de los muros, que son superficies verticales en madera con huecos, es lo que reaparece amplificado en el 2003, en *La huella*, y que fui utilizando de maneras diferentes en las coreografías que hice durante esos diez años.

ADEMÁS DE ESTOS DOS ELEMENTOS EN TUS COREOGRAFÍAS, ¿PARTES DE OTRAS COSAS?

A veces retomo cosas ya hechas, son propuestas concretas que voy transformando de acuerdo a temas que me preocupan y con eso comienza a aparecer la idea de una nueva pieza, pero siempre queriendo hacer algo muy visual. En los noventa era algo un poco obsesivo para mí trabajar con un objeto como determinante del espacio y de la manera en que podemos construir la coreografía dentro de esa relación.

La primera obsesión fue el cubo, que por su pequeña altura y superficie para pararse, crea una limitación fuerte para el cuerpo, porque aunque no sea muy alto, se torna peligroso para el movimiento y el equilibrio, pues una caída o una luxación de un tobillo o de muñecas puede ocurrir muy rápidamente.

La segunda de mis obsesiones fue la del muro con huecos y la construí después de haber tomado un taller de escalada que recuerdo como una experiencia muy frustrante para mí, pues lo único que hicimos durante todo un fin de semana fue experimentar los agarres de la mano con cuerdas de escalada y la manera como esto determina el uso de los hombros. De resto nos la pasamos acostados en el piso proyectando mentalmente nuestro cuerpo en el espacio... A mí me parecía interesante y al mismo tiempo me aburría un poco, pues el cuerpo quedaba colgado columpiándose y me parecía que se necesitaba algo para apoyarse. Entonces después de esta experiencia decidí tomar una plancha de madera, colocarle un soporte con contrapesos por detrás para que quedara resistente y a la vertical y luego abrirle huecos para treparme a ella sin utilizar cuerdas. Al inicio fue muy violento porque los puntos de apoyo son mínimos, en las manos y pies se hacían llagas y nos parecía imposible movernos, y estábamos siempre con miedo a caernos. Hasta que un día, estando con la cabeza abajo y los pies arriba, no supe por donde bajarme, me venció el pánico y me caí de cabeza; solo fueron como cuarenta centímetros pero recibí un golpe bien duro que nunca se me olvidará. A pesar de eso, de lo difícil que era físicamente, para mí era muy interesante, incluso a las chicas con quienes trabajábamos les encantaba, pues podían utilizar sus extensiones como nunca. Terminábamos agotados, pues nunca antes habíamos estado acostumbrados a levantar nuestro propio peso con la fuerza de un solo brazo o con la fuerza de una sola de las piernas, y mucho menos moviéndonos rápido, siguiendo un ritmo musical, gravándose en la memoria el orden de los huecos para meter manos y pies sin equivocarnos.

De esta manera el muro me llevaba a encontrar nuevos parámetros para escribir la coreografía: halar, asir, empujar, tener la cabeza abajo, moverse lentamente, descolgarse, aprovechar las extensiones de piernas, la flexibilidad de la columna, bajarse y subirse con destreza y poder transitar libremente desde el espacio libre a la superficie vertical; en fin, era poner a funcionar el cuerpo de otra manera y descubrir otras formas poéticas, otras propuestas que me llevaron a que el muro se convirtiera, sin darme cuenta al comienzo, en un cuadro en movimiento, y después ya con el uso de las luces y las sombras descubrí algo supremamente pictórico.

La primera pieza en donde usé dos superficies verticales fue *City news*, un corto esbozo de diez minutos con inmovilidades larguísimas que hacían aparecer los cuerpos colgados, como si fueran fotografías en movimiento gracias a una luz muy blanca y al juego de sombras. De ahí seguí trabajando y compuse con los dos muros *El combate vano*. Y como si fuera poco, también le puse cinco cubos. Usé los dos muros como pantallas para proyectar películas de diez y seis milímetros. Fue una pieza medio abstracta, muy gráfica e inspirada en un texto de Margarite Yourcenar. Había cortos episodios narrativos, con una banda de sonido muy rica y divertida que me lancé a construir tomando como base muchos extractos de conversaciones de películas y series de televisión. Nos fue muy bien con esa obra, la bailamos mucho en Suiza, luego en Francia y después fimos a los Estados Unidos y a México. En Colombia la presentamos varias veces, en Bogotá, Medellín y en Barranquilla. El equipo de ese entonces seguíamos siendo, en la base, Jean-Claude, Patrick y yo, y dos chicas que a veces cambiaban según sus disponibilidades y la clase de proyecto. En el 94 oí hablar por primera vez de Colcultura, pedí una cita con el director, me presenté y presenté mi trabajo, me aconsejó presentar un proyecto a las convocatorias para becas de creación y resulté favorecido con una beca para *Lluvias ácidas*. Así nació la idea del intercambio entre Suiza y Colombia, traje a Charles Vodoz, Guillaume Zacharie, también estaban Patrick y Jean Claude, y entre los colombianos estaban Márvel Benavides, Carlos Ramírez, Oscar Orozco, y María Cristina Cortez que se encargaba de la producción. Para esa obra la idea era comenzar con el escenario vacío y poco a poco iba entrando la escenografía, buscando simbolizar una crítica a la actividad humana, pero no me interesaba utilizar el muro y los cubos de la misma manera, así que pensé que podía proyectar el cubo de cincuenta centímetros a cuatro metros de altura, formando así columnas con pequeños huecos para subirse; las columnas se sostenían entre ellas con una serie de tubos metálicos. Era una estructura semicircular, formando como un panteón que se me parecía a una arquitectura del renacimiento, con los cuerpos en movimiento coronando las seis columnas como en los palacios paladinos. Yo hubiera querido las columnas de por lo menos seis metros de alto, pero bueno, ya a cuatro metros nos daba un vértigo tremendo y sin poder amarrarnos ni agarrarnos de nada. Para mí la estructura representaba la civilización y se iba armando poco a poco durante la coreografía; como si fuera poco, también le puse una película con cielos muy bellos. Se manipulaba el objeto hasta armar la estructura y en la última parte todos nos subíamos a las columnas, estábamos allí como triunfantes, era la idea del trofeo, del personaje encumbrado sobre el que luego caía una cortina de lluvia ácida... Creo que en ese entonces no logré ni yo mismo entender lo que quería sugerir. Allí comenzaba la cuestión ecológica, el absurdo del progreso y la pérdida de lo humano, *Lluvias ácidas* era una crítica a la actividad humana.

Trabajé mucho para hacer que la pieza se moviera, después del estreno en Bogotá, la llevamos a Alemania, Francia, Bélgica y Venezuela y, naturalmente, a Suiza. Hasta el



96 estuvimos trabajando con esa pieza. El equipo cambió varias veces, el problema era que yo nunca estaba satisfecho con el material de movimiento, entonces cambiaba cosas todo el tiempo, no podía haber equivocaciones, era un trabajo delicado y lleno de precisiones con la manipulación del objeto para que la estructura lograra armarse correctamente. En últimas me di cuenta que la manipulación de las cajas; las columnas y los tubos de la estructura implicaban un trabajo de titanes, para lograr hacer verdaderas danzas con esos objetos; la dinámica del movimiento a la que llegamos nunca me convenció y terminé agotado pues el trabajo de posproducción exigía demasiado de mi tiempo, y lo que más me interesaba, que era estar creando en un estudio, se acortaba cada vez más. Además de eso, el transporte de la escenografía implicaba condiciones técnicas y presupuestos que cada día resultaban mas insuficientes; hubiera sido necesario adaptar el entrenamiento de los bailarines para ese tipo de trabajo y mantener un equipo pago para hacer un verdadero trabajo profesional con ideas como esa, que exigía otra infraestructura. Después de *Lluvias acidas*, me dije: “no más escenografía”, e hice una pieza casi sin nada en el escenario, se trataba de *Boomerang*. Más adelante volví a utilizar la idea del muro con *Incierto amanecer*, pero formando una estructura en la que habían paneles basculando y puertas en altura, trabajando en torno a la desaparición del interés por el cuerpo y a la relación entre la máquina y el cuerpo. Y también en *Sin lazos*, en la que compuse un solo para Sandrine Legendre, a cuatro metros de altura, buscando crear como una pintura en movimiento.

¿CÓMO ESTABAN ORGANIZADOS EN LA COMPAÑÍA?

Cuando la compañía se traslada a Suiza es invitada a realizar una residencia artística a finales de los ochenta. El entrenamiento lo organizamos entre los tres, Patrick, Jean Claude y yo, que éramos la base de la compañía. Yo me ocupaba de la gestión y de los contactos para conseguir festivales y premios. Entre el 92 y el 97 Objets Fax viaja a los Estados Unidos, México, Brasil, Venezuela, Colombia, España, Alemania, Bélgica, Francia; y nace el Festival Antílopeen Zurich. Hacemos mucho trabajo pedagógico en los colegios, hasta que llegó un punto en que me di cuenta que dedicaba más tiempo a la gestión que a la creación en el estudio, que no logramos consolidar un lenguaje corporal, porque tocaba hacer mucho trabajo de gestión y de producción. Siempre nos encargamos los tres de hacer todo: vestuario, música, programas de mano, iluminación, los afiches, porque el dinero que Suiza nos daba no alcanzaba para todo. Y claro, en la compañía los bailarines tuvieron que barrer, planchar, lavar, pero la parte administrativa y creativa la asumíamos los tres. A partir del 97 tomé la decisión de bajar la guardia con la gestión y con los intercambios, porque sentía que me estaba perdiendo, la crítica siempre decía que era buena la idea y el manejo escénico, pero que faltaba más trabajo en el movimiento. Esto es algo que siempre me ha cuestionado: lo que significa llevar el esqueleto de una obra al escenario, algo que no está terminado y que el proceso de creación continúe



después del estreno, que la presentación no sea sino un paso más para seguir trabajando. En ese momento decido tener mi propio espacio, pero en Suiza era imposible porque los arriendos son muy caros.

En el 98 volví a la universidad para hacer otro posgrado en danza y nació el proyecto *Cultura corporal*, que se gestó en ese momento en que tenía mucho trabajo de gestión, un trabajo realmente extenuante y siempre con la duda de si eso era lo correcto. Mis modelos eran grandes compañías que me han impresionado como *Angelín Preljocaj*, Wim Vandekeybus, Anne Teresa De Keersmaeker, Martha Graham y el Ballet de Cuba. Siempre pensé que la danza contemporánea debía obedecer a ese rigor, tanto en la técnica como en la creación de la obra.

¿EN QUÉ AÑO REGRESASTE A COLOMBIA?

En el 2000, cuando abrí un espacio en Bogotá que llamé El Estudio, en la calle cincuenta y siete con octava. Un lugar fundamental en mi carrera, para la investigación de movimiento y para la creación. Al inicio El Estudio tenía programación de cursos todo el día; Lina María Venegas era la administradora. Sigue siendo un espacio de creación, porque el trabajo que requiere una academia de danza me interesa poco, no tengo la paciencia que demanda.

¿CÓMO SURGÍA EL MATERIAL DE MOVIMIENTO PARA TUS OBRAS?

Por aquellos años, la búsqueda del material de movimiento se hacía siempre en relación al objeto, por eso la compañía se llamaba Objets Fax. Porque había la idea de hacer convivir la danza con objetos. Esta manera de pensar surgió desde el pequeño espacio en París, nuestro apartamento de veinticuatro metros cuadrados, donde todo estaba comprimido, llevándonos a reflexionar sobre la necesidad de volver el espacio más flexible: un mueble era cama y biblioteca, una mesa era comedor y caja para una máquina de coser. La idea de objetos artesanales con múltiples funciones nos da el concepto de Objets Fax. En ese apartamento compuse una pieza que se llamó *Surface Corrigée. La Superficie corregida* es un término jurídico que sirve para determinar el precio del alquiler de un apartamento. Es una pieza de cuatro metros por cuatro metros, cinco bailarines y toda la acción coreográfica ocurre en ese reducido espacio.

CONTINUEMOS CON TU TRABAJO CREATIVO MÁS RECIENTE.

Había hecho un diplomado en París de formación pedagógica, y en Bogotá me propuse encontrar otra cosa a nivel de movimiento, y este se desprende siempre de la clase, donde me preguntaba ¿por qué estoy enseñando esto?, ¿para qué les pido que lo hagan? Desde observar el cuerpo del otro surgieron las respuestas. En El Estudio, los principios de lo que yo había captado de la técnica Limón volvieron a



surgir, lo que proponía iba hacia la dinámica fluida y la espiral. *La huella* se gestó en El Estudio a partir del 2002. Volví a tomar la idea de los muros con huecos que ya había usado cuatro veces y en esa ocasión los incliné a 45 grados, esto era muy exigente para el cuerpo, porque si no estás todo el tiempo agarrado te caes; hacer cosas rápidas se vuelve difícil y la idea era correr, subir y poder agarrarse directamente al muro. *La huella* fue naciendo en un taller de investigación de cuatro semanas que le propuse a la ASAB y se llamaba *El movimiento y lo pictórico*, donde lo que se buscaba era justo esa relación entre pintura y movimiento, el gesto pictórico y el gesto de la danza. Tuve quince personas en ese taller.

Después comencé el trabajo con cuerpos peatones, una idea de Trisha Brown, trabajar con personas sin ningún tipo de entrenamiento. Había terminado recientemente en París mi diplomado en Pedagogía. El trabajo de los cuerpos peatones, surgió de un taller que abrí en Bogotá. Entretanto se fue dando la idea de hacer una pieza. Todo partió de la palabra “huella”, de lo que significaba el rastro de una rueda en la tierra, la huella digital, una cicatriz, las evidencias de la actividad sobre el paisaje, una explosión, una erosión, la educación que deja huella, y el amor también, entonces hay huellas materiales e inmatriciales y la pieza nació siguiendo estas definiciones.

Después del taller regresé a Suiza y abrí otro taller con cuerpos peatones y comencé a crear la pieza. Tenía la idea de partir de unas huellas antiguas asociadas a la danza. Por eso partimos del círculo y después con dos de los bailarines comenzamos a buscar un estado físico muy primario y animal. Para eso trabajamos con muchas imágenes habladas e hicimos un taller de improvisación sobre el comportamiento animal. Esta idea la volvería

a retomar en otra pieza más tarde: *Naturalezas muertas*, en el 2006. En Suiza esto terminó siendo un dueto, dos mujeres en vestido de baño en un espacio delimitado por papel blanco en el piso. Ellas hacían un viaje interior muy expresivo y al cabo de un tiempo entraba en acción la pintura. En Bogotá hice una versión con dos duetos, dos hombres y dos mujeres, y la pintura esta vez chorreaba sobre la tierra que había en el piso. A medida que fuimos avanzando en la estructura de la pieza,



El Estudio de Ricardo Rozo.
Carrera 8 B No 57 - 26. Bogotá.
Foto: Alexander Gumbel. 2012



los cuerpos peatones formaban una imagen muy sencilla en el piso, inspirada en lo que parecía un ritual. Algo importante con esta pieza era que al girarla teníamos que comenzar, en cada ciudad, un trabajo pedagógico con nuevos cuerpos peatones. Cada grupo se apropiaba del dibujo que se hacía en el piso, y cuando la danza comenzaba, ese diseño desaparecía completamente. La búsqueda del movimiento con los cuerpos peatones surgía de llevarlos hacia una estética sencilla, partiendo de ideas primarias de la danza como el círculo, la pareja, lo femenino y lo masculino, aunque todos los materiales los inventaba yo.

Con los bailarines el trabajo de creación era diferente, esos duetos salieron de su improvisación, pero para mí siempre ha sido importante la preparación del cuerpo antes del trabajo creativo. Entonces yo daba una clase de una hora, que estaba organizada para despertar el cuerpo y llevarlo hasta un estado de presencia y terminaba la clase con una secuencia de movimiento donde está en juego todo lo que para mí es la danza, equilibrio, desequilibrio, curva, línea recta, cambios de dinámica, dando como resultado frases de movimiento muy cercanas a lo que podríamos llamar danza moderna. Algunas de las variaciones del final de la clase terminaban siendo parte de la coreografía. Con el desarrollo de la clase lo que buscábamos era llegar a la cúspide de la energía y mantenerla durante el momento creativo. Me gusta mucho el trabajo físico, trabajar con gente que tenga resistencia y agarre.

La segunda versión de *La huella* la creé en Bogotá en 2003, durante cuatro meses, con una Beca del Instituto Distrital de Cultura, y con ella me gané el Premio Nacional de Coreografía. Fuimos de gira a Cuba, Chile, Venezuela, Ecuador y Suiza, participando en festivales de danza y teatro.

Después de esto seguí interesado por la cuestión plástica y, con el apoyo del Instituto Distrital de Cultura, organicé en El Estudio, varios talleres de investigación. A partir de uno de estos talleres sobre la representación del cuerpo con gente de Artes Plásticas de la Universidad Nacional surgió la siguiente pieza *Naturalezas muertas*.

¿NOS PUEDES CONTAR MÁS SOBRE EL CUERPO PEATÓN?

Con el intérprete profesional la idea es poder hacer cosas que no todo el mundo puede hacer, movimientos a gran velocidad, acumulando mucha información –allí radica la importancia de que la formación y el entrenamiento estén bien pensados porque se está habitando un instrumento de interpretación–; como en el caso del músico, la libertad en la interpretación llega cuando se ha ido más allá de la técnica. Un buen intérprete es aquel al que le puedo pedir lo que sea dentro de una partitura. Por el otro lado están los cuerpos peatones, con gorditos, con la caja torácica algo caída, con posturas corporales como desarmadas y con una historia del cuerpo particular. Aquí la danza debe ser más una práctica para estar juntos, reírse e intercambiar con los demás. Con la presencia del cuerpo peatón en mis trabajos quería proponer una estética más humana, compuesta con cosas al alcance de todo el mundo y que permitiera ver cuerpos comunes y corrientes. Los cuerpos peatones en



mis obras siempre están en ropa interior porque nos quitamos los disfraces sociales que miden los estratos y nos volvemos todos iguales. Creo que no hay nada más democrático que la semidesnudez.

¿QUÉ ESTRATEGIAS UTILIZAS PARA ACERCAR ESTAS PERSONAS AL MOVIMIENTO?

Por lo general empezamos con la toma de conciencia de la respiración y la postura corporal: ¿cómo estoy?, ¿cómo soy?, ¿cuál es mi ubicación en este espacio? Buscamos hacerlos conscientes de la historia personal vista en el cuerpo y después hacemos series de ejercicios sencillos de coordinación y de ritmo regular. El cuerpo peatón común y corriente parece haberse quedado corporalmente en las capacidades de un niño de ocho años. Hay que darle un entrenamiento que se le da a un niño pero con un leguaje de adulto. Hacer círculos en el espacio hacia atrás y adelante, marcar ritmos en tres tiempos sin las exigencias ni finalidades de un bailarín profesional. Este es un trabajo que debe ser creativo y lúdico para ellos.

¿PUEDES HABLAR DE TUS BAILARINES EN BOGOTÁ?

En su gran mayoría han sido jóvenes egresados de la ASAB que tuvieron suerte al formarse con gente extranjera que el proceso de Objets Fax trajo a Bogotá: Sandrine Legendre y Charles Vodoz. Si bien esta academia nunca ha tenido muy claro lo que quiere, estas dos personas difundieron rigor y fuerza en el trabajo. Durante cuatro años trabajé con Jhonny Vidal, Ángela Suárez, Mónica Osma, Alakxter Oyola, quien vino desde Bucaramanga, y Ángel Ávila. Tengo la sensación de que en Bogotá hay temor y pereza a pensar que la danza no es una cosa fácil. En todas las compañías profesionales del mundo ves un trabajo fuerte. Eso me interesaba recrearlo en *El Estudio* como entrenamiento regular, pero con mucha gente que se acercó al comienzo, me daba la sensación de que cuando sentían esa exigencia, salían corriendo. Aquí no nos gusta la exigencia, la danza se ve como una idea light, como una práctica amateur, un ejemplo sencillo: exigir puntualidad es algo que no se entiende. Desde hace unos años noto que en este contexto queremos resultados inmediatos, queremos ser profesionales sin asumir el proceso.

El desarrollo de la danza en Bogotá es incipiente, está apenas en la génesis y no ha sido pensado. La gente que tiene poder de decisión no tiene cultura coreográfica,

Para mi es vital que se dé la reflexión del para qué de la danza en un país como el nuestro, en donde perdimos el respeto por la vida humana y el cuerpo



ni visión a largo plazo. No hay un concepto claro del para qué de la danza en el contexto colombiano. El proceso de la danza contemporánea se ha dado aquí como una copia cultural de la moda de los países industrializados. Para mí es vital que en Bogotá se dé la reflexión del para qué de la danza en un país como el nuestro, en donde perdimos el respeto por la vida humana y el cuerpo. Para mí la danza tiene un papel fundamental, no como un objeto superfluo y frívolo de la cultura, sino como un proyecto de sociedad y de cultura corporal que responda a un análisis de nuestra realidad y no sea una copia de lo que sucede en el exterior.

¿CÓMO CONSTRUIR UN ESPACIO PROFESIONAL PARA LA DANZA EN COLOMBIA?

Primero que todo creo que deberíamos preguntarnos: ¿para qué puede servirnos la danza en Colombia? Para mí, antes de ser un producto de lujo, la danza debe tener una orientación de terapia social que ayude a formar mejores personas a través del cuerpo, que ayude a sanar males espirituales y físicos. Otra manera es la de promover la creación de obras que propongan experiencias, vivencias que ayuden al público a retomar conciencia de su cuerpo y a entender con los sentidos la sociedad. Lo que hace particular un espectáculo de danza es que el lenguaje poético con el que se dirige al espectador le proponga una cierta evolución en su manera de percibir el mundo. Para mí hay tres niveles: uno que es intelectual, el cual pasa por lo visual y lo sonoro; otro que es emocional y que maneja aspectos de nuestro inconsciente individual y colectivo; y el tercero que se dirige al espectador a un nivel cinético y que hace que sucedan cosas cuando un cuerpo activo le habla a otro que está pasivo. Un tema de investigación que valdría la pena de abordar sería el de buscar hacia dónde tendríamos que ir dentro de la creación para que esa pasividad del espectador sea perforada.

¿QUÉ ES LA DANZA PARA TI HOY?

Veo en la danza una preocupación de nuestra época, pues la tecnología nos hace preguntas de fondo sobre la existencia física del cuerpo. Hoy nos damos cuenta de que el cuerpo se está volviendo obsoleto frente a los avances científicos: pensemos, por ejemplo, en que nuestra capacidad de guardar y procesar información es inferior a lo que puede lograr la tecnología hoy en día; como soporte físico el cuerpo es algo muy frágil: te caes, te rompes un brazo y te jodiste, somos una materia maleable y frágil, nos cansamos rápido, tenemos que dormir ocho horas, tenemos que comer tres veces al día, y ya no estamos dando abasto para las necesidades que el mundo moderno está exigiendo. Entonces frente a todo eso, me parece que la danza propicia un regreso poético hacia lo humano, hacia nuestra conexión con lo animal, hacia la conciencia de ser parte de un medio ambiente.



Soraya Vargas

SORAYA VARGAS

Entrevistada por Andrea Peláez

Octubre de 2008 - Fundación Danza Común

¿POR QUÉ TE ACERCASTE A LA DANZA?

De niña, cuando prendían la licuadora ya estaba bailando, siempre existió una necesidad natural de moverme; mi mamá decía: “hay que hacer algo con esta niñita”. Hice un año de gimnasia rítmica en la liga para niños del Salitre, pero era peligroso por la exigencia física y los elementos que se utilizaban, entonces mis papás me propusieron hacer ballet. Con esto, debo decir que siempre he contado con el apoyo de mi familia. Tenía nueve años cuando empecé a estudiar bajo una formación técnica muy rigurosa en La Escuela Distrital de Ballet, que dependía del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá. En esta escuela estuve cinco años. El primer año tenía clase todos los días de hora y media, el segundo año clases más largas, ensayos y montajes. El maestro era Plutarco Pardo, un colombiano que estudió en Colonia, Alemania, y bailó con Johann Kresnik, quien vino a Colombia en el año 2000; yo tuve la oportunidad de bailar en un montaje dirigido por él: *Plan Vía*. Plutarco era un maestro muy exigente, eso hizo preguntarme qué quiero hacer con la danza, pues me di cuenta de que era una disciplina muy rigurosa y que demandaba mucho tiempo.

¿CÓMO ERAN LAS CLASES CON PLUTARCO PARDO?

Él se concentraba mucho en nuestra postura, en que tuviéramos todos los cimientos del ballet. Su técnica iba hacia lo masculino, era fuerte y rígida, no buscaba la suavidad del movimiento; siento que se debía a su formación en la escuela alemana. No había un cuerpo ideal de talla específica, no sufríamos de anorexia, todo lo contrario, teníamos cuerpos fuertes y musculosos porque no trabajábamos el alargamiento sino la contención. Plutarco era muy rígido pero yo lo amé y a la escuela también, éramos masoquistas, era un lugar de rigor y de encuentro; creo que eso lo hacía fascinante, éramos muy pequeños y muy amigos.



Universidad Antonio Nariño.
Carrera 7 No 16 - 75. Bogotá.
Foto: Alexander Gumbel. 2012

¿RECUERDAS ALGUNOS COMPAÑEROS DE LA ESCUELA?

Recuerdo a muchos, pero voy a citar a quienes siguen bailando, conocí a Ricardo Roldan, John Cordero, Fabiana Medina, Doris Orjuela, y el año en que salí llegaron los grandes: Raúl Parra y Francisco Díaz, quienes venían de la Escuela Distrital de

Danza Folclórica que dirigía Yesid Carranza y donde también bailó Leyla Castillo. Las escuelas de ballet y danza folclórica funcionaban en el Teatro Jorge Eliecer Gaitán.

TAMBIÉN ESTUVISTE EN OTRO ESPACIO DE FORMACIÓN; CUÉNTANOS DE ESOS AÑOS EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL.

Al salir de la Escuela Distrital, decidí estudiar el programa de Teatro y Danza ofrecido por la Universidad Antonio Nariño. Estuve hasta quinto semestre, decidí retirarme porque vivía en contradicción con la academia; me decían: “usted va a ser maestra, no artista ni bailarina”. Además, por esa época, conocí a Katy Chamorro en la Universidad Nacional, y asistir a sus clases fue otro despertar de la danza para mí, encontré de nuevo la pasión. Hice la audición (la primera audición que presenté), para el curso libre en el famoso salón 202 de la Universidad Nacional, llegué con la trusa y la moña tradicional de ballet a una audición de danza contemporánea, pues no tenía idea de qué era, pero pensaba: “esto es como *Fama*, la película”, ninguno era bailarín.

Katy es una mujer con un ritmo impresionante, eso lo admiro mucho y aún me sorprende. Ella hacía danza étnica, era puro sabor y yo venía de una escuela clásica, tenía la espalda súper erguida, y el cuello tenso y ella me decía: “pero si eres colombiana, eres latina”. Estuve un año con ella.

También en la Universidad Nacional conocí a Norma Suarez, una bailarina mexicana que vivía en Colombia, daba clases de Graham y otras técnicas, y fue Norma quien nos dijo a sus estudiantes: “quiero que esto se formalice, que sea más que un curso libre, hagan un grupo”, y este grupo se llamó Danza Común. Allí conocí y bailé con Bellaluz Gutiérrez y Sofía Mejía.

CUÉNTANOS DEL TRABAJO CON LA COMPAÑÍA NORUZ.

Luego Jennifer Chase, que también bailó en Danza Común me invitó a participar en otro grupo, Noruz, que conformaba con Julio César Galeano y Manuela Mazhari. Reemplacé a Manuela en la obra: *Mujeres en la guerra*. Manuela se fue y Jennifer no siguió bailando, invitamos a Claudia Acosta, quien pertenecía a Danza Común, y participamos en el Festival La Ronda, organizado por la Casa del Teatro con la obra *Movimiento ondulatorio simple*. Recuerdo que uno de los jurados era Humberto Canessa. *Movimiento ondulatorio simple* era una obra muy emotiva y fuerte físicamente; rompimos con muchos esquemas, tenía texto en la escena, hablaba del amor y el desamor, era como ver una novela, la gente se conmovía y eso era lo que estábamos buscando, que al público le sucediera algo; queríamos ser lo opuesto a esa imagen fría del bailarín que no expresa nada. Había una caracterización del personaje y una dramaturgia. Usábamos vestuarios de colores fuertes y de material sintético, como escenografía usábamos dos cortinas plásticas en el fondo del escenario y una silla giratoria. Teníamos varios referentes, entre ellos, algunos de videodanza; nos gustaba, por ejemplo, Philippe Decouflé. En ese momento en Noruz estábamos Julio César Galeano, Claudia Acosta y yo.

Éramos una mezcla interesante: Julio es actor y se ocupaba de la dramaturgia, Claudia es diseñadora industrial y siempre pensaba en el uso del espacio y en el cuerpo como objeto, y yo, bailarina con estudios musicales, me ocupaba de la articulación coreográfica, aunque todos creábamos y proponíamos para la obra desde todos sus aspectos. Para las primeras creaciones, a nivel administrativo, todos organizábamos la logística; después nos dividimos las tareas, Julio César manejaba lo administrativo y lo legal, y entre los tres todo lo concerniente a la creación. Ensayábamos casi todos los días porque era una pasión encontrarnos. Con el público teníamos una relación interesante, por lo versátiles que eran nuestras propuestas. Hicimos otra obra más social y política, *Estados de emergencia*, un circo de situaciones cotidianas, donde el estado de emergencia era personal y social, hablaba del riesgo de la vida común, como el riesgo que tiene siempre un equilibrista de circo. Esta obra la dirigió Claudia Acosta e invitamos a dos bailarines: Arnulfo Gamboa y Miguel Bolaños; fue una coproducción con el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Fuimos al Festival Universitario de Cuba El Sinor, con el apoyo del Ministerio de Cultura. Después nos disolvimos. En la actualidad Noruz es la compañía de Julio César Galeano.

¿QUÉ PASO DESPUÉS A NIVEL CREATIVO?

Hernando Eljaiek, con su grupo Símbara, me invitó a bailar en la obra *De lo sacro a lo profano*, para el Festival Insólito de Danza Contemporánea en Espacio Público, organizado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Allí conocí a María Fernanda Garzón. Con ella quisimos seguir trabajando, llamamos a Claudia Acosta y surgió *Anfiro*. Juntas tomamos una decisión que para mí fue determinante, hacer videodanza, y creamos una obra escénica con video: *1/4 para las 3*. En el escenario montamos un baño con tres bidés. En esta obra explorábamos lo femenino. En 1998 empecé la profesionalización, Licenciatura en Educación Artística de La Corporación Universitaria CENDA y en 1999 me gradué junto con Leyla Castillo, María Teresa Jaime, Álvaro Fuentes, John Cordero y Francisco Díaz. En la promoción anterior se habían graduado personas como Martha Roncancio, Raúl Parra, Abelardo Jaimes, Mónica Monroy y John Henry Gerena.

¿QUÉ TENÍAN QUE HACER COMO TRABAJO DE GRADO?

Una puesta en escena y un trabajo escrito. Con Francisco Díaz hicimos la obra escrita *Mirada nublada de fuego detenida*, un escrito poético narrativo sobre emoción y movimiento. En ese momento trabajé por primera vez con el videoartista Dixon Quitian, en el videodanza *Borde al vacío*, una alegoría al Minotauro y a Ariadna, en el laberinto de esta ciudad. Las grabaciones las hicimos en el cementerio de los trolebuses, en el laberinto del Apartado Aéreo y en las construcciones del Transmilenio en la calle ochenta. Con Dixon continuamos trabajando hasta ahora.

Luego nos reunimos Dixon Quitian, Álvaro Fuentes, María Teresa Jaime, Leyla Castillo y Francisco Díaz, conformamos la compañía Cuerpo en Escena para trabajar en una creación colectiva y participar en el Festival Insólito. De este encuentro surgió *Bolívar, el extranjero del tiempo*, que se preguntaba: “¿qué pasaría si Bolívar se despertara en este tiempo?, ¿qué pensaría de los objetivos que se propuso alcanzar?” Salíamos a caballo desde la Plaza de Bolívar hasta el balcón del edificio El Tiempo, interpretando diversos personajes, estábamos acompañados por cuarenta carabineros pertenecientes a la Banda Marcial. Esta idea surgió de Dixon Quitian.

En el año 2000, con Francisco Díaz y Dixon Quitian, propusimos a Cuerpo en Escena realizar una adaptación de *El principito*, de Antoine De Saint Exupéry, finalmente decidimos a Leyla Castillo como directora y la obra se llamó *El principito y el piloto*; con esta propuesta ganamos la única beca de creación del Ministerio de Cultura del año 2000, estuvimos en funciones hasta el año 2003.

CUÉNTANOS DE TU TRABAJO COMO DIRECTORA DE LA COMPAÑÍA SALTO ALTO.

Creamos con Dixon Quitian la compañía Salto Alto en 2002. Realizamos la obra *El fantasma de la máquina*, un trabajo con músicos en vivo e interacción con video. Este es un trabajo de experimentación sobre la relación del alma de la máquina y del cuerpo, el cuerpo-máquina. Después hicimos *Ana y Simón*, una comedia romántica ambientada en los años treinta, donde bailé con Francisco Díaz, también tenía video-escenografía. En esta obra discutíamos con nuestros subconscientes representados por sombras pregrabadas e imágenes en animación. Para este montaje invitamos a bailarinas que interpretaron a Ana: Leyla Castillo, Ángela Beltrán y Carolina Ramírez, y a Simón: Julián Garcés y Peña. Después vino *Sol de Estocolmo*, una obra bastante cinematográfica con música en vivo y video-escenografía, que tenía como temática el secuestro. En el año 2006 hicimos *En lo profundo del bosque*, una adaptación de *Caperucita Roja*. Las bailarinas eran estudiantes de la Corporación Universitaria CENDA.

¿CÓMO FUE TU EXPERIENCIA COMO PROFESORA EN CENDA?

Empecé a trabajar a los quince años en un colegio, daba clase de música, dibujo y danza para niños de primaria y pre-escolar. Desde entonces he dado talleres en instituciones informales y de carácter formal como La UPI; Tejedores de Sociedad, programa de la Alcaldía de Bogotá; y la academia EFA Danza. En la Corporación Universitaria CENDA estuve desde el 2001 al 2006 enseñando ballet, release, composición, puesta en escena, videodanza y espacio total, que se enfoca en la creación en espacios no convencionales. Durante esos años en CENDA también dirigí el Grupo Universitario de Danza.

Como maestra, me interesa transmitir la idea de que cada uno puede encontrar la manera de comunicarse a través de su movimiento. No tengo un título profesional en danza

contemporánea, ha sido trabajando y haciendo como me he formado. Me he apropiado de la información que he recibido en escuelas, compañías, talleres, de compañeros y maestros. He hecho mis clases reuniendo técnicas como Limón, release, Cunningham, desde el ballet mismo, además de estudiar maneras de componer desde la música, la danza, el cine y el teatro; todo esto para ofrecer a los estudiantes una diversidad de caminos y cuestionarlos: “¿Qué pasa contigo?”, “¿cómo te mueves?”, “¿qué quieres comunicar?”. Soy una mezcla de información en danza, cine, música y teatro; esta integración de disciplinas me sirve para lo que quiero enseñar y componer. Me gusta variar y combinar las disciplinas con los recursos técnicos de estas, esa es mi manera de trabajar y lo que espero de la educación y de la escena: la interdisciplinariedad. No siento que sea solo una bailarina, soy una creadora escénica interdisciplinar.

AHORA QUE MENCIONAS ESTE INTERÉS CREATIVO DESDE EL DIÁLOGO DE LAS DISCIPLINAS, HÁBLANOS DE TU TRABAJO MÁS RECIENTE, VIDEO MOVIMIENTO.

Desde el año 2004, con Dixon nos organizamos como Fundación Imagen en Movimiento, y empezamos con el proyecto líder “Videomeovimiento”, enfocado en la relación de danza y nuevas tendencias: cuerpo, arte y tecnología. Sabíamos que, en la construcción de un campo para la videodanza, necesitábamos empezar por la formación de creadores y de público, pues no había referentes, ni información sobre el tema. Así comenzamos a promover espacios de intercambio con invitados nacionales e internacionales que trabajan la danza y la tecnología, buscando ofrecer herramientas para la creación con video y espacios de encuentro y divulgación. En el año 2007 lanzamos la primera edición del concurso de videodanza dentro del Festival Videomovimiento. El Festival ofrece además talleres de formación, conferencias, galería escénica, retrospectivas, cine foros, la muestra de los participantes del concurso, muestra internacional y cuerpo multimedia. Hemos logrado que los videos ganadores participen en diferentes festivales internacionales, hemos ubicado a Colombia en una plataforma internacional y en un nivel bien interesante e importante.

¿QUÉ ES PARA SORAYA EL ARTE?

Un trayecto infinito. Es la manera de ubicarme política y socialmente en esta realidad, ubicarme y proponer otras realidades. El arte me permite decir y callar lo que necesito y quiero. Me hace explorar mis otras personalidades; tener muchas perspectivas, me cuestiona, me fortalece, me sorprende. Es lo que me hace vivir.

Soy una mezcla de información en danza, cine, música y teatro; esta integración de disciplinas me sirve para lo que quiero enseñar y componer

Tino Fernández

TINO FERNÁNDEZ

Entrevistado por Natalia Dallos y Andrés Lagos

Octubre de 2008 - Casa de Tino Fernández

¿QUÉ FUE LO MÁS IMPORTANTE EN EL CAMPO DE LA FORMACIÓN QUE RECIBISTE?

Para mí, en el campo de la formación fue imprescindible el teatro. Yo vengo del teatro. Tengo una formación como actor y llegué a la danza un poco por el azar de la vida... Primero, quise ser actor y luego, cuando tuve esa formación, quise expresarme a través del cuerpo. Estaba en Francia y al verme en un país con el impedimento de la lengua, una serie de cosas me hicieron llegar a la danza. Entonces, creo que hoy, diecisiete años después de estar dedicado a la creación en la danza, mi énfasis está puesto en el teatro, en la teatralidad del movimiento.

¿CÓMO LLEGAS A COLOMBIA?

Pues la verdad es una historia de amor: tenía una relación de trece años y mi pareja decidió venirse a Colombia. Yo venía esporádicamente a Colombia, tardé tres años viviendo en París, yendo y viniendo, apostando por una relación que hoy por hoy va a cumplir veinticinco años y de la cual estoy muy orgulloso. El empujón fue el encuentro con un grupo de teatro, Mapa Teatro, que me permitió conocer todo un abanico de artistas aquí en Colombia. Conocí a Heidi y a Rolf Abderhalden en un taller, a partir del cual se concretó la idea de hacer un montaje: *La Orestíada ex máquina*, en los antiguos sótanos de Inravisión. Ellos me pidieron que estuviera en el montaje y me quedé. Era una propuesta que se salía un poco de los esquemas. Esto me permitió conocer a todo un mundo de artistas, actores, artistas plásticos y luminotécnicos colombianos.

¿CUÁNDO CREAMOS LA COMPAÑÍA L'EXPLOSE?

Fui intérprete durante mucho tiempo en París en distintas compañías. Realicé un solo que monté con una amiga que hoy en día es nuestra manager en Francia. Juntos creamos L'Explose en el 91, hice cuatro creaciones y luego me radiqué en Colombia. Tenía en mi mente la fantasía de hacer una cooperación entre Francia y Colombia, traer bailarines y que tuvieran una experiencia acá, pero una vez instalado me di cuenta de que esto era más complejo de lo que creía y que implicaba una gestión e infraestructura determinadas, que he ido logrando con el paso del tiempo.

¿LA PRIMERA OBRA QUE HACES EN COLOMBIA CON L'EXPLOSE ES SOLA SOLAS?

En el 96 decido radicarme definitivamente en Colombia. En Barranquilla me invitan a hacer una coproducción entre España-Colombia, para retomar un trabajo que ya tenía hecho en París donde bailábamos una bailarina y yo, pero en esta ocasión lo iban a bailar una pareja de bailarines de aquí. Era una pieza corta, de

media hora, llamada *Sol a Solas*, muy bailada. Después hice otro dueto, *El silencio de las palabras*, lo bailábamos una actriz y yo, y con este trabajo fue como volver al mundo del teatro desde la danza, porque todo lo que había hecho en París era muy físico.

¿TE HAS DEDICADO A LA FORMACIÓN EN ALGÚN MOMENTO?

No me he dedicado a formar bailarines, porque a la danza llegué muy tarde. He trabajado con compañías como intérprete y siempre me he dedicado al mundo de la creación. Acabamos de dictar un taller con Juliana Reyes que va más de la mano de la interpretación que de la pura técnica. Cuando se le pide a la compañía que de clases, es raro que yo las dicte. Usualmente, se le pide a un bailarín de la compañía que las haga, por ejemplo para nuestra última creación, *La razón de las Ofelias*, Ángela Cristina Bello se encargó de darle a la compañía unas clases y también había dos maestras de ballet.

HAS ESTADO COMO COREÓGRAFO INVITADO PARA EL MONTAJE DE FIN DE AÑO TRES VECES EN LA ASAB, ¿CÓMO HA SIDO ESA EXPERIENCIA?

Cada experiencia ha sido diferente. En el montaje *Háblame de amor* que realicé en 1999 sólo había tres bailarines, lo que hizo que fuera un trabajo más íntimo y personal. Luego vino *Dime lo que ves*, cuyo montaje fue una experiencia compleja en la medida que era un curso muy desigual, donde se sentía un ambiente de mucha intolerancia y desmotivación entre las intérpretes. En el 2007, realicé una versión de mi obra *La huella del Camaleón* con los estudiantes de quinto año; este trabajo tuvo características diferentes, pero nuevamente en términos técnicos se trataba de un grupo muy desigual, donde había que encontrar la manera de que cada intérprete pudiera destacarse con las pocas o muchas cualidades que tenía.

Cada montaje con ellos ha significado una búsqueda y un reto diferentes; y aunque en todas haya tenido la sensación de una gran desigualdad técnica entre los intérpretes y en algunos momentos una falta de tolerancia y escucha entre ellos, han sido experiencias muy enriquecedoras a nivel de formación, que me han permitido repensar mis propias formas de crear y reivindicar el afecto, la tolerancia y la compasión como elementos esenciales del proceso creativo. De igual manera estos montajes me han servido de laboratorio para mi trabajo posterior. Por ejemplo, mirando retrospectivamente creo que *La mirada del avestruz* le debe mucho a la experiencia que tuve con *Háblame de amor* y *La razón de las Ofelias* a *Dime lo que ves*.

¿TU TRABAJO ES DANZA-TEATRO?

Yo no sé si es danza-teatro. No es la danza purista porque no es un trabajo sobre el movimiento: primero se aborda desde la teatralidad, para llegar luego al movimien-

to, el movimiento es lo último que llega en todas mis creaciones, pero que se baila se baila, no les quepa la menor duda.

La Huella del Camaleón en el 98 fue una obra de la compañía donde se trabajó mucho la teatralidad, con la actriz Victoria Valencia, quien hacía el papel principal. La experiencia de todos estos años me permitió ver que ese papel lo podía interpretar una bailarina, hoy me siento con más herramientas para trabajar toda esa teatralidad con bailarines. Cada vez hago menos llamado a actores, me gusta más trabajar con bailarines y sacarle a cada uno, su propia teatralidad.

¿CÓMO APRENDISTE A CREAR?

Trabajé en algunas compañías en Francia donde el trabajo no era basado en la técnica, sino en la improvisación. Así me desarrollé como un intérprete que propone; la técnica pura era mi debilidad, además no me atraía, solo me interesaba desde el punto de vista de tomarla y transformarla. En este tipo de compañías, el trabajo es creado por los intérpretes; eso no quiere decir que en el momento en que se deba reemplazar a ese intérprete, su papel no se puede reproducir. Esta vivencia permitió que se me despertara esa creatividad y encontrara un potencial interior.

Es muy distinto cuando uno llega a una compañía y el director le dice a los bailarines “las pautas son estas”, a cuando al intérprete se enfrenta al hecho de crear esas pautas y construirlas. Entonces es muchísimo más interesante, más enriquecedor y eso lo he comprobado no solamente con la compañía L’Explose, sino con los trabajos que he hecho para la ASAB, donde es importante guiar al intérprete para que vaya construyendo ese papel y pueda dar lo mejor de sí. Es terrible cuando un director intenta casarse con una idea e imponerle a alguien un papel o un personaje que no le corresponde. Es mucho más interesante indagar en el fondo del intérprete e ir sacando lo que tiene adentro para ir construyendo ese personaje.

¿CÓMO PUEDES DIRIGIR Y BAILAR EN TUS OBRAS?

Mi trabajo es muy físico y esto hace que baile cada vez menos. Ya voy a cumplir cuarenta y siete años y veo que mi cuerpo ya no consigue hacer lo que mi deseo coreográfico tiene. Entonces hago cosas pequeñas bailando; prefiero estar afuera. La herramienta más importante que me dio el teatro para llegar a la danza, fue sentir las cosas. El hecho de estar bailando hizo que Juliana Reyes llegara a la compañía, como dramaturga, que tuviera un ojo exterior y así yo entraba y salía. Pero el estar adentro, me permitía conocer y sentir la obra para poder comunicarme con el resto de los intérpretes. Luego me di cuenta que estar afuera, gracias en parte a los trabajos de la ASAB, también es otra forma de vivir la creación, porque es difícil ver la obra desde adentro y a la vez con una mirada exterior. Dejar de estar adentro no ha sido tan duro porque prima la obra y la compañía.



¿CUÁL FUE EL TEMA QUE TE INTERESÓ CUANDO EMPEZASTE A CREAR?

El primer solo que hice duraba veinte minutos y tardé en montarlo dos meses. Construir sobre mí mismo era terrible, pues no tenía una mirada exterior que me dijera nada. Durante esos dos meses trabajaba cinco horas diarias, de las cuales tres me la pasaba fumando en la ventana, pensando. En ese entonces mi interés era mostrar el movimiento y un desgarramiento interior, fue un solo muy potente; había una parte sobre las rodillas y recuerdo una crítica que decía que tenía las rodillas de níquel. En esta obra había un afán por mostrar el movimiento, pero ya el siguiente montaje se fue hacia una dimensión emocional.

¿CUÁL HA SIDO TU INTERÉS PARTICULAR EN TU TRABAJO DE CREACIÓN?

En un principio ha sido lo emocional, la relación de pareja y las relaciones que pueden construirse entre los individuos. Pero a partir de *La mirada del avestruz* he indagado otros temas. Esta obra tiene una temática más social: los desplazados y la violencia en Colombia; *Frenesí* toca el tema de la tauromaquia; *La razón de las Ofelias* aborda la esquizofrenia, que aunque es un tema personal, tiene una repercusión social, en la medida que hay un porcentaje muy alto de gente que tiene problemas mentales. Se va madurando en la vida y a medida que el tiempo pasa, los intereses vitales también van cambiando. La última creación, sigue siendo una obra visceral, emotiva, muy teatral, pero la teatralidad vista de otra forma. Las obras han evolucionado y hay otras búsquedas, pero siguen llevando mi huella.

ESCOJAMOS UNA OBRA, LA RAZÓN DE LAS OFELIAS, PARA QUE NOS DESCRIBAS EL TRABAJO CREATIVO DE L'EXPLORE:

¿POR QUÉ ESTOS BAILARINES, POR QUÉ SOLO MUJERES, QUÉ ESTABAS BUSCANDO?

Este trabajo surgió como un homenaje que le quise hacer a mi madre, quien sufría de esquizofrenia. Quería hablar de la enfermedad de mi madre, de sus fantasmas; entonces se planteó que fuera un mundo femenino. A lo largo de estos diecisiete años, las mujeres han estado muy presentes en todas mis creaciones, con excepción de *Frenesí* que habla sobre el tema de la tauromaquia, un mundo más masculino pero aún así, están presentes.

Quería hacer una obra con mujeres, un universo femenino. Fue una coproducción de Iberescena que hicimos con España, con el violinista Ara Malikian. El sería la única presencia masculina en la obra y la música serviría de motor de los cambios emotivos. Sabía que quería un personaje muy teatral para Leyla Castillo, quien es una de las intérpretes que lleva más tiempo en la compañía, al igual que Marvel Benavides.

Sabía que quería algo que partiera de la emoción; un trabajo sobre lo emocional y no sobre el movimiento, por eso Leyla no tiene movimiento en toda la obra. Empezamos un trabajo de mesa hecho con Juliana Reyes y otro luego en el estudio con las intérpretes. La creación fue muy difícil, completamente distinta a las otras. El estudio para el bailarín es como el *atelier* para el escultor quien puede tener una idea en la cabeza, pero solo cuando está ante el bloque de masa que tiene entre sus manos, es decir la arcilla, es que realmente va llegando la forma. Sucede lo mismo en el estudio con los intérpretes.

Entonces hablar de la esquizofrenia que es una alteración de la mente, de la lógica, y empezar a construir algo fue difícil, porque era construir sobre la deconstrucción, no había una lógica. Muy diferente al proceso que tuvimos en la obra anterior, *Frenesí*, donde una escena prácticamente va trayendo la otra, porque hay una lógica en la construcción, aquí no: se construía una escena y no se sabía lo que iba a venir y si lo que venía realmente era justo. Estábamos entrando a un mundo fantasmagórico, un mundo que pasaba de la quietud al movimiento, de la instalación plástica a una teatralidad desbordante, entonces se fue construyendo poco a poco con cada una de las bailarinas. Para ello, entramos primero a tocar los clichés de la locura, en la primera improvisación les pedimos improvisar sobre la loca del pueblo y evidentemente salió esa parte exterior, para luego ir hacia el interior.

¿EL MATERIAL DE MOVIMIENTO SALE TODO DE IMPROVISACIÓN?

El material sale de improvisación, hay unas reglas, aunque cada montaje es diferente; por ejemplo, la primera pauta que ensayé con ellas era sobre el descontrol, así empezamos a construir el solo de Angela Bello, con improvisaciones donde les pedía que no controlaran el cuerpo, o donde hay una parte del cuerpo que se escapa. Diría que el cien por ciento es del intérprete, después yo empiezo a decir “no lo llesves tan lejos, úsalo por acá”. Lo más importante es lo que se quiere contar, el movimiento llega luego, si uno empieza por decir “vamos a hacer un solo” y empieza a improvisar, puedes quedarte horas construyendo y decir “de esto no funciona nada”. Tienes que saber que es lo que se quiere contar, con un solo, una coreografía de grupo, o con un dúo. Una vez que esto está claro para el director y para el grupo, el material coreográfico va saliendo solo.

Por ejemplo, una de las cosas que les pedimos a las intérpretes fue que trajeran un objeto que para ellas fuera representativo de la locura, una trajo una hoja en blanco, otra la jaula de un pájaro, otra unas zapatos de tacón y se desarrolló una discusión alrededor de los objetos, de cómo, de por qué, y entonces fuimos pasando de algo general que estaba claro en la creación desde un principio, a planteamientos más específicos. Algo que quería trabajar era un ambiente cotidiano, un espacio doméstico, una cocina, algo de los años 50 que era un referente para mi madre. *La razón de las Ofelias* también fue construida sobre instalaciones plásticas: por ejemplo, en



un momento dado dejan una serie de objetos que son los que van a afectar a al personaje central, que interpreta Leyla.

¿QUÉ PAPEL TIENE LA DRAMATURGA JULIANA REYES EN ESTE TRABAJO?

Tiene un papel muy importante, de juez y de constructora. Con ella hablamos todo, se vuelve como la otra parte de mi mente, si yo digo blanco, ella está ahí para decir negro y confrontarme día a día. También se encarga de guiar a las intérpretes, hace una estructura que articule sus escenas.

Sentimos mucha curiosidad por el trabajo que hace Juliana Reyes por ser esa figura que no es muy común en el trabajo de creación en danza que se hace en Colombia, por eso nos preguntamos: ¿hasta donde llega su papel y hasta donde llega el tuyo?, ¿cómo funciona esa relación?

La relación es una unión muy fuerte, realmente es un complemento, donde ella se pone al servicio de mis ideas y de mis fantasmas, para canalizarlos hacia el escenario. Me pregunto ¿cómo hacía antes cuando no estaba Juliana para juzgarme a mí mismo?

En Colombia no se trabaja mucho así, pero por ejemplo Pina Bausch, siempre ha trabajado con dramaturgos, Raimund Hoghe, que hoy tiene una compañía, ha sido el dramaturgo de Pina. La danza tiene muchas cosas que aprender al teatro y viceversa.

Lo más importante es lo que se quiere contar, el movimiento llega luego. Una vez que esto está claro para el director y para el grupo, el material coreográfico va saliendo solo

¿CÓMO DIRIGES EL TRABAJO DE INTERPRETACIÓN Y DE ACTUACIÓN EN LOS BAILARINES?

Creo que evidentemente cuando hablamos de interpretación, estamos hablando de naturalidad, un poco el trabajo que desarrolla Danza Común en *Campo Muerto*, donde no se trata de buscar una interpretación, sino un estado. ¿Pero, cómo se consigue esto?, en el momento en que el intérprete entiende por qué está en un escenario y qué es lo que lo motiva a pararse, a moverse, a hablar: allí está ganada la interpretación, porque no estamos hablando de interpretar un rol, sino de interpretarse a sí mismo. Cuando escogemos a Lina Gaviria y le hacemos un solo sobre lo impúdico para *La razón de las Ofelias*, estamos construyendo donde sabemos que hay un potencial, no construimos sobre otra bailarina ese solo. Es buscar que ella

entienda de qué está hablando, empujarla, llevarla a los límites de eso. Creo que ese pasar por el entendimiento, es donde el papel de Juliana se vuelve muy importante, al explicarles el por qué, el cómo.

¿CÓMO SE MANTIENEN ENTRENADOS LOS BAILARINES EN TU COMPAÑÍA?

A veces han tenido un entrenamiento aparte, pero para este caso quise que tuvieran un entrenamiento de compañía, ya que tenemos un estudio propio y algo más de apoyo. Entonces teníamos todos los días entrenamiento de ballet, puede ser eso, como puede ser una clase de suelo de Ángela Bello, un trabajo que han desarrollado los de Cortocinesis, lo importante es que todos comulguen sobre una misma idea y el hecho de sentirse grupo.

Cada una tiene una formación distinta, por ejemplo, Lina tiene una formación de Graham, formada en Estados Unidos, Ángela tiene una formación de la ASAB, Natalia Bedoya es cantante y todas son de escuelas distintas, entonces es un trabajo del director desdibujar eso y que no se vea que cada una es de una escuela, sino que todo converja para hablar un mismo lenguaje.

HAY ALGO MUY IMPORTANTE QUE MENCIONA LEYLA CASTILLO AL HABLAR DE L' EXPLOSE Y ES EL TEMA DEL RIESGO EN LAS OBRAS ¿PODRÍAS CONTARNOS DE QUE SE TRATA?

El factor riesgo, creo que para todo artista es muy importante, el no instalarse y eso se consigue buscando intérpretes de distinta índole, trabajando con un enano, cuyo cuerpo implica otro tipo de presencia en la escena; trabajando con una cantante cuyas herramientas deben estar al servicio de lo que se quiere contar; trabajando con un actor que a lo mejor es bailarín. En mi trabajo, esta *puesta en riesgo* es el primer camino hacia la puesta en escena; para aproximarme luego a la temática que quiero abordar; como en *Frenesí*, donde se toma la fiesta brava como telón de fondo o como en las *Ofelias* que partimos de una instalación plástica, inspirados en la obra de Marina Abramovic, quien tiene una propuesta performática muy particular, como aquel trabajo en el que estuvo ocho horas con una serie de objetos: una pistola, una rosa, una silla, etc, e invitaba al público a que tuviera una interacción con ella. Ese fue el punto de partida... allí me dije: “no voy a partir de una construcción teatral o lineal, voy a partir de esos objetos para construir”. Es un riesgo continuo en el escenario, pedirle a Leyla -que viene del movimiento- que no se mueva en toda la obra, eso es un reto para ella: ¿cómo puedo asumir que el director me esté pidiendo que esté sentada durante toda la obra? y es un reto para mí: ¿cómo construyo un hilo en relación con las otras bailarinas?



LEYLA DICE QUE EN TU TRABAJO HAY UN RIESGO PORQUE HAY MATERIALES QUE NO LA ASEGURAN PARA ESTAR TRANQUILA CON SUS PASOS, PORQUE HAY TIERRA, VASOS, ETC.

Creo que eso aparece consciente o inconscientemente. En *La mirada del Avestruz* que hablaba de la pertenencia a la tierra y los desplazados, me sedujo mucho el hecho de poner inestables a los bailarines; trabajamos todo un mes en un estudio de piso firme y linóleo, al mes los llevé a trabajar en la tierra y esa inestabilidad la aproveché para trabajar toda la dramaturgia de la obra. Si cogemos *Frenesí*, el riesgo está en la desnudez durante toda la obra, el aceite, la instalación de la carne, el contacto de la piel con el metal y el aceite. En *La razón de las Ofelias* hay una escena donde a Leyla le rompen ocho platos encima del vientre. Siempre hay un riesgo, pero no solamente físico, sino que pone a prueba su capacidad de reaccionar, de ver que hacen los intérpretes y en un momento dado, lo solucionan. En *¿Por quién lloran mis amores?*, donde toda la escenografía tiene vasos de vidrio, asumimos el máximo de riesgo porque la bailarina sabe que en cualquier momento todo puede pasar, todo puede cambiar y ella debe mantenerse siempre contando la historia que tiene que contar.

TODOS LOS ELEMENTOS PRESENTES EN LA RAZÓN DE LAS OFELIAS COMO LA MÚSICA, EL VESTUARIO, EL TRABAJO DE LA VOZ, LA ESCENOGRAFÍA, ¿VIENEN CRECIENDO JUNTOS DESDE UN COMIENZO, O ALGUNOS VAN LLEGANDO A INSTALARSE?

Todo viene al tiempo, con el compositor Camilo Giraldo, ya sabemos qué queremos trabajar, él se fue involucrando en la obra, por eso venía a los ensayos dos o tres veces por semana y traía propuestas. Es una cuestión de negociación y de humildad, frente a la la propuesta del director no puede pretender imponerse, igual pasa con el video de Carmen Gil. Todo el mundo tiene que estar involucrado, tiene que estar viniendo, así mismo el escenógrafo, Philippe Legler. Nuestras escenografías son cosas monumentales que terminan siendo sencillas porque tenemos que mover la obra. Para *La razón de las Ofelias*, era claro desde un principio que queríamos trabajar con un sinfín de cine, como un gran *plató*. Pero todo, el vestuario, la música, tiene que estar al servicio de la obra y de los bailarines y eso es lo que hace que todo se ensamble bien, como por ejemplo a las luces les toca aplacarse un poco, para que en el video todo resalte bien.

HAY TODA UNA PRODUCCIÓN DETRÁS DE TUS OBRAS Y UN GRUPO DE GENTE QUE SE HA CONSOLIDADO PARA QUE SE REALICE, ¿CÓMO LO GESTIONAS?

Tiene que haber un interés, cuando hago audiciones para los bailarines, les digo: “es una audición mutua, tú tienes que estar interesado en estar aquí, creer en este traba-



jo, sino ¿para qué?, pues dinero se mueve muy poco, se mueve pero se va en planear una temporada. Tiene entonces que haber una pasión, algo que nos motive y por lo que nos guste estar en este proyecto y realmente todos me han dicho “estamos orgullosos de estar aquí”. Me ha tocado decirle al escenógrafo “bájate, no te puedo pagar eso, mi presupuesto es este”, y él dice “ok, me quedo porque me interesa el trabajo de la compañía”. Con los intérpretes pasa lo mismo, por ejemplo Natalia Bedoya, que está grabando novelas en Telemundo, donde tiene unos honorarios de diez millones al mes, dice: “dejo eso y trabajo en tu proyecto”. Creo que esto se consigue por una pasión y un interés en el proyecto.

¿PUEDES HABLARNOS DEL TRABAJO DE UN COREÓGRAFO QUE TE GUSTE?

Me fascina el trabajo de los belgas, es un país con cuatro lenguas, le han apostado a la danza que no tiene un idioma limitado, ellos han desarrollado mucho la parte de movimiento, hay grandes coreógrafos y grandes propuestas como Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre que es alguien que admiro mucho, Jan Lauwers y su compañía Needcompany con la obra *El cuarto de Isabella*, que se presentó en el Festival Iberoamericano de Teatro. Esa última obra me ha inspirado mucho para trabajar *La razón de las Ofelias*, evidentemente esos coreógrafos tienen dinero para apostarle a todo eso y si fallan no les importa, a nosotros nos toca ir un poco más cuidadosos. Jan Fabre pudo permitirse una obra en la que hablaba sobre las secreciones del cuerpo, de la que todo el mundo se salía escandalizado de la sala y a él no le importó. También está el teatro de Rodrigo García un argentino que está en España y que también hace un muy buen trabajo. Creo que nosotros tenemos que ser fieles a nuestros principios, no me llama la atención la propuesta de la danza por la danza, como la propuesta que trajo Israel al Festival Iberoamericano de Teatro con esa estética donde parecen robots en el escenario.

¿QUÉ NOS PUEDES DECIR DEL DESARROLLO DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA COLOMBIANA, QUÉ HAS VISTO DESDE TU LLEGADA HASTA AHORA?

En primer lugar, cuando llegué ya había muchas cosas aquí, estaba Carlos Jaramillo, la gente de Incolballet en Cali, Álvaro Restrepo, Gustavo Llano que está en Alemania hoy, creo que últimamente la formación en la ASAB ha dado buenos bailarines, también hay gente que ha ido y que ha vuelto como las chicas de Danza Común que han hecho un espacio para la formación y para la creación. El Festival Iberoamericano de Teatro y el Festival Internacional de Danza Contemporánea de Peter Palacio han permitido el intercambio con las cosas de afuera. Todo esto ha hecho que en diez años la danza se haya disparado muchísimo en Bogotá; evidentemente, falta mucho apoyo de la empresa privada, más dinero para poder dedicarse al trabajo de



la creación, pues hay que pagar ese trabajo. Desafortunadamente, el hecho de que no haya dinero para la creación hace que mucha gente se esté yendo, muchos bailarines que se van, terminan una formación en Europa y se quedan trabajando como intérpretes: además el colombiano, el latino tiene un talento ya de por sí, porque la danza es algo que está al interior de cada uno de ellos y luego, si consiguen codificarla a través de una técnica, se vuelven bailarines estupendos y son muy apetecidos en Europa, como es el caso de Jorge Puerta que está trabajando con Pina Bausch. Ojalá en un tiempo estén los medios económicos para que ese talento regrese y agarrarlos como intérpretes y como creadores.



La Factoría. Sede de la Compañía L'Explose.
Carrera 25 No 50 - 34. Bogotá.

Foto: Grupo de investigación y creación Huellas y Tejidos.
2012.

Todavía falta pero estamos en ello, tenemos espacios que se están abriendo y cada vez hay más artistas trabajando. Evidentemente, necesitamos formar al público, pero no estoy convencido de que la manera de hacerlo sea a través de una política de gratuidad. Nos toca inventarnos formas de llegar e incitar al público y sobre todo de quitar esa imagen que muchos tienen de que el arte contemporáneo implica alejamiento y distancia y es sinónimo de “no voy a entender nada...” y de “otra vez se van a tirar al suelo”. No es una tarea fácil pero creo que ha habido progresos importantes en este terreno.

¿QUÉ ES LA DANZA PARA TI HOY?

Es ser fiel a uno mismo y a lo que quieres ser; es encontrar un espacio donde uno pueda contarse y expresarse plenamente. Es la expresión del alma sin palabras. Un cuerpo en movimiento tiene la virtud de hablar de otra manera; la palabra puede mentir, puede engañar, pero el cuerpo es puro, más limpio y abierto, sus códigos no son tan cerrados como los de la palabra y esta abstracción que tiene el lenguaje dancístico permite que el imaginario del espectador pueda volar a otra dimensión de la realidad.





DE VUELTA AL CUERPO

Proceso de creación de *Hojas de vida*

Por: Margarita Roa Vargas¹

1. **Margarita Roa Vargas** es directora de la compañía de danza contemporánea La Arenera; bailarina y profesora de la Fundación Danza Común y editora de la revista de artes escénicas El CuerpoeSpín. Ha trabajado como docente en las Universidades Javeriana, CESA, Tadeo Lozano, Nacional y actualmente es profesora en la Facultad de Artes de la Universidad Distrital.

Desde que nos constituimos como grupo, siempre supimos que nuestro objetivo con esta investigación era realizar una publicación impresa -*Huellas y Tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*, en la que se compilaran entrevistas a los principales protagonistas de la danza en Colombia. Debíamos convertir esas voces grabadas en video y en audio, en textos legibles que, por supuesto, guardaran espontaneidades y divagaciones. Cada entrevista está permeada por contextos culturales y políticos, pero también por decisiones personales y vivencias íntimas y familiares. Cada entrevista da cuenta también de una forma de hablar, de una forma de conversar, de organizar palabras y de reflexionar en voz alta.

Durante el proceso de edición del libro nos surgió la necesidad de preguntarnos por la naturaleza de esta investigación: ¿por qué no proponer una puesta en escena de esta investigación en la que se haga visible, palpable y presente la historia de la danza contemporánea en el país, y así retornar a aquello que aún sigue vivo, a los que estamos vivos? Queremos, como diría Rancière, desplegar tridimensionalmente lo que por fin habíamos logrado poner en lo plano. Decidimos trabajar con cuatro de estos maestros² para crear con cada uno de ellos una escena; y construir una galería a partir de instalaciones que incluye mapas con diferentes temas, fotografías, audios



Galería Casa del Teatro Nacional. Obra *Hojas de vida*.

Grupo de investigación y creación *Huellas y Tejidos*. Noviembre de 2012.

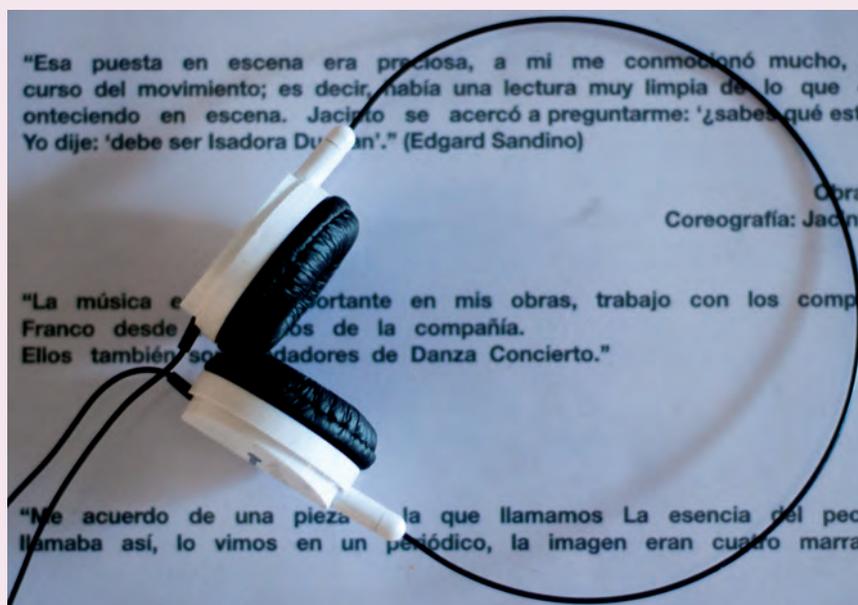
Fotografía: Alexander Gümbel.

2. Nuestros artistas invitados son: Leyla Castillo, Katy Chamorro, Raúl Parra y Edgard Sandino.

y video. Construimos un recorrido para que el espectador experimente y se deslice entre diferentes tiempos y espacios de la danza en Colombia.

DE REGRESO A LA ORALIDAD, AL MOVIMIENTO, A LO FUGITIVO.

La investigación *Huellas y Tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia* planteaba como punto de llegada la publicación de este libro; éste pasó inmediatamente a ser el punto de partida en el proceso de creación de *Hojas de vida*³. Nos dedicamos a leer las entrevistas en grupo en voz alta y, por primera vez, nos acercamos a ellas no para corregir, ni editar, sino para escuchar y proponer ideas. ¿Cómo leer creativamente? ¿Qué de las entrevistas nos llama la atención?, ¿qué puede ser un potencial para la escena, cómo darle a “ese potencial” una dirección para convertirlo en material escénico?, ¿qué dispositivos de creación son importantes



Galería Casa del Teatro Nacional. Obra *Hojas de vida*.
Grupo de investigación y creación Huellas y Tejidos. Noviembre de 2012.
Fotografía: Alexander Gumbel.

3. El proyecto *Hojas de vida* fue ganador de la Beca de creación en danza IDARTES 2012. Contamos con la colaboración de Alexander Guembel en el diseño y concepción de la galería; y de Santiago Roa en el diseño sonoro.



Edgard Sandino en la Librería Casa Tomada. Obra *Hojas de vida*.
 Grupo de investigación y creación Huellas y Tejidos. Noviembre de 2012.
 Fotografía: Zoad Humar.

para nosotros como grupo? Leyendo, atendimos al tono, a las reiteraciones, al contenido, a los afectos, a la emocionalidad y al peso de algún interés particular. Inventamos pautas de creación correspondiendo a esa subjetividad y a esa forma de narrar cada historia con la danza. Escuchándonos leer, regresamos a la oralidad y a la voz de cada entrevistado. ¿Cómo encauzar una voz que no será como en el proceso de construcción del texto, primero escuchada y después leída, sino simultáneamente escuchada y vista?

La obra *Hojas de vida* nos plantea entonces el reto de volver a las personas, a sus gestos, sus movimientos, sus pausas, sus entonaciones, pero no de cualquier manera; nuestra tarea es construir una presencia poética, que condense algo de su historia y sus fantasías, pero también su ser escénico. Pretendemos crear un lenguaje sugestivo, que vuelva sobre lo contado de manera distinta, Juliana Atuesta dice: “las entrevistas son un registro que inevitablemente contiene múltiples pérdidas y adiciones con respecto

a la danza”⁴, nuevamente nos enfrentamos a un cambio de formato, donde el proceso de creación de *Hojas de vida* presenta vacíos e invenciones con respecto al texto.

CUERPO DE MEMORIA.

La memoria de los entrevistados ha sido el puente conector entre sus procesos en la danza a lo largo de muchos años, con el ahora y el aquí del texto. Pero ese ‘ahora’ es para nosotros un ‘antes’, pues muchas de las entrevistas se hicieron hace cinco años y, desde ese momento, los entrevistados han hecho y des-hecho tanto en su vida, como en la forma de recordar. Los pesos de la memoria cambian, nos hemos visto llamados por nuestros artistas invitados, a considerar también su pasado cercano y su presente.

También nos enfrentamos al cuerpo de los entrevistados de manera diferente, pues el movimiento es nuestro material para la creación. En algunas ocasiones queremos volver sobre el pasado escénico de ese cuerpo: intentamos que el o la bailarín/a, se



Raúl Parra en sala de casa en Teusaquillo. Obra *Hojas de vida*.
Grupo de investigación y creación Huellas y Tejidos. Noviembre de 2012.
Fotografía: Zoad Humar.

4. ATUESTA Juliana, "El archivo: ¿un lugar para la danza?", en *Tránsitos de la investigación en danza. Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la crítica y la memoria*. Publicación Editorial Alambique e IDARTES. 2013. Publicación virtual.



Leyla Castillo en la Factoría/L'explose. Obra *Hojas de vida*.
Grupo de investigación y creación Huellas y Tejidos. Noviembre de 2012.
Fotografía: Zoad Humar.

vuelva a mover como lo hizo en una obra que tuvo lugar hace un tiempo y que ya no baila. En otros casos nos interesa un cuerpo más espontáneo y cotidiano. Cada entrevistado tiene un 'cuerpo de memorias', cada bailarín tiene varios archivos en su cuerpo, donde están inscritas técnicas diferentes que ha estudiado a lo largo de su vida, partituras de movimientos de las obras y, como cualquier persona, archivos de gestos y movimientos cotidianos, de enfermedades y lesiones, de sensaciones y afectos. ¿Cómo transitar por estos archivos?

Unos de nuestros intereses como grupo es acentuar el momento presente de la escena, a pesar de estar haciendo visibles sus historias; y construir con el entrevistado una presencia escénica que nos satisfaga tanto a ellos como a nosotros. La manera como nos hemos encontrado con cada uno de los entrevistados, y ahora bailarines, ha sido diferente, pero hay algo común: lo que veníamos a proponerles se transforma al entrar en diálogo con ellos. Sus formas de habitar el escenario con respecto a



Katy Chamorro en Monumento Almirante Padilla - Park Way. Obra *Hojas de vida*.
Grupo de investigación y creación Huellas y Tejidos. Noviembre de 2012.
Fotografía: Zoad Humar.



Galería Casa del Teatro Nacional. Obra *Hojas de vida*.
 Grupo de investigación y creación Huellas y Tejidos. Noviembre de 2012.
 Fotografía: Zoad Humar.

lo que contaban en las entrevistas han cambiado. Nuestros sujetos de investigación-creación hacen bromas acerca de si son, o no, ‘momias de museo’, ya que los tuvimos en cuenta para realizar una obra sobre “la historia de la danza contemporánea en Colombia”; nos dejan claro que están bien vivos, pues tienen algo más que decir sobre ellos mismos, o lo quieren decir de manera distinta.

Entramos entonces en un diálogo para crear una condensación poética que oscila entre maneras de recordar y fabular; entre su cuerpo cotidiano y su cuerpo lleno de ficciones que han inventado o interpretado para la escena; entre un cuerpo experimentado y una nueva plataforma de experimentación. Intentamos estructuras que unan su pasado con su ahora, y que se sostengan en el presente de la escena frente al espectador. Rancière nos ayuda a pensar esta creación que surge a partir de ficciones y testimonios, para crear otros: “La revolución estética trastoca las cosas: el testimonio y la ficción corresponden a un mismo régimen de sentido. De una parte, lo “empírico” lleva las marcas de lo verdadero en forma de rastros y huellas. “Lo que ha sucedido” denota directamente un régimen de verdad, un régimen de presentación de su propia necesidad. Por otra parte, “lo que podría suceder” no tiene ya la forma autónoma y lineal de la ordenación de las acciones. La “historia” poética articula

en lo sucesivo el realismo que nos muestra los rastros poéticos inscritos en la propia realidad y el artificialismo que monta máquinas complejas de comprensión”⁵.

Queremos hacer de ‘esta danza’, un evento que permanezca en la memoria. Al construir instalaciones a partir de mapas, fotografías, audios y videos y al preparar la intervención escénica de cuatro de los entrevistados en diferentes escenarios de la ciudad, volvemos a lo efímero de la danza, a la oralidad y a la proximidad. Volvemos a apostarle a la memoria que permanece en el público y a lo que se siembra en el cuerpo de cada espectador. Así como en el proceso de construcción del libro nos imaginábamos múltiples investigaciones que se derivaran o se apoyaran en/de él, quisiéramos pensar que *Hojas de vida* le permitirá al público sentir lo recorrido, crear sus propias relaciones, y generar nuevos tejidos.



Público en Librería Casa Tomada. Obra *Hojas de vida*.
Grupo de investigación y creación Huellas y Tejidos. Noviembre de 2012.
Fotografía: Zoad Humar.

5. Rancière, Jacques. La división de lo sensible. Estética y política. <http://132.248.9.1:8991/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/jul/4.pdf>. Centro de Estudios Visuales de Chile: Jacques Rancière | Señas y Reseñas. <http://www.centroestudiosvisuales.cl>. Julio de 2009. Traducción: Antonio Fernández Lera



Huellas y Tejidos, Historias de la danza contemporánea en Colombia,
se terminó de imprimir en el mes de Noviembre de 2013
en la ciudad de Bogotá. En la composición se usó
la fuente Garamond-Normal.



MinCultura
Ministerio de Cultura



Beca de Investigación Cuerpo y Memoria de la Danza.
Programa Nacional de Estímulos 2011. Plan Nacional de
Danza. Ministerio de Cultura de Colombia.