



programa de mano

COREOGRAFÍAS COLOMBIANAS QUE HICIERON HISTORIA

REPARTO

danzas folclóricas colombianas

DIRECION Y COREOGRAFIA

delia zapata blivella

ACTRIZ INVITADA

rosario montaña

BAILARINES

*anibal toppin
alvaro bolanos
hugo cano
jonny padilla
manuel i osorio
olimpo brines
raul riano
carlos cardona
carlos sepulveda
hernando verez
francesco camargo
alejandro lonceria
bernardo romero
alvaro calderon
ituriel valencia
julio leon*

BAILARINAS

*sofia cruzillo
anta maria velasquez
edelmira massa zapata
esperanza baretto
etelinda roton
gloria howard
maria fernanda fajardo
maria teresa rojas
nubia ramos
patricia junenez
guilhermina nenteria
michel ceballos
margarita albanil
martha ospina
angela guerra
adriana echevarria*

VOZ DEL TEX

antonio co

MUSICA

conjunto mu
folclórico co

LUCES

Jaime dust

DISEÑO Y ELAB

delia zapata

DISEÑO Y ELA

FOLLETOS

edelmira

SEPARATA

La Danza

No. 1

ISSN 0123-4188

Maestro de la Danza en Colombia

Jacinto Jaramillo

JACINTO JARAMILLO
y BECILIA LOPEZ,
creadores del Ballet
Folclórico en Colombia

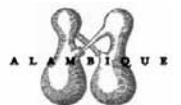




OBRA: PLAN VÍA (2000)
DIRECTOR: JOHANN KRESNIK
FOTOGRAFÍA: CLAUDIA TOBÓN

programa de mano

COREOGRAFÍAS COLOMBIANAS QUE HICIERON HISTORIA



MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA

Mariana Garcés Córdoba
Ministra de Cultura

María Claudia López Sorzano
Viceministra de Cultura

Enzo Rafael Ariza Ayala
Secretario General

Guiomar Acevedo Gómez
Directora de Artes

Ángela Beltrán Pinzón
Asesora Danza

www.mincultura.gov.co
Tel: 3424100
Cra 8 # 8 - 43
Bogotá, D.C

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ

Gustavo Petro Urrego
Alcalde Mayor de Bogotá D.C.

Clarisa Ruiz Correal
Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES


Santiago Trujillo Escobar
Director General

Bertha Quintero Medina
Subdirectora de Las Artes

Atala Bernal Chaparro
Gerente de Danza

Maria Paula Álvarez
Asesora Dimensión Investigación-Formación

www.idartes.gov.co
Tel. 3795750
Calle 8 # 8 - 52
Bogotá, D.C.
Gerencia de Danza
www.idartes.gov.co
Tel. 3795750 Ext 340
La Casona de la Danza
Avenida Circunvalar 17 - 01
Bogotá, D.C.



**ASOCIACIÓN ALAMBIQUE
ONTOLOGÍA CULTURAL**

Natalia Orozco Lucena
Directora general

Adrian Cussins
Representante Legal

Asociación Alambique
www.espacioambiental.com
dafnat4@gmail.com
calle 9 # 2 - 17
Bogotá, D.C.

Natalia Orozco Lucena
Dirección de la publicación

Rodrigo Estrada
Edición y corrección

Jenny Fonseca Tovar
Selección y concepto fotográfico

Rodrigo Estrada
Jenny Fonseca Tovar
Natalia Orozco Lucena
Investigación y textos

Yessica Acosta Molina
Diseño y diagramación

Escala S. A
Impresión

Foto portada: Zoad Humar
Obra: Papayanoquieroserpapaya (2008)
Director: Vladimir Ilich Rodríguez Chaparro

Editorial: Alambique
Co-editores: IDARTES y Ministerio de Cultura de Colombia
Edición impresa, 2012
ISBN 978-958-57317-1-4
© Alambique, Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
y 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.

mincultura

Introducir al lector amante de la danza en *Programa de mano - Coreografías colombianas que hicieron historia*, podría partir del interés institucional de poner en la agenda pública la necesidad de construir memoria sobre los procesos que han sustentado la práctica de la danza en el país. Sin perder de vista este, sin duda, interés fundamental que ha permitido conjugar las apuestas del Ministerio de Cultura y el Instituto Distrital de las Artes de Bogotá, cabe en esta oportunidad dejar de lado el “tono institucional”, para invitar a ampliar la mirada y dejarse provocar por un trabajo que escudriña en importantes momentos de la danza colombiana, develando una arquitectura de cuerpos que son voces, territorios, o como bien lo ha definido Alambique, entidad invitada a desarrollar este proceso, resistencias, soledades, ritualidades, sincretismos, dislocaciones que configuran un universo de sentido, una práctica, una disciplina. Un texto en movimiento que habla y nos define como un país múltiple y diverso.

Los teatros Colón, Jorge Eliécer Gaitán; las calles de Barranquilla, la Amazonía colombiana, la azotea de la torre Colpatría, un rincón escondido en el curso del río grande de la Magdalena, un museo, una celda, un barrio, una iglesia, una casa, una cosa; son algunos de los lugares que de una a otra página ilustran los recorridos y espacios desde los que la danza habla, siendo esto último quizás uno de los elementos más ricos de la narración. La voz de bailarines, maestros, directores y coreógrafos, se recupera para conocer de primera mano las historias, tensiones, contradicciones, caídas, sinsabores y triunfos, de aquellos que han optado por la danza como camino.

El trabajo de investigación realizado por Alambique pone de manifiesto importantes momentos de la danza colombiana. El surgimiento del movimiento universitario, el inicio de procesos hoy reconocidos a nivel nacional e internacional, el diálogo entre disciplinas. Los tejidos de la danza y la política, la danza y los

territorios, el cuerpo. El reconocimiento de los pioneros que cultivaron un oficio, abrieron camino y hoy en estas páginas vuelven a mostrarnos una danza rica en discurso, en historias, en aprendizajes.

La selección de las 32 obras que hacen parte de este trabajo son apenas una muestra que reúne sin duda importantes momentos de la danza colombiana y de la historia del país.

Agradecemos especialmente la colaboración y aporte desinteresado de fotógrafos, periodistas, críticos, estudiosos y artistas de la danza, que con nostalgia abrieron sus archivos ofreciéndonos la historia en fotografías, videos, programas de mano, entrevistas, notas de prensa, que en otro tiempo ocuparon primeras planas e importantes espacios de los periódicos nacionales. Qué espectador asiduo no recuerda las discusiones que en el 86 pusieron de manifiesto las controversias conceptuales entre dos reconocidos maestros como lo son Gloria Castro y Álvaro Restrepo, la columna Dan-Son que en el 91 recogió los hechos más relevantes de la danza nacional, o iniciativas como la que abre esta publicación lideradas por la Asociación Consejo Nacional de Danza y su periódico *La Danza*, que recuerda el interés del sector y su propósito cada vez mayor de generar discursos desde la práctica.

Celebramos la alianza que se concreta en este *Programa de mano*. Una alianza que congregó en torno a la necesidad de hacer memoria a escritores, artistas, fotógrafos, instituciones, investigadores y ante todo a los públicos, a participar activamente en la construcción de este sentido y necesario reconocimiento a la danza.

MARIANA GARCÉS CÓRDOBA
Ministra de Cultura

idartes

El Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, entidad adscrita a la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía Mayor de Bogotá D.C., cumple exitosamente su primer año de vida. Su misión es hacer posible el desarrollo, fortalecimiento y apropiación de las prácticas artísticas para el ejercicio de los derechos artísticos y culturales de los habitantes del Distrito Capital. Hemos enfrentado este reto fascinante que implica el vértigo de la hoja en blanco, mirando al futuro desde la certeza de una ciudad que ha decidido fortalecer su institucionalidad cultural, y ha entendido en este primer gesto que el arte es un eje transformador de los ciudadanos, como sujetos creadores de sentidos sociales, éticos y estéticos, capaces de tejer diálogos con el mundo.

Programa de mano - Coreografías colombianas que hicieron historia es el resultado de un proceso, adelantado por el Área de Danza de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura, la Gerencia de Danza del IDARTES y la Asociación Alambique, desde el cual se hace una aproximación a la inmensa riqueza de nuestro patrimonio coreográfico y dancístico, y que alcanza un nivel significativo para la línea de investigación de Arte y Memoria del IDARTES. Esta obra, además de ser una publicación de la más alta calidad, es un valioso aporte a la historia de las artes escénicas colombianas, cuya metodología de investigación, ampliamente participativa, permitió que emergieran del olvido algunas obras de la danza tradicional y varios procesos creativos de las artes dancísticas de los últimos años.

Programa de mano busca vislumbrar la delgada línea existente entre arte, cultura y patrimonio, por lo cual el enfoque del proyecto evidencia de igual forma el plano tradicional, histórico e identitario que tiene el baile en Colombia. Desde esta mirada, la danza constituye una práctica artística de profunda repercusión cultural, en la cual se vincula la música con los oficios tra-

dicionales, pasando por los imaginarios y las leyendas que nos han constituido a nivel nacional y regional, hasta las distintas y dolorosas luchas políticas y raciales libradas hasta ahora. Razón por la cual podemos afirmar que con esta publicación nos encontramos frente a un diálogo entre coreografías que se enmarcan en lo que tradicionalmente hemos catalogado como folclor, y aquellas consideradas contemporáneas.

La recolección y selección de fragmentos de la historia de la danza colombiana permite reconstruir la memoria de esta disciplina, que debido a su carácter efímero dificulta la conservación de sus valiosos aportes a la cultura. Una pieza impresa de apariencia sencilla en su factura, como lo es un programa de mano, con el paso del tiempo se transforma en un documento histórico que es valorado por historiadores y amantes del arte. Testimonios silenciosos que, para el caso de la búsqueda de las coreografías colombianas que hicieron historia, fueron apareciendo poco a poco durante el meticuloso proceso de investigación, convirtiéndose en fuentes de información en donde una fecha, una imagen, una frase o un elenco descubrían nuevos horizontes para los investigadores.

Satisfechos de los resultados obtenidos en este proceso de recuperación de la memoria de la danza colombiana, entregamos a Bogotá y al país esta publicación, con la plena confianza y certeza de que animará a investigadores y amantes de esta disciplina artística a indagar cada vez más en sus aportes a la cultura, y alentará a conservar su memoria para las futuras generaciones.

SANTIAGO TRUJILLO ESCOBAR
Director General
IDARTES

presentación

del programa

Reunir cosas, experiencias, vivencias, poéticas, implica en cierto sentido sustraer de un otro algo suyo para apilarlo en un lugar diferente, donde tal vez se pueda encontrar la conjunción de lo disyunto: el tejido soñado por el devenir disperso de un determinado acontecimiento. Las compilaciones son saqueos, formas de despojar a los otros de cosas, a veces de sus cosas, para que estas se vuelvan presentes, contemporáneas al ojo y al tiempo que las observa. Este libro parece tener el espíritu de una compilación; durante los ocho meses de trabajo, en cada entrevista, conversación, encuentro, cita, íbamos congregando los múltiples decires que los generosos colegas de la danza nos entregaban; algunas veces esta posibilidad de ser saqueado, parecía no despojar al otro de sus cosas sino colmarlo de sus presencias para rescatarlas del olvido. Paradójico, el despojo era pues una posibilidad de trasegar de nuevo por la memoria, por los tantos bailarines que encarnaron una creación, por las decisiones que un coreógrafo tomó para determinado momento escénico, por las obsesivas intuiciones que construían una dramaturgia particular, por los encuentros emocionantes entre tantos para construir colectivamente un universo poético a través del cuerpo. En esta red de indicios, tanto materiales como inmateriales, volátiles en la memoria de quienes escuchábamos, fue apareciendo poco a poco un paisaje de la danza, de sus obras, sus vestigios, que nos ponían ante la verdad de un país creador, a veces imposible de reconocer como uno solo; su inmensa diversidad, sus tantos territorios y nuestra imposibilidad de acceder a ellos limitaban nuestra vista condicionada a la particularidad espacio/temporal de nuestra posición. Quizás entonces, una compilación no sea pues la forma más coherente

de nombrar esta antología de escrituras corporales; cada una de ellas, asentadas en un pretérito distinto se ha hecho desde la infiltración de nuestro presente, desde la necesidad quizás común hoy de asimilar lo que nos precede, de comentarlo para romper su estado *pasado* y hacerlo contemporáneo a nosotros.

Programa de mano - coreografías colombianas que hicieron historia es de esta manera una condensación de poéticas del cuerpo y la creación, donde su diseminada mirada apunta, no al tiempo cronológico de una historia técnica de la danza, sino a la vida particular de algunas de sus obras; los griegos llamaban *aión*, en contraposición a *cronos*, al tiempo que abrevia y reúne todos los tiempos. Las obras que este programa de mano presenta están entretejidas por esta temporalidad abreviada. Otro, claro está, puede ser su anudamiento; por ahora *aión* sitúa proximidades en la obras que desde *cronos* advertirían una inmensa distancia. Así, en *Territorios* nos encontramos con aquellas piezas que coinciden por ser expresión de una geografía cultural, inscripción de los gestos de una tradición que se aviva en cada momento de su revelación; *Dislocaciones* trae juntas tres mujeres que en los años noventa parían su obra en los intersticios de las artes visuales, corporales y escénicas; *Soledades* es, por su parte, la condensación de lo *extimo*, de las oscilantes pulsiones creadoras que se nutren de una intimidad que solo se manifiesta en su exterioridad; *Sincretismos* congrega las poéticas del mestizaje, las expresiones dancísticas que transitan en el intercambio de las tradiciones, y la pluralidad de lenguajes corporales; *Empirismos* reúne el saber de la experiencia, el cuerpo hecho oído y danzado con absoluta convicción; *Esplendores* se detiene ante dos manifestaciones que impactaron por su destreza escénica, pero sobre todo, porque fueron cuna de un número muy grande de bailarines en épocas donde la danza se iba reconociendo

como un oficio en nuestro país. *Ritualidades* reúne el tiempo sagrado de la transformación, las poéticas corporales de lo invisible, como diría William Ospina, los hechos mágicos que “asaltan con un vértigo de antigüedad”. Y, finalmente, *Resistencias* condensa los espíritus rebeldes inherentes al movimiento, la voz que tiene la danza para expresar su ser político. No obstante, podríamos tener otras organizaciones, otras reuniones que jugaran con esta inmensa memoria. Cada título podría movilizarse a otra categoría; otros nuevos ordenamientos podrían recrear un nuevo terreno de sentido; aún tenemos la fortuna de ser una cultura dispersa que puede flexibilizar sus aproximaciones y sus distancias. Por el momento, este modo de reunión de las obras ha respondido a los criterios que acompañaron la selección de las mismas.

de la selección

Programa de mano - coreografías colombianas que hicieron historia surgió de la necesidad de condensar, en una publicación, las múltiples y muy diversas obras de danza colombiana que habitan en la memoria de la comunidad dancística. Los coreógrafos, bailarines y espectadores entrevistados entre julio y agosto de 2011 nos permitieron reunir, en una extensa lista (98), las piezas coreográficas que para los distintos interlocutores son referentes destacados dentro del acontecer de la danza en Colombia. Posteriormente, y atendiendo a aquellas piezas recurrentes en las voces distintas de los entrevistados, realizamos una segunda reunión de obras (69), las cuales abrieron el espacio virtual de votación, donde la comunidad podía reforzar la relevancia de estas a través de su voto, o introducir la información de una creación coreográfica aún no considerada. Este meca-

nismo virtual generado por el Ministerio de Cultura y el IDARTES proponía una participación activa de la comunidad frente al proceso de dinamización de la memoria colectiva; invitaba a las voces actuales del movimiento a discernir sobre aquellas obras que por su singularidad, su tiempo, su espacio, su temática, su relación con el contexto, instauraron o manifestaron un aquí y un ahora de la danza.

La votación, además de reconfigurar la lista publicada, aumentándola nuevamente a 93, visualizó un mapa de creaciones aportado por la comunidad y arrojó informaciones distintas y relevantes para el proyecto; por un lado, nos permitió conocer otros trabajos que no se habían considerado en las selecciones anteriores; enfatizó, a través del alto número de votaciones, la importancia que tienen para la comunidad actual que accedió al mecanismo los procesos creativos de los últimos cinco años. Las creaciones coreográficas de décadas anteriores fueron poco visitadas o reconocidas durante el mecanismo de votación. Esto pudo obedecer a varios motivos relacionados o con la resistencia que el mecanismo provocó para cierta comunidad de la danza, resistencia entendida para nosotros como parte de la tarea compleja de inscribir hechos sobre nuestra inmensa memoria dancística; o con la restricción y dificultad inherente aún a los espacios virtuales de comunicación; o bien, a una ausencia, o distancia (quizás más *aiónica* que cronológica) con las obras de danza que nos han precedido.

Reconociendo los alcances del mecanismo pero también sus límites, el comité curatorial, conformado por el Ministerio de Cultura, IDARTES y Alambique, finalmente realizó una selección de 32, de las 93 piezas postuladas en la página de votación. Se tuvieron presentes criterios de espacio, tiempo, temática, procedimientos creativos, dispositivos de transformación en las miradas y aproximaciones a la danza, y la apropiación social de las obras

con sus públicos y sus contextos. A pesar de atender a la particularidad, a las poéticas que se instauran en ciertos contextos a través de la creación y el decir del cuerpo, el comité curatorial priorizó la investigación de obras distantes en el tiempo y complejas para ser abordadas hoy desde sus reducidos vestigios. Sin poner en duda el valor de las obras de los últimos años y de todas aquellas que no alcanzan a mencionarse en este programa de mano, focalizamos nuestra atención en los rastros remotos de la danza, con el propósito de conocer un poco más sobre nuestra misma actualidad. “No se trata de enumerar o pasar revista al pasado -como diría Emanuele Coccia- sino de contraerlo en el tiempo que ahora se despliega”.

de los vestigios

Un libro sobre danza, un libro sobre las creaciones de la danza no tiene otra posibilidad que hacerse con los vestigios poéticos de las obras, sostenerse con las memorias albergadas en cada asalto hecho a los recuerdos, imaginarse a través de las capturas inmediatas que el ojo del fotógrafo pudo robarle al tiempo vivo de la danza, y materializarse con la fecha, el lugar, la ficha técnica revelada en el programa de mano. Esta última huella tomó valor para nosotros, pues no solamente nos permitía conocer los equipos humanos de las obras, sino reconocer lo relevante de la creación en determinado contexto. Algunas de ellas sostenían su memoria en el recuerdo que se relataba en una entrevista; y eso nos permitía saber que las obras existen mientras alguien hable de ellas. La dificultad de los vestigios en este proceso, sin embargo, no respondió a la precaria situación de la documentación visual o material. Hubo un alguien para quien la obra fue muy importante y por tanto sus vestigios esta-

ban muy bien resguardados. Pero no siempre pudimos imaginar con la foto o materializar la pieza con el programa de mano; estos, en algunos casos, se almacenaron, no porque ahora existan los nuevos medios, sino porque había un testigo que encontraba en ellos una manera de asir la propia memoria. Una imagen, un programa de mano, un comentario, una reseña adquirieron entonces el valor de indicio, de rastro para desplegar el pasado en nuestro presente.

* * *

Este concepto de obra tal vez nos resulte extraño para acunar esta diversidad de manifestaciones dancísticas aquí presentadas; tal vez este término sea de aquellas tantas cosas asimiladas durante siglos de encuentros culturales, de choques lingüísticos, de saqueos y despojos de memorias y olvidos. La obra, como producción poética, se gesta en complicidad con el creador o sus creadores. Pero se hace obra en las manos y los ojos de sus activos espectadores. En esa terna de creadores, creación y espectadores se construye una urdimbre de experiencias, vivencias, pensamientos, sensaciones, que dan lugar a la comunidad que las hace suyas y las deja transcurrir en el espacio y el tiempo para que éstas sigan revelándose. El tiempo que se contrae, y permite reunir los sucesivos tiempos del pasado, el presente y el futuro, da lugar al conocimiento, a las posibilidades del pensar y del crear. *Programa de mano* presenta 32 obras de danza gestadas por el impulso creador de un territorio que desde tiempos atrás sigue sorprendiéndose por su antigüedad, su novedad y su intrínseca actualidad. ■

agradecimientos

A Carlos Jaramillo, Marybel Acevedo, Álvaro Restrepo, Peter Palacio, Charles Vodoz, Rafael Palacios, Tino Fernández, James González Matta, Julio César Galeano, Marta Ruíz, Edgar Estrada, César Monroy, Maicon Casanova Rueda, Juan Carlos Martínez y Jovanny Rodríguez, Sonia Arias, Vivian Medina y Eduardo Ruiz, Carlos Vásquez, Mónica Gontovnik, Martha Ospina, Carlos Latorre, Vladimir Rodríguez, Sofía Mejía, Bellaluz Gutiérrez y Zoitsa Noriega, por la disposición que tuvieron para que pudiéramos encontrar sus obras después de los años.

Juliana Reyes, Pilar Ruiz, Juan Ricardo, María Teresa Jaime, Carlos Eduardo Martínez, Olga Lucía Cruz, Edwin Vargas, Ángela Bello, Juan Carlos Rueda, Ana Cecilia Restrepo, Lina Gaviria, Ángel Becassino, Gustavo Llano, Obeida Benavides, Julián Albarracín, Catherine Estrada, Nicolás Carreño, Márvel Benavides, Wilman Romero, Fernando Ovalle, Ángel Ávila, Jaime Díaz, Sandra Garzón, Marlon Andrés Cruz, Nubia Rivera, Jairo Hortua, Jairo Mora, Hernando Eljaiek, Miriam Páez, Juan Carlos Calvo, Mónica Lindo, María Teresa García, Pedro Alphonso, hacedores de la historia, que ahora han contribuido en la construcción de este laberinto de páginas.

A Edelmira Massa, por su testimonio.

A Edgar Sandino, Álvaro Fuentes, Ofelia Betancourt, y a todos los maestros y bailarines entrevistados, que nos dieron pistas y rutas cuando apenas comenzaba el proyecto.

Raúl Parra, May Posse, Juliana Congote, Bibiana Carvajal, Fanny Eidelman de Salazar, Angélica Nieto, Javier Gil, Angélica Vásquez, José Alejandro Restrepo, Álvaro Tobón, Diana Rodríguez, Mauricio Flórez, Luisa Fernanda Hoyos, Gilma Rubio, Jairo Parra Rendón, que generosamente nos proporcionaron información y materiales indispensables.

A los autores y fotógrafos, que aportaron miradas e instantes de cada universo poético aquí presentado.

A la Fundación Patrimonio Fílmico de Colombia, Fundación Canchimalos y Fundación Danza Común por los registros aportados.

Atala Bernal, Ángela Beltrán, María Paula Álvarez y Fabio Rodríguez, por su compromiso con la gestión de la danza en nuestro país.

A Adrian y Heloise Cussins, Mario Orozco, Gloria Lucena de Orozco, Rafael Duarte U. y Marco Gómez. A Olga Lucía Estrada y Rebeca Medina. A Myriam Tovar de Fonseca, Daniel Fonseca Castañeda y Andrei Garzón...

...y a los que la fragmentaria memoria todavía se empeña en guardar en algún rincón, y secretamente contribuyeron en este *Programa de mano*. ■



DANZA DEL AGUA EN EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA (1981)
DIRECTOR: CARLOS FRANCO
FOTOGRAFÍA: VIKI OSPINA

autores

escritores

Edelmira Massa Zapata
Delia Zapata Olivella
Carlos Vásquez Rodríguez
John Mario Lora Uribe
Miriam Páez Villota
Óscar Vahos
Carlos Alberto Galvis
Ernesto Ramírez
Óscar Leone Moyano
Mónica Gontovnik
Gilberto Bello
Olga Marín Arango
Joaquín Casadiego
Martha Hincapié
Bella Luz Gutiérrez
Sofía Mejía
Zoitsa Noriega
Carlos Martínez
Sandro Romero Rey
Leyla Castillo Ballén
Juan Carlos Rueda
Irmela Kästner
Isaías Peña
Paulo Añokazi
Raúl Parra Gaitán

Libardo Berdugo
Carlos José Reyes
Vladimir Ilich Rodríguez
Rodrigo Estrada
Natalia Orozco

fotógrafos

Zoad Humar
Claudia Tobón
Carlos Mario Lema
Viki Ospina
Olga Torres
Gabriel Ortiz
Alejandro Naranjo
Norman Cataño
Alejandro Tamayo
Fernando Cruz
Javier Galeano
Ada Barandica
Rafael Zárate
Luis Melo
Clemencia Poveda
Ruven Afanador
Carlos Zuluaga
Óscar Prieto
Diego Tabares



TERRITORIOS

- 18_ Cabildo en carnaval (1976)
- 24_ El baile de la tambora (1984)
- 28_ Puro juego (1992)
- 32_ Los macheteros del Quindío (1992)
- 36_ Testamento paisa (2005)

DISLOCACIONES

- 44_ Una cosa es una cosa (1990)
- 48_ Tiempo de luna creciente (1992)
- 52_ Camila sepultada en la luz (1992)

SOLEDADES

- 58_ El último juicio (1985)
- 64_ Esa vana costumbre del bolero (1998)
- 68_ Bordeando la ausencia (1999)
- 72_ Cómo vivir así (2001)
- 76_ Suite para barrotes y presos (2003)
- 82_ El influjo de los pensamientos (2005)

OBRA: BORDEANDO LA AUSENCIA (1999)
CREACIÓN COLECTIVA DE LA COMPAÑÍA DANZA COMÚN
FOTOGRAFÍA: ARCHIVO DE DANZA COMÚN

contenido

SINCRETISMOS

- 90_ Juegos de mi pueblo (1982)
- 94_ Espigas, Boleros y Bambuquerías (1985)
- 100_ Barrio Ballet (1986)
- 106_ Amoríos entre cielo y tierra (1993)
- 112_ San Pacho... ¡Bendito! (2005)

EMPIRISMOS

- 138_ Tiempos flamencos (1996)
- 144_ El loco (2005)

ESPLENDORES

- 150_ La leyenda del dorado (años setenta)
- 156_ La mujer del año (1990)

RITUALIDADES

- 162_ Rebis (1987)
- 166_ Réquiem de arena (1995)
- 170_ Ciudad Jaguar (1999)
- 176_ La toma del yagé (2005)

RESISTENCIAS

- 184_ El potro azul (1975)
- 188_ Comparsas del Carnaval de Barranquilla (1981-1983)
- 194_ Plan Vía (2000)
- 202_ La mirada del avestruz (2002)
- 208_ Papayanoquieroserpapaya (2008)

212_ EPÍLOGO

214_ PÁGINA DE VOTACION





OBRA: CABILDO EN CARNAVAL (1976)
DIRECTORA: DELIA ZAPATA
FOTOGRAFÍA: ARCHIVO PERSONAL DE EDELMIRA MASSA ZAPATA

territorios



ARCHIVO PERSONAL DE EDELMIRA MASSA ZAPATA
INTERVENCIÓN CON COLOR: EDELMIRA MASSA ZAPATA

Cabildo en carnaval

Delia Zapata Olivella
Bogotá (1976)



POR DELIA ZAPATA Y
EDELMIRA MASSA ZAPATA

Cabildo en carnaval¹

Estampa folclórica, oriunda de la ciudad de Cartagena de Indias. Tiene sus raíces en los festejos y celebraciones del siglo XVI. Es importante recalcar el hecho de que aun dentro de las legislaciones de presión a los esclavos, existieron leyes que permitieron a la “muy noble ciudad de Cartagena” y en cumplimiento de sus facultades legales y a través de ordenanzas, no solo organizar la estabilidad y el orden, sino también regir las buenas costumbres y jolgorios. Es así como encontramos la siguiente providencia de nuestro “Ilustre cabildo y regimiento de Cartagena de Indias”, en el día 9 de enero de 1573: “En este día se ordenó en cavildo que ningún negro, negra se junten los domingos y fiestas a cantar y bailar por las calles con tambores, sino fuere en la parte donde el cavildo le señalare, y allí se les de licencia que puedan bailar, tañer y cantar, hacer regocijos, según sus costumbres, hasta que se ponga el sol, y más sino fuere con licencia de la justicia, so pena que sean atados y azotados con la dicha picota (sic) en la plaza y estén todo el día y pierdan los vestidos que trugeren para el aguacil que axecutare, según se contiene en la ordenanza supra próxima”

Se les designó el día dos de febrero, como el día de los libertos, fiesta de la Virgen de la Candelaria. Y al terminar las fiestas religiosas los negros solían recordar la nostálgica costumbre que tenían sus padres en África: salir cantando en coro, tocando sus tambores y bailando por las calles. De ahí que solicitaran que terminadas las festividades pudieran realizar carnavales de negros o cabildos. Más tarde se volvieron de carácter competitivo y sarcástico a través de parodias.



¹ El presente texto es tomado del programa de mano de *Cabildo en carnaval*, año 76.

Hasta principios de siglo, en los días de carnaval, se organizaban en Cartagena los cabildos, algunos de ellos afamados: los de Getsemaní, Pekín (antiguo barrio desaparecido), San Diego, Torices, La Quinta. Hoy hay reminiscencias en las islas aledañas de Cartagena, Bocachica y, como era tradicional en ellos, se elegían reyes, reinas, princesas, duquesas, condesas y se perpetuaban en su rango hasta la muerte. El trono no hereda de padres a hijos, debiéndose elegir nuevo rey a la muerte del soberano. La elección recae sobre el Concejo de Regencia y otros altos personajes del cabildo. El carácter carnavalesco de crítica y sátira sociales es evidente aunque muchas de sus prácticas sean rigurosas hoy en día. Actualmente, en Bocachica, el baile del cabildo se realiza en torno al rey y la reina que ocupan un lugar destacado en el trono. Mucho tiempo después se celebrarán simultáneamente carnavales en Cartagena y Barranquilla, para favorecer ambas ciudades. Las de Cartagena se trasladaron para el 11 de noviembre en la celebración del grito de la Independencia. Es tradicional que las comparsas y danzas se presenten ante los reyes para rendirles homenaje, y así durante todo el día y la noche hay representaciones en los diferentes cabildos de los barrios.

Danza de los diablos espejos

Esta danza de los diablos espejos refleja la imposición y dominio de la cultura religiosa europea sobre los ritos de los esclavos negros e indígenas considerados paganos. Su vestuario europeo y su coreografía peculiar, acrobática, nos recuerdan los diablos de las carnestolendas (carnavales del medioevo) y las fiestas del Corpus Christi. Los bailarines emplean cuchillos en los talones para ejecutar piruetas alrededor del fuego, que demuestran la habilidad del bailarín; la música es la reproducción de un lejano ejemplo, es el reflejo de una contraposición de lo impuesto llegando a la descomposición de la lógica musical.

Danza de las gaiteras

Las gaiteras son campesinas de las Costa Atlántica que tienen a su cargo los productos regionales. Y el ritmo que interpretan se llama 'gaita'; al igual que la mayor parte de nuestras danzas folclóricas, tienden a desaparecer o a confundirse frecuentemente con la cumbia. Ahora ha tomado derroteros propios, ya que en la actualidad su coreografía se refiere a las tareas de laboreo. La primera parte en la cual las mujeres bailan solas, indica los grandes recorridos que las mujeres tienen que andar para llegar a los sembradíos, ayudando a la siembra y limpieza del grano. Este ritmo lleva el nombre de las flautas que le dieron origen: las gaitas, de indudable ascendencia indígena, que van acompañadas de instrumentos negroides como el tambor mayor, llamador y bombo; estas gaitas también son acompañadas por una maraca grande de origen indígena.

Danza de los indios farotos

La danza de los indios farotos y la tejida de la palma representan la antigua organización tribal de las comunidades caribes, en la cual, durante la recogida de la palma, para elaborar sus tejidos, realizaban estas danzas que solo han perdurado en las fiestas del carnaval. Constituían un pueblo muy avanzado y todavía puede apreciarse su industria en el arte de tejer sombreros, balaís, hamacas, telas que se conservan aún entre los descendientes.

Danza de los gallinazos

El desarrollo coreográfico corresponde a la espera ceremonial que hacen los gallinazos ante la proximidad de la muerte de algún animal, en este caso, de un burro; después se apoderan del cadáver en orden a la jerarquía. La jerarquía de la familia de los gallinazos tiene el siguiente orden: el rey, el alguacil, la lacera (la hembra



ARCHIVO PERSONAL DE EDELMIRA MASSA ZAPATA

del rey), los gallinazos comunes y por último “el pichón”, que es de color blanco. Toman también parte el cazador, el perro y el burro. La danza finaliza cuando el cazador espanta a los animales.

Danza de los macheteros

La danza hace referencia a las prácticas que hacen los negros para adquirir adiestramiento en el uso de los machetes. Por esas habilidades pudieron utilizarlos en la guerra de la independencia.

Danza del garabato

Su significado es la lucha entre la vida y la muerte. El portador del garabato representa la muerte y el resto de los bailarines simbolizan la vida. Al comienzo la muerte se presenta de repente, pero los bailarines la rechazan, de ahí que la muerte decida seguirles el juego y se dedique a bailar con cada uno de ellos hasta que ve el momento oportuno para irse los llevando. Actualmente se conserva en los carnavales de la Costa Atlántica.

Danza del Congo

La danza del Congo fue muy popular en otras épocas, en Portobello, Colón y Cartagena; hoy solo subsiste, en nuestro país, en los carnavales de Barranquilla, en donde conservan todo su esplendor. Es una transculturación de las tribus congoleñas de la corte belga. Es una danza eminentemente masculina y callejera, las mujeres ocupan un segundo puesto en el desarrollo de la misma. En Barranquilla cada barrio tiene su danza del Congo que alcanza a tener hasta doscientos integrantes; toman diferentes nombres según el deseo del barrio, los hay así: danza del Congo grande, danza del Congo chiquito, danza del torito, danza de Congo de la vaca, etc. ■



ARCHIVO PERSONAL DE EDELMIRA MASSA ZAPATA

La memoria, una misión imposible

El palenque de Delia, ubicado en Bogotá, en la calle 10 con tercera, tiene más de treinta y cinco años de existencia. Desde entonces, una acumulación de historias y danzas se dejan hoy sentir en su primer patio, que convida al baile tan pronto se llega a él. Pero, de forma inevitable y casi de manera sobrenatural, otra acumulación material exige ser organizada por quien fuera la mano derecha e izquierda de Delia, Edelmira. Tres pisos hartos de vestuarios, libros, cuadernos de notas, fotografías, diarios de viaje, cuadros, recortes de periódico, cintas de video, recordatorios, baúles, pinceles, son depositarios de una memoria inmensa, ocurrida en cincuenta años de vida artística. Todos los días, Edelmira transita entre estos pequeños trechos para llegar a su habitación. Y todos los días encuentra una nueva ecuación para dar con el método que le permita organizar, traer a la luz el brillo particular de cada cosa que Delia dejó luego de su partida...

La memoria nos pone acertijos; nos atiborra pero también vacía; unas veces aparece sobrecogedoramente, otras, desaparece y nos deja sin ruta, en el olvido, diluyendo el curso de los acontecimientos; y con el tiempo somos golpeados con aparentes sorpresas del destino que no son más que olvidos atravesados. Somos un país de memorias paradójicas; poca memoria guardamos como comunidad y, al mismo tiempo, un solo ser humano parece que tiene que tomar fuerzas sobrenaturales para aterrizar eso que le fue heredado como tesoro cultural. Edelmira se enfrenta a

dicha memoria con profundo respeto y amor; sabe que su organización no responde únicamente a un asunto de profesionales del archivo y la documentación; hace falta corazón, hace falta sentir que esta memoria es de quien la toca y se deja tocar por ella, se deja vislumbrar por sus rastros y reconoce desde el principio que es un patrimonio intangible de una cultura.

Edelmira descansó luego de algunos años de intentos de organización e hizo teatro con Patricia Ariza. Puedo imaginarla en el teatro, su voz, su carácter; su entereza y pasión por el arte vivo deben hacer de ella una presencia escénica particularmente consistente. Y hoy vuelve a tomar el timón de la memoria, de esa misión casi imposible que diariamente la llama como un cumplimiento a su Tarea... ante la cual va encontrando aliados que le colaboran en el cuidado y localización de los vestigios. Le cuento que quiero entrevistarla especialmente a ella, pues Delia, siendo una mujer tan prolífica, supera la creación de una danza en particular y logra articular sus creaciones en una obra maestra. Edelmira asiente y reconoce que la obra de su madre fue el conocimiento de este país, el atreverse a palparlo con la mano, el viajar y celebrar tanta diversidad en cada lugar donde se metía. Proviendo de los Zenú, Edelmira siente profundamente su raíz indígena al lado de sus ascendencias africanas, portuguesas e italianas. Es desde esta mixtura cultural que surge el pensamiento mestizo que nutrían las investigaciones de Delia. Edelmira recuerda que Delia fue de las primeras personas que entró a San Basilio de Palenque como interlocutora de sus tradiciones. Batatica, el abuelo de Batata, adoraba a Delia y le concedió el *pechiche* original, el tambor de los Lumbalú, le



PROGRAMA DE MANO DISEÑADO POR EDELMIRA MASSA ZAPATA

relató la historia del hombre que enloqueció por los espíritus de los tambores, y a partir de estos dones, Delia creó la danza *El alma de los tambores*. Pero otras de las danzas muy conocidas de 'Yeya', como la conocían sus más allegados, es el *Patacoré*, que reúne varios ritmos del pacífico colombiano próximos al *Currulao*, y que consiste en la disputa entre un hombre y una mujer y el dominio del primero sobre la segunda. Edelmira recuerda cómo, siendo niña, sufría viendo, al final del *Patacoré*, a su madre en el piso "con la pata de 'Millo' encima". Otra de las creaciones que más ha perdurado es la de *Las cuatro zonas colombianas*, que abarca danzas de los Andes, los Llanos, la Costa Pacífica y la Costa Atlántica; este repertorio aún sigue vigente. Pero el más famoso y que está concentrado en la danza del carnaval es *Cabildo en carnaval*, que se estrenó para la inauguración del Palenque en el 76. Congrega todas las danzas prohibidas y que solo se permitían en "el día de los libertos". En estas danzas, Rosario Montaña hacía el matachín, el pregonero.

Cada barrio en Cartagena tenía su Cabildo, su reina, su séquito, con marqueses y duquesas, donde todos los ancianos y niños de la comunidad intervenían. Edelmira recuerda cuando se fue a vivir a Cartagena en el 85. Llegó a Getsemaní, barrio donde nació, a dinamizar de nuevo su Cabildo. Más tarde continuó promoviendo en barrios populares un proyecto llamado "Recuperación de la tradición en la comunidad", que luego adoptaría la institución cultural pública.

Edelmira termina su generoso relato recordando que *Cabildo en carnaval* le gustaba mucho a Delia; eran danzas que involucraban todas las ritualidades y festividades del Cabildo, y que sobrevivieron gracias a los Carnavales; por algo el Palenque se inaugura con *Cabildo en carnaval*. ■

El baile de la tambora



FOTOGRAFÍA: OLGA TORRES

Carlos Vásquez Rodríguez
Barrancabermeja (1984)

POR CARLOS
VÁSQUEZ RODRÍGUEZ

El baile de la tambora

La voz y las manos fueron los instrumentos primerizos de los cuales se valió el hombre en los albores del oficio musical. A los instrumentos de origen natural se les vinculó otro miembro corporal, los pies. Esto quiere decir que el mismo hombre se convirtió en instrumento musical, como bien lo señala Fernando Ortiz en su celebre obra "Los instrumentos musicales afrocubanos".

"La Tambora no Morirá"
Silvio Daza Rosales

En Barrancabermeja, un lugar incrustado a orillas del Río Grande de la Magdalena, se evidencia uno de los fenómenos musicales y folclóricos más importantes de la región y del país, los bailes cantados, o cantos bailados, también conocidos como *El baile de la tambora*, producto de una gran riqueza cultural, que ha viajado por las aguas de nuestro río en las gargantas y en los cuerpos de los habitantes de más de treinta municipios que conforman este mapa humano con sabor a piel, a sobreviviente y a resistencia ante la muerte.

Todos ellos, desde San Martín de Loba, Gamarra, Aguachica, recorriendo Puerto Wilches, Simití, Arenal, Tamalameque, El Banco, han llegado a este lugar en búsqueda de oportunidades, trayendo el sentir y las formas de relacionarse en cada una de sus familias, con sueños que hoy, a pesar de los tiempos, se repiten, incansablemente, y hacen de Barrancabermeja un lugar de permanente encuentro de identidades, de culturas y formas de interpretar y significar la convivencia.

Y tal vez no sea indispensable mencionar lo que esto significa cuando autores como Nicolás Maestre, Silvio Daza, Diógenes Ospino, Guillermo Carbó y otros tantos como Fals Borda, describen el hecho en su mayor plenitud sobre la cultura anfibia.

Ceremonia de palmas y voces en donde se cruzan las vidas, las historias de los pobladores de una región que intenta sobrevivir ante los pasos agigantados de las culturas urbanas, o de las fusiones que nos intentan colocar en la modernidad.

Una voz que convoca, acompañada de un coro que responde, de manera constante, vibrante, permanente; tambora y alegre, maracas o guache, palmas y cantos que evocan la cotidianidad acompañan el inicio de una fiesta del encuentro, recorriendo las calles e invitando al pajarito, "Vola, vola mi pajarito"... se escucha en filo de las madrugadas, y la memoria se levanta y el cuerpo se prepara... Las mujeres desempolvan sus vestidos, enaguas inmensas que arropan la calidez de los vientres, adornan sus cabellos con flores de coral y crotos, otras, con cayenas que se tornan coquetas, marchitas entre el jolgorio y la parranda.

La fiesta continúa y el clima aprieta, las calles de Tamalameque, Gamarra y la Barranca se llenan de personalidades del tiempo, del sin memoria, de los recuerdos, las gargantas afinan y a paso del tiempo se reúnen, se aglutinan y los tambores viajan entre los cuerpos de los hombres convidados de respeto, de silencio, en este evento femenino en su gracia, en su intimidad.

Las voces cantan y los palos marcan el inicio, la mujer arranca y sus ojos convidan al hombre que espera, círculos mágicos de pieles alegres que trazan el espacio de los infinitos universos, espaldas que se cruzan, cuerpos que se acercan, se acechan, se convidan, se alejan, se enredan, y el tambor no cesa de resonar.

Es noche de santo de velitas, de santo alumbrado, de calle festiva, de farolitos, de mamá abierta, de pajarito alumbrado, y el ron desciende por las gargantas de estos seres translucidos, inimaginables; calientan el verso, y las calles se llenan de compadres, abrazos de los colectivos que se enredan entre los lazos familiares y la vecindad; no hay espera, el ritmo sube, la emo-

ción crece, y los cantos se tornan más y más fuertes... no caben entre la piel y el sudor de los tambores.

La pareja se desliza rítmicamente, suavemente entre los participantes, invita el sombrero, la falda arrulla, los cuerpos se miran en pleno encuentro de placeres, de emociones, la ceremonia sigue convocando los ancestros, desde la alegría, desde el no morir, no callar para permanecer en la memoria de los pobladores, de los jóvenes y de los intérpretes que encuentran allí las historias de resistencia y poblamiento más importantes de nuestra región.

Aquí en este lugar, cada vez que suena una voz, un tambor, y la piel se estremece y aplaude, se convoca la vida, a las identidades, en un proceso constante de reflexión y de encuentro con lo

que somos, en las orillas del río, de éste río de historias de sobrevivientes, aquí en Barrancabermeja, cerca de la montaña y del valle, entre el tiple y el bombardino; en la amalgama multiétnica y diversa de sus habitantes vive la memoria de una música que no calla, que se mueve y se enreda, que es respuesta para la vida, la fiesta y el reconocimiento.

Repica el tambor y suenan las voces que no callan y que significan la vida misma, incrustada en la piel y en los cuerpos de hombres y mujeres que bailan la tambora para desterrar tanto olvido, y reafirmar la existencia como pueblo, como vida, como región, como comunidad en el Magdalena Medio santandereano. ■



Hace 14 años que el Instituto Universitario de la paz, abrió el espacio para la cultura y desde entonces se dio el inicio al funcionamiento del Grupo de Danzas Unijas, fundamentado en el principio de fortalecer el factor danístico en la ciudad y toda la región del Magdalena Medio. Fantasia, por que es la mezcla de un grupo conformado por costeños, paisas, santandereanos y los ribereños no podría ser un grupo que no se hiciera sentir, somos diversidad, somos alegría, somos derecho de expresión, que nos hace únicos como región del Magdalena Medio.

Porteña por que pertenecemos a la bella hija del sol, a la capital petrolera de Colombia, al puerto que se ubica en nuestra patria Colombiana.

Somos Tambora, somos Cumbia, somos Vallenato, somos Mitos y Leyendas

Los resultados de ese trayecto se reflejan en todos sus triunfos y reconocimientos obtenidos a nivel local, Regional, Nacional e Internacional.

- Festival Internacional en Ecuador. Casa de la Cultura, VII Encuentro del Nuevo Mundo del Folclore.
- Festival de Música Folklórica, Barrancabermeja.
- Festival de Parejas Bailadoras, Francisco Llerena, Ovejas Sucre 1999-2002.
- Siete veces primer puesto Concurso de Comparsas Juveniles Barrancabermeja.
- Tres veces primer puesto Festival de Oro, Festival de Bandas Folklóricas, Barrancabermeja, modalidad comparsa.
- Tres reconocimientos Festival Regional, Un son por la Paz del Magdalena Medio Puerto Berrío (Antioquia) 2003-2005.
- Festival Nacional del Río en Honda 2005.
- IX Festival Nacional e Internacional e Internacional de la Danza Folklórica, Barrancabermeja, 2005.
- Fiestas Patronales, Gamarra (Cesar).
- 3 puesto Festival de Danzas del Oriente Antioqueño, Puerto Berrío Antioquia).
- Festival de Baile por Parejas, Bucaramanga, 2005.
- Festival del río en Honda 2006.
- Festival de baile por parejas Guatavita - 2006.
- 3 Puesto Festival de Danza Tradicional - Chirichagua - 2006.
- 1 Puesto Festival de Comparsas 2006 - 2007 - Barrancabermeja.
- Festival de baile por parejas en armonía y Popayán 2006.
- Tercer puesto concurso universitario danza folclórica y tradicional en Ocaña.
- Festival Nacional de Danzas Zepesatzje - Funza - 2006.

Baillarines

Sabrina Alcina	Katerine Daza
Yesenia Alvarado	Auri Arenas
Lina Alvarado	Dayanna Perez
Jorge Castillo	Vanessa Pico
Mauricio Cerpa	Monica Romero
Daniel Chima	Monica Pedraza
Layla Diaz	Diana Florez
Alberth Duarte	Diana Quintero
Jhon Fredis Cobos	Adriana Sanchez
Gisela Gordon	Karen Arrieta
Alexis Payares	Patricia Ramirez
Mayerly Peñaranda	Esnelder Mendez
Yneth Reyes	Edmundo Ortega
Carlos A Simancas	Kenny Salas
Marie Edith Tevar	Luis F. Pelaez
Rafael Valderrama	Andres F. Pelaez

Musicos

Wilder Martínez Manjarres (tambora, alegre)
Anderson Cardenas (tambora, alegre, coros)
Cristian Olaya Agudelo (tambora, Gaita hembra)
Juan Guillermo Ulloa (gaita, coros)
Walter Turizo Alvarez (Tambor Alegre)
Francisco Morales (Canto)

Director y Coreógrafo: Carlos Alberto Vásquez



FOTOGRAFÍA: OLGA TORRES

Puro juego



FOTOGRAFÍA: GABRIEL ORTIZ

Óscar Vahos
Corporación Cultural
Canchimalos
Medellín (1992)

POR JOHN MARIO LORA
URIBE, "EL GUATÍN"

POR MIRIAM PÁEZ VILLOTA

Puro juego

*Juega, juega pececito,
canchimalo jugueterón,
si me enseñas otro juego,
yo te canto una canción.*

Puro juego es una endorfina natural importante que brinda la esperanza de llenar de color vivo las expresiones agresivas de los habitantes de todos los rincones. *Puro juego* permite bailar y teatralizar los juegos y poner en movimiento la memoria de cada región del país, generando en los individuos mayor sensibilidad, primer paso para acrecentar el respeto por el otro y obtener mayor identidad. Conocernos es el inicio de la identificación, y las expresiones artísticas favorecen este propósito. *Puro juego* es un mapa lúdico de Colombia. Pacha Mama y Taita Inti han parido a Colombia, somos estrellas caídas al suelo, somos un microcosmos, estamos unidos por el agua del Caribe, por las cordilleras de la región Andina, por los atardeceres de la región Llanera, por la riqueza selvática del Pacífico, por los millones de hectáreas marinas de San Andrés.

Colombia es un país de países. Cada región tiene su encanto, sus creencias, piensa y resuelve sus necesidades y deseos. Cada pueblo de este territorio ha forjado en su proceso histórico un lenguaje enriquecido con ritmos y voces africanas e indígenas que crean una manta multicolor de juegos, pensamientos, ideas, simbologías y necesidades que conforman la cultura popular, la cual se ha de proteger, cuidar y proyectar, a través del fortalecimiento de la colombianidad, en una ronda solidaria por todas las regiones, a través de *Puro juego*. ■

Canchimalos, Opción de Vida en el Arte

La apuesta de Canchimalos de "Opción de vida en el arte" no se remite a la mera preservación de hechos y prácticas folclóricas y populares, que también son de gran relevancia para nuestro hacer y propósitos; nuestra apuesta enfatiza en la posibilidad de generar en las personas, a través de la práctica de la danza y la lúdica, una sintonía con sus vidas, en la que se denote el compromiso por ser críticos y constructores de su historia y su presente, en todas sus categorías, por ser gestores de nuevas formas de relación con su mundo natural y cultural.

Puro juego es un recorrido por el mapa lúdico de la cultura colombiana, que invita a personas de todas las edades para que sean protagonistas. Este montaje lleva a la escena treinta juegos que reciben un tratamiento escenográfico-musical, de acuerdo con la región en donde fueron investigados. La importancia de la obra radica en la conjugación de movimiento, gracia, humor, expresión corporal y una dosis alta de creatividad, que conquista a toda clase de públicos.

Hacer del espectáculo una vivencia pedagógica es el logro de *Puro juego*. El baile, la música y el canto llegan a la memoria de quienes presencian la función, avivando el deseo de ser partícipes de la alegría colectiva. ■

POR ÓSCAR VAHOS
JIMÉNEZ

El retorno a la infancia

Canchimalos, en su propuesta lúdica, ha visto una de las maneras más eficaces, deliciosas y amorosas de llegar a nuestros niños, siempre con la esperanza puesta en las generaciones actuales y venideras, en el poder de la consciencia que genera el reconocimiento de nuestra inmensa diversidad cultural, envuelta en una contrastante geografía.

Puro juego son los retazos del microcosmos lúdico de Colombia, tejido colectivamente por nuestro pueblo durante centenares de años y que, como supervivientes de los entreveros culturales que hemos atravesado en nuestra historia, llegan hasta nuestros días aún frescos, como testimonio de un inmenso tesoro no totalmente descubierto, pero a la mano de quienes, como niños, quieran curiosearlo, usufructuarlo, amarlo, defenderlo y apropiarse de él.

Hemos propuesto el empleo del juego infantil como herramienta de base para la sensibilización y el aprestamiento artístico, y como medio efectivo para generar interés, respeto y aprecio por la cultura del país. ■

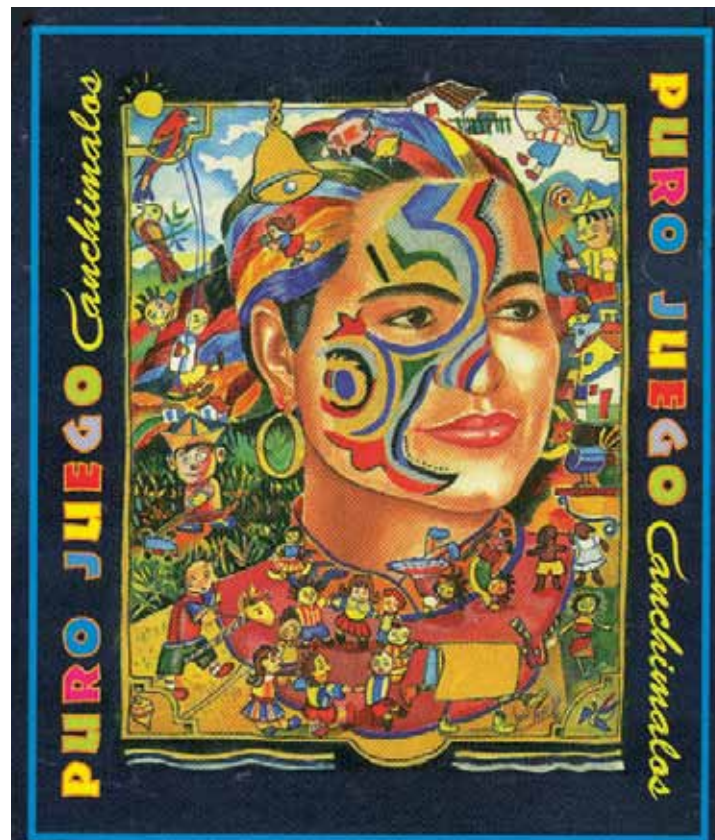


ILUSTRACIÓN: LUIS ALFONSO OROZCO
ARCHIVO DE CORPORACIÓN CANCHIMALOS



FOTOGRAFÍA: GABRIEL ORTÍZ



Los macheteros del Quindío

FOTOGRAFÍA: ARCHIVO DE FUNDANZA

James González Matta
Fundanza
Armenia (1992)

POR CARLOS
ALBERTO GALVIS

Baile a golpe de machete¹

Se abre el telón y se encienden las luces. Diez parejas de jóvenes, ataviadas con trajes campesinos y brillantes y machetes en las manos presagian un terrible combate. Sin embargo, cuando suena la música, un fogoso y acompasado merengue campesino trenza a las parejas en un hábil y peligroso baile, coordinado por el compás de los golpes y las defensas con las peinillas.

Se trata de una versión del *Baile de los macheteros*², de la Fundación Cultural del Quindío (Fundanza), que comienza a darle identidad folclórica a esta región cafetera, así como la Costa se reconoce con la cumbia y el Tolima Grande con el sanjuanero. Y no solo en el país. La coreografía montada por Fundanza fue escogida para representar a Colombia en el Festival Mundial del Folclor, que se realizará en Palma de Mayorca (España) del 15 al 20 de diciembre próximo.

Para el viaje cuentan con el apoyo del Instituto Tolimense de Cultura, bajo el auspicio de Colcultura y el Convenio Andrés Bello. La delegación de Fundanza consta de treintaicinco personas entre trece parejas de bailarines, ocho músicos y el director, y su coreografía central será el *Baile de los macheteros* para competir ante treinta países.

Pero antes tienen programada una gira. Del 24 al 25 de octubre estarán en Ibagué; el 12 y 13 de noviembre en Tuluá y Buga

y, para cerrar, en Bogotá, del 6 al 10 de diciembre en el Teatro Colón, en el marco de la Segunda Conferencia Latinoamericana de Educación, Cultura y Sociedad.

El *Baile de los macheteros* nació por la iniciativa de James González Matta, director de Fundanza, que recopiló por varios años información sobre las costumbres de los arrieros entre 1900 y 1920.

En esa época, el juego autóctono por excelencia era la esgrima o grima montañera, un enfrentamiento con machete en mano y treintaidos paradas o figuras, que se practicaba los días de fiesta en las fondas. La más famosa por sus combates fue la de Puerto Espejo, que inspiró al poeta quindiano, Baudilio Montoya, para su soneto *La niña de Puerto Espejo*.

Allí, cada domingo se daban cita macheteros famosos, como el Tuerto Felipe y el Negro Marín, que protagonizaron espeluznantes combates que en muchos casos terminaron en entierro. Pedro Nel Ospina, uno de los últimos macheteros vivos, recuerda con nostalgia la fiesta campesina.

Cada ocho días, el domingo después de la siesta del mediodía comenzaba a llegar la gente. Los hombres, de dril blanco impecable, camisa ancha, sombrero aguadeño y machete tres canales a la cintura, envuelto en su cubierta de cuero labrado. Las mujeres llevaban trajes de chapolera con pollera de varios colores, trenzas, polvos en el cutis y picardía en los ojos.



1 Artículo publicado el 28 de septiembre de 1992 en el periódico El Tiempo. El texto ha sido cedido por el autor para esta publicación. *N. del E.*

2 Esta pieza, que en el texto es llamada por el autor *Baile de los macheteros*, con el tiempo fue nombrada por el público *Los macheteros del Quindío*. Este último es, en la actualidad, el título con el que James González Matta reconoce su obra. *N. del E.*

Los primeros amolaban las armas y las segundas preparaban las viandas en las parrillas de brasas ardientes, que chamuscaban sobre el fuego dorados cochinillos sazonados con laurel, tomillo, ajo y jugo de limón. Las brasas revueltas con hojas de guayabo agrio despedían un peculiar olor que embotaba dulcemente los sentidos, de por sí obnubilados por el efecto del aguardiente amarillo que corría a cántaros entre los invitados.

Luego venía el acto principal: los hombres, a la suerte de los dados, encontraban a su oponente y se iniciaba la acción. Una parada, un quite, salto atrás, doble vuelta y ¡zas!... el golpe certero.

Ospina recuerda al mejor machetero. Era El Tuerto Felipe, que llegaba siempre en un caballo quiteño pura sangre, ganado limpiamente en combate. Era el más puntual de los peleadores; se envolvía la ruana en una mano y en la otra agarraba la peinilla.

Conocía las treintaidos figuras de la esgrima montañera: la engañosa, la medialuna, la cruz, la estrella y el vuelo de ángel, la más difícil. El Tuerto perdió un ojo obviamente en combate y en su mejor época de machetero, fue jefe de rectificaciones del periódico El Peludo de Alfonso Valencia Zapata, que tenía el lema de "no rectificamos pero nos hacemos los bobos por la plata".

Hombres de honor y palabra, aceptaban sin chistar el resultado de la pelea. Sin embargo, a veces una sombra de odio quedaba vagando en el alma y encendía funestas venganzas en atajos y caminos oscuros.

Después de la faena de sangre y sudor, el ambiente era más amable. La música de tiples y bandolas y las hermosas y coque-



FOTOGRAFÍA: ARCHIVO DE FUNDANZA

tonas polleras campesinas encendían otras pasiones que terminaban a destajo en los olorosos y coloridos cafetales.

Esta tradición es ahora un espectáculo que difunde el folclor quindiano por el país. El trabajo de *El baile de los macheteros*, de Fundanza, protagonizado por jóvenes que no sobrepasan los 15 años, ha ganado varios premios.

En septiembre de 1991 ocuparon el primer lugar en el Concurso Nacional de Danza en Tadó (Chocó), frente a 15 grupos profesionales del Valle del Cauca, Bogotá, Cundinamarca y Antioquia. Y en Venezuela y Ecuador fueron destacados como la mejor escuela juvenil de danza en 1989, por sus montajes llenos de colorido, música y arte. Pasos Inciertos Fundanza comenzó en 1981 y está integrada por 120 jóvenes. Su trabajo coreográfico lo constituyen seis montajes de dos horas, que incluyen cada uno quince bailes de las regiones andina, pacífica, norte y oriente de Colombia.

Entre otros ritmos, bailan el mapalé, el paloteo, la guacherna, el bullerengue, la uripina, la jota, la baluca, la redova, el chotis, al son de instrumentos de viento y percusión, interpretados por ellos mismos.

Realizan además otras actividades de proyección comunitaria, como el Encuentro Nacional de Rondas y Juegos Infantiles que en octubre de 1992 cumple su quinta versión en honor del Descubrimiento de América.

A pesar de ser una entidad sin ánimo de lucro (los alumnos no pagan ni matrícula ni mensualidades), no cuentan con sede propia ni el respaldo económico de institución oficial o privada alguna. ■



"Estampa Cafetera y los Macheteros del Quindio"

La gran madre Antioquia es la responsable de que en nuestra Tierra Colombiana existan sectores que emanen cultura país, uno de ellos es el denominado Eje Cafetero, conformado por los departamentos de Caldas, Quindio y Risaralda, en este sector convergen las manifestaciones propias de la danza, la gastronomía, la música y los símbolos que saben identificar y reconocer a esta idiosincrasia colombiana como una de las más importantes y pintorescas de nuestra patria.

La Estampa Cafetera muestra las danzas descendientes de tonadas y ritmos europeos que llegaron a nuestras tierras en la época de la colonización, acompañada además de los resultados de la más grande investigación folclórica que se ha llevado a cabo en el Quindio como fue la puesta en escena del Juego de los Macheteros.

FICHA Y RAIDER TECNICO

Duración:	De 45 a 75 Minutos.
Integrantes:	Desde 16 hasta 24 Artistas de la Danza 8 Artistas de la Música. 1 Director Artístico y 1 Director General
Espacio:	Escenario de 8 X 8 Metros Cuadrados, máximo 3 metros de Distancia al Escenario. Vestier Hombres y Mujeres.
Sonido:	8 Micrófonos con base, 2 micrófonos inalámbricos, Reproductor de Discos Compactos.
Repertorio:	Marcha, Parranda, Polka, El Bambuco, El Pasillo Fiestero, El Cafetero, El Chotis, La Redova, El Danzón, La Cortadeña y el Majestuosos Juego de los Macheteros.



ARCHIVO DE FUNDANZA



Testamento paisa

FOTOGRAFÍA: ALEJANDRO NARANJO

Raúl Ayala Mora
Orkéseos
Bogotá (2005)

POR ERNESTO
RAMÍREZ

POR RODRIGO
ESTRADA

Un testamento para la memoria

“Hijuepucha”, fue la palabra que utilicé después de ver la función de *Testamento paisa* de la compañía de danza Orkéseos. Esa fue la primera reacción para expresar admiración y asombro. Hijuepucha: expresión antioqueña que sigue utilizando hasta nuestros días la gente paisa para transferir esa sensibilidad que tiene frente a sus propias costumbres.

Revivir sueños, trasladarse en el tiempo y montar en mula es lo que transmite todo el juego coreográfico que propone la compañía. Un juego que se mantiene vivo, dinámico y fuerte desde el inicio hasta el final.

Cada movimiento se va hilvanando con los personajes en la historia. Se vislumbran las fincas, los labriegos en su oficio y la recua de mulas en punta haciendo camino a ritmo hasta de tango.

El *Testamento paisa* es una puesta en escena limpia, alegre, que expone en cada una de sus partituras el trabajo y la dedicación que en cada momento de baile, imágenes, textos y escenas, realizó este grupo de jóvenes innovadores de la tradición.

Este testamento para la memoria es una obra que se recrea y se observa como una pintura en movimiento, un cuadro expone del deseo. ■

15.01.12. Entrevista con Julián Albarracín

Rodrigo_ ¿Cuál es la ruta que hizo Orkéseos para llegar a *Testamento Paisa*?

Julián_ Orkéseos venía trabajando en un formato tradicional, un repertorio clásico de folclor. Veníamos haciendo una compilación a través de las experiencias que teníamos al circular nuestro trabajo. Representábamos a Cundinamarca en diferentes festivales nacionales a los que habíamos sido invitados. En ellos hacíamos la doble tarea de compartir con los cultores de las regiones, con investigadores, con grupos, y empezar a mirar particularidades en la interpretación. Empezamos a darnos cuenta de que había características singulares en las regiones. Sobre eso nosotros hacíamos nuestros montajes. En el 2003 y 2004, cuando vimos las producciones que se hicieron en el marco de los proyectos de creación del I.D.C.T, nos dijimos que podíamos hacer una obra de danza tradicional, donde habláramos de algo, más allá de la veracidad en cuanto a la ejecución. No nos remitiríamos a lo que habían dicho Delia Zapata o Jacinto Jaramillo, o a lo que estaba plasmado en los libros, sino que miraríamos cuál era el trasfondo de un fenómeno cultural reflejado en la danza. Nos decíamos que lo político, lo social, lo cultural y lo etnográfico venían a desembocar en la danza tradicional. Es así como nace *Testamento paisa*. Teníamos un insumo: unos bailarines que habían estudiado el cuerpo para la danza tradicional. Nosotros no nos alejamos de la idea de tecnificar o sistematizar

la danza tradicional. Es diferente ver el lenguaje y el manejo corporal rítmico que tienen el paisa del norte y el paisa del sur. Es diferente el costeño del atlántico al del pacífico. La corporeidad cambia. Esos son contenidos que para nosotros han sido interesantes de ver. Y no solamente en lo corporal, sino también en lo social y político. Entonces, con respecto a *Testamento paisa*, siempre nos habíamos identificado con la cultura antioqueña, porque de años atrás habíamos trabajado con maestros de la región: Argiro de Jesús Ochoa, Henry Alberto Calderón, Julián Bueno, todos estos grupos y cultores icónicos que habían rescatado el repertorio tradicional. Investigamos sobre la cultura antioqueña y nos encontramos con un personaje icónico, emblemático en la idiosincracia colombiana, que es el arriero. Después de esta aparición empezamos a averiguar sobre quiénes eran los arrieros, cómo se dio la colonización antioqueña, cómo se daba el trasegar a lomo de mula; también cómo, cuando llegó el tren, hubo una importación de fenómenos culturales de México y Cuba, que permearon la región antioqueña. Aquí, entonces, en esta obra, de manera inocente, sin muchos elementos para la composición, empezamos a hacer una recreación de lo que era la arriería, a través de un personaje principal, y quisimos hacer algo que no habíamos hecho antes: construir escenas. Al construir escenas se crearon roles, situaciones e imágenes. Allí nos encontramos con diferentes posibilidades para empezar a componer lo que fue *Testamento paisa*. Orkéseos hoy tiene veintisiete años. En el 2005 Orkéseos venía trabajando desde hacía veinte años en el folclor. Teníamos un formato tradicional, había unas investigaciones que ya estaban sustentadas. Lo que entendimos desde *Testamento* hacia acá fue que hay fenómenos externos

que alteran esa ejecución. No es lo mismo ver el currulao de hace diez años que el currulao de hoy. Para nosotros era importante hablar de la tradición, pero no en el formato en el que se venía haciendo, sino que quisimos mostrar otros contenidos; ponernos como intérpretes en la tarea de estar en otro campo. Ya no ejecuto lo que me dice el director, sino que me pregunto las cosas, por qué aparece este ritmo en este tiempo y espacio específico. Además, nos unimos con el Teatro Experimental de Fontibón; ellos nos empezaron a asesorar dramáticamente en la pieza, e hicieron que surgieran varias inquietudes para el intérprete, para el creador. Nos dimos cuenta de que para el público experto en danza tradicional podían ser obvias, pero no para un público no especializado. ¿Cómo hacer entonces una obra a la que todo el mundo pudiera acceder?

Rodrigo_ Ustedes tenían un gran equipo para crear la pieza, ¿cuál fue la manera de trabajar de Orkéseos para llevar a cabo *Testamento paisa*?

Julián_ Ya al hacer el repertorio había unas tareas específicas. Había un director general y había un coreógrafo que se encargaba de la planimetría y la estructura. Pero cuando nos encontramos con *Testamento paisa* tuvimos que organizar un equipo de creación. Ahora las cosas no estaban en una sola cabeza, sino que había un equipo que se encargaba de investigar y compilar la información. Para la obra nos basamos en dos libros claves; uno de ellos es la biblia del folclor popular y oral de Antioquia: *El testamento del paisa* de Agustín Jaramillo Londoño. Es un libro bien bonito, porque recopila toda la tradición oral de la cultura antioqueña. El otro libro que nos encontramos, que fue muy importante porque es un libro gráfico, fue *A lomo de mula* de Ger-



FOTOGRAFÍA: NORMAN CATAÑO

mán Ferro Medina. Es un libro que tiene pequeñas historias y es anecdótico; hay muchas entrevistas de arrieros y cuenta cómo se comportaban ellos al transportar una carga, cómo se movió un pueblo a lomo de mula. Con esos libros empezamos a construir la pieza. Entonces, fue un colectivo el que gestó el trabajo. Había una persona que tomaba las decisiones, que ya no era el coreógrafo sino el director artístico.

Rodrigo_ ¿Cuántas personas había en escena?

Julián_ Orkéseos trabaja con tres niveles. El grupo base, que es la compañía; tiene un grupo infantil de una trayectoria bastante amplia; y un grupo de adultos mayores. La obra fue compuesta para la compañía, pero en algún momento, cuando empezamos a hacer la investigación, vimos que había unos matriarcados con unas familias tremendas, gigantes. Entonces decidimos que en la escena final, que habla un poco sobre la familia, íbamos a sumar el trabajo de los niños y de los adultos mayores. Teníamos aproximadamente cincuenta personas en escena, contando los músicos. Trabajamos con los músicos del conservatorio de la Universidad de Ibagué, con los que ya habíamos tenido alguna experiencia. Era un grupo bastante grande.

Rodrigo_ ¿Entre todas las posibilidades que tiene la danza tradicional, en qué lugar se encuentra el trabajo de Orkéseos?

Julián_ Hay que mirar que tenemos dos tareas. Una es la formación técnica. Nosotros, en Orkéseos, estamos seguros de que el intérprete de la danza tradicional también tiene que tener una formación en este sentido. Cuando hablo de técnica no me estoy cazando ni con la danza clásica, o con la contemporánea. Hablo de la técnica como una forma de sistematizar la información corporal, que debe ser parte del entrenamiento y la he-

ramienta del intérprete; que no debe ser ajena para el bailarín de danza tradicional. Me atrevería a decir que la vieja guardia de la danza tradicional dice que hay una sola verdad, una sola interpretación y una sola cumbia. No, hay muchas posibilidades, y la tradición también está en proceso de cambio y de transformación. Siento que todas esas tradiciones vienen siendo permeadas. El fenómeno de la violencia hace que se transformen las expresiones culturales; el fenómeno de la comercialización de la cultura también ha hecho que las cosas cambien. Orkéseos ha tratado de no entrar en esas discusiones, sino que se ha puesto en la tarea de estudiar el cuerpo de la danza tradicional. Hay una premisa y es el trabajo técnico, para el entrenamiento del intérprete, para que haya una filigrana en la ejecución. Esa es una tarea. La otra tarea es en la línea creativa. La mayoría de los integrantes de Orkéseos hacen parte o son egresados de la ASAB; cuando entramos a una institución académica empezamos a mirar diferentes herramientas. Nos preguntamos cómo es que se entrena un bailarín de danza contemporánea, cómo compone, y empezamos a sumar; la suma del trabajo empírico, de la experiencia vivencial, con el trabajo académico, donde hay una sistematización clara, no solo para la formación técnica, sino también para la formación creativa. Entonces, en el momento en que los compañeros del gremio se preguntan por lo que está haciendo Orkéseos, pueden ver que no se trata de un ballet folclórico, pero tampoco es un grupo de danza tradicional. Y ahí es por donde nosotros nos queremos ir. Hemos sentido que hay una brecha gigante entre la tradición y los ballets folclóricos, y se ha dejado un espacio abierto para experimentar, para hacer laboratorios, donde nosotros hemos querido buscar y apostar.



FOTOGRAFÍA: NORMAN CATAÑO

Rodrigo_ ¿Qué trayectoria tuvo *Testamento paisa*?

Julián_ *Testamento paisa* es la primera pieza que nos catapultó a pensar en la creación en danza tradicional, nos impulsó a crear conceptos más allá de ejecutar unos bailes. Como fue la primera obra, y fue tan pretenciosa, y teníamos tanto afán de hacer algo con muchas vísceras y corazón, se nos volvió una cosa tremendamente grande. Una escenografía costosa, una mula gigante, unos ventanales, cincuenta artistas en escena, etcétera. En su momento, para un teatro con las características del Jorge Eliecer Gaitán, y con los recursos que nos habían destinado, era válido y era suficiente. Pero después, cuando quisimos empezar a circular la pieza, y estuvimos en ruedas de negocios, que se daban en el marco del Festival Colombia al Parque, la gente de las regiones nos decía que la obra les encantaba y que querían llevarla; pero cuando

decíamos cuáles eran las condiciones, salían corriendo. Era como mover una zarzuela. Entonces hemos resuelto hacer la obra modular, hemos tomado el repertorio danzado y hemos hecho un formato netamente coreográfico de lo que es *Testamento paisa*. Ese formato tradicional ha circulado con ocho o diez parejas, pero contiene en esencia lo que es la obra. El espectáculo estuvo hace dos años en Canadá, y el año pasado en Francia y España. Sin embargo, la obra, como tal, la compraron en Fresno, Tolima, fue también a Chinchiná, Caldas, y estuvo en Medellín. Para nosotros, ahí, fue importante confrontar lo que habíamos investigado con lo que pasaba en la región específica de la que habíamos extraído la información. Pero en definitiva, la obra completa, que dura una hora y veinte minutos, no ha logrado circular mucho más. Hemos

pensado en hacer la obra un poco más compacta, en todo caso completa pero en un formato más pequeño, no con el mismo volumen de intérpretes.

Rodrigo_ ¿Qué significa esta obra en la trayectoria de Orkésos?

Julián_ Para nosotros, como organización y compañía, marca una nueva ruta. *Testamento paisa* nos deja una experiencia y una serie de preguntas que hoy aún estamos respondiendo. Ha sido un punto de partida para las siguientes obras que hicimos: *Atrastiando*, *Nukanchi kanchimi*, que es la primera obra de danza tradicional en espacio no convencional, y ahora viene *De guayabas y mariposas*. Entonces, lo que nos ha permitido es preguntarnos y empezar a compilar información para la creación desde lo tradicional. Esta es la obra que en su momento histórico logró nuevamente conceptualizar la danza tradicional. No obedecía solo a la ejecución, sino que miraba el trasfondo de los fenómenos culturales. Hablar de la colonización antioqueña, hablar del tango en Antioquia, de cómo esto ha generado una atmósfera melancólica, hablar del danzón que es de Cuba, de cómo se permea en la cultura popular colombiana, todas esas cosas obedecen a la idea de que en la danza tradicional también se tiene que investigar, porque hay muchos fenómenos que no tienen que ver solamente con la ejecución. *Testamento paisa* ha sido importante porque a nosotros como colectivo nos generó inquietudes, y al sector de la danza tradicional le dijo que podíamos hacer una obra de calidad, con concepto, que trascienda en el público, que la gente se lleve y se quede con ella, que genere una memoria. ■



dislocaciones





OBRA: TIEMPO DE LUNA CRECIENTE (1992)
DIRECTORA: MÓNICA GONTOVNIK
FOTOGRAFÍA: ARCHIVO PERSONAL DE MÓNICA GONTOVNIK

Una cosa es una cosa



FOTOGRAFÍA: ALEJANDRO TAMAYO
ESTA VERSIÓN DE "UNA COSA ES UNA COSA" SE REALIZÓ EN
EL 2005 Y FUE PRODUCIDA POR LA GALERÍA ALCUADRADO

María Teresa Hincapié
Bogotá (1990)

POR OSCAR LEONE MOYANO

Memoria de una lentitud: acerca de *Una cosa es una cosa*¹

*“Cuando me pregunten: ‘¿cuál es su nombre?’,
¿qué les responderé?”*

Dijo Dios a Moisés: “Yo soy el que soy.”

Éxodo 3, 13 -14

Diríase que en un Universo, el nuestro, donde las cosas que nos rodean cumplen una función, una utilidad, permitirles a estas encausar el destino de los devenires, implicará, para quien se atreva a subvertir el orden establecido, salir a la fragua de una operación metafísica, ubicada en el rango de aquello que podemos advertir como mágico, incluso como ‘trascendente’.

Dicha operación implica retroceder al génesis que le dio forma, color y sustancia a esta cosa que ahora pedirá ser nombrada ‘por lo que es’ más allá del estatuto que la confinó a existir de acuerdo a una función por siempre establecida.

Dicen que el peine sirve para peinarse, el vestido para vestirse, el vaso y el agua para beber, la carne para comer, el pan y el vino para comer y beber, la jarra para contener. Dicen que un vaso casi siempre es más pequeño que la jarra, que sirve para contener el agua, el vino o el jugo de limón.

Así las cosas, el agua y el vino pueden vivir emparentados, al igual que el vestido y los zapatos, el vestido, el bolso y los zapa-

tos; el vestido, la blusa, el bolso y los zapatos; el vestido y las medias; el vestido, las medias, el bolso y los zapatos.

Ahora bien, ubicar el vestido, tensarlo en el espacio para luego desplegarlo en el piso, demanda cierta dosis de ternura y precisión. Ha encontrado lugar el vestido y, en el acto, la mano, la fuerza para continuar su labor; la mano busca entonces con sus ojos otro objeto, la mano... siempre acostumbrada a señalar, a decir, a poseer, a tumbarse de lado o a dar un golpe sobre una superficie cuando sea necesario, intentará –esta vez con humildad, ternura y precisión– seguirle el paso al alma de las cosas.

Y con la mano, el antebrazo aumenta el recorrido, invirtiendo el sentido ralentizado del desplazamiento para devolverlo al tempo de la normalidad. Los objetos entonces se ubican en el piso, con el gesto habitual que entraña disponer la vajilla sobre el dorso de la mesa, en el instante previo a la comida. Quizás muy frescos, frugales y felices los platos, los pocillos, las cucharas y los tenedores; las servilletas, los tenedores, las cucharas, los cuchillos, los platos, los pocillos y las tasas, irán llegando hasta el piso con el ritmo habitual del disponer la mesa, pero sin el afán de la comida y la angustiada existencia de los comensales.

Ahora un plato tras un plato; un plato y delante el tenedor y... delante de éste una cuchara y enseguida un cuchillo, un cuchillo, un cuchillo, un tenedor, un tenedor, un tenedor, un tenedor que la mano ha puesto con el mismo rigor con el cual abre la caja, para depositar, en la planimetría concéntrica y lineal de un laberinto, estas materias que a menudo son habitadas desde lo cotidiano.

La escala crece, la línea se desliza hacia adentro de sí misma, el gesto es impulsado hacia la plenitud de la repetición. Tiempo monótono, tiempo de rotación, tiempo circular, oscilación, despliegue.



¹ *Una cosa es una cosa*, performance, María Teresa Hincapié, Salón Nacional de Artistas, Primer Premio, Bogotá, 1990.

De la caja el tomate; de la caja, el tomate, la bolsa; de la bolsa el tomate; del tomate, el rojo, la tela; de la tela, los hilos, la aguja y el vestido; del vestido, la lana, el botón; el botón, el botón, más botones y del botón, el saco y del saco, la cobija.

Podría pensarse que con sus manos los objetos se fueron creando en el espacio, que con sus manos estas sólidas, blandas y dúctiles materias, serían nuevamente presentadas en una dramaturgia de la simplicidad.

El cuerpo avanza. Transferencia, peso, gravedad. El cuerpo se reclina, se agacha, asciende, se desplaza, avanza, retrocede... El cuerpo gira sobre su principal eje de rotación, se detiene, observa, ordena desde el avistamiento de sus ojos, que ante una exhalación deciden proseguir.

Postura, antipostura. Los talones ascienden, mientras los tendones traccionan hacia arriba, alejándose del centro de la tierra. Los gemelos ascienden también y la columna dorsal se alinea sobre el punto que unirá el eje con el infinito.

Qué virtud la de los omoplatos, qué apertura la de la cadera, qué cerramiento el de los músculos lumbares, qué fuerza incisiva en el abdomen habitado por el fuego que chispea, al contacto con el tiempo y con la pesadez.

Translación, viaje, estela, trayectoria. Rueda el tiempo desde el metatarso a las rodillas, de las rodillas hasta la cadera, desde la cadera hasta los omoplatos y de los omoplatos hasta impregnar de sutileza la rotación del cuello desde las cervicales.

El espacio se asienta. Sobre la maquinaria atroz del tiempo se han posado los pies con el nuevo gesto que se desencadena, el nuevo y viejo gesto de la permanencia, del estar aquí y ahora, en un mundo siempre acometido por las urgencias, siempre desdeñado en su simplicidad, por el barroquismo monstruoso del exceso, por el coleccionismo de las vanidades.

El vaso no es más vaso por contener el agua y mucho menos la copa por contener el vino. Y qué decir de la tasa sin el cereal o el limón en este instante intacto, pleno de la vitalidad mortal de sus fluidos, de la acidez precoz de su fragancia. Así la colcha, así el peine, la peineta; así, el tomate y los tomates, así la toalla, el perfume, el champú, el jabón y la crema para dientes. Así el aceite, el algodón, las zapatillas, la bata de dormir. Así, las frutas, las especias, el arroz, la sal y los frijoles. Así la sal y el azúcar, el pan y la panela; el pan el agua y la panela; la panela, los huevos, la harina, el chocolate. ■



FOTOGRAFÍAS:
ALEJANDRO
TAMAYO
ESTA VERSIÓN DE
"UNA COSA ES UNA
COSA" SE REALIZÓ
EN EL 2005 Y
FUE PRODUCIDA
POR LA GALERÍA
ALCUADRADO



*“Si, yo lo que hacía era trascender todo, hasta la basurita la recogía, hacía un grumito y quedaba detrás del zapato o detrás de la puerta (...) Yo en ese momento no tenía ni idea de lo que era performance; lo único que tenía era una disciplina que me fascinaba y me daba el rigor para hacer trabajos muy largos. Me puse a trabajar 12 horas, me metí a ese teatro. Yo llegaba por la mañana, con todo (...) Este trabajo donde fueron 5 personas durante 3 días, para mí no era hacer un espectáculo sino darme la oportunidad de poder trabajar, de tener una disciplina, de tener un rigor y al mismo tiempo de que la gente, la persona que quisiera entrar, pues entrara y si quería ver mi trabajo, pues volviera. No era un espectáculo ni una obra (...) era ‘training’, un trabajo de laboratorio a partir de la cotidianidad, muy lento, porque he trabajado mucho a partir de la lentitud; si yo voy a coger este vaso me demoro, tomo una posición, puedo mirarlo, pueden pasar muchas cosas. Desde que le levantaba hasta que me acostaba cocinaba, lavaba, barría, hacía desayuno, almorzaba, me hacía rulos, me hacía mascarillas... ¡No te puedes imaginar todo lo que hacía en 12 horas!”**

FOTOGRAFÍA: ALEJANDRO TAMAYO
ESTA VERSIÓN DE “UNA COSA ES UNA COSA” SE REALIZÓ EN
EL 2005 Y FUE PRODUCIDA POR LA GALERÍA ALCUADRADO

* Maria Teresa Hincapié, entrevistada por Magda Bernal (2001, Bogotá). Palabras citadas por Nicolás Gómez en su texto *¿Acaso es una cosa?* En *Elemental: vida y obra de María Teresa Hincapié*, grupo de investigación En un lugar de la plástica, ed. Kimpres Ltda, Colombia, 2010.

FOTOGRAFÍA: ARCHIVO PERSONAL DE MÓNICA GONTOVNIK

Tiempo de luna creciente

Mónica Gontovnik
Kore Danza Teatro
Barranquilla (1992)

Tiempo de luna creciente: una memoria cíclica

Tiempo de luna creciente fue una obra de su tiempo, que habló de su tiempo sin que nosotras estuviésemos muy conscientes de ello. Cuando la llevamos a cabo, Kore Danza Teatro ya tenía diez años de estar investigando y experimentando con texto y movimiento. Éramos un grupo de danza conformado por mujeres, que era lo que considerábamos necesario para mantener los temas que nos interesaba investigar y presentar: podíamos hacer nuestros procesos creativos de un modo íntimo. Creamos algo así como un círculo de amigas, y en el caso creativo, un aquelarre. Nuestro trabajo siempre fue una investigación sobre nosotras mismas, sobre lo que era ser mujer, colombiana, clase media, o alta o baja, ser blanca, negra, católica, atea, o judía... todas con nuestras diferentes cargas, pasiones y preguntas.

Para el caso de la obra *Tiempo de luna creciente*, se invitó a la maestra cubana Marianela Boan a Barranquilla para asistirnos con un taller de una semana donde queríamos desarrollar el tema en el que estábamos metidas: la investigación acerca de lo que la mítica figura de Medea significaba para nosotras como mujeres contemporáneas. Queríamos experimentar con espacios alternativos, salirnos del escenario tradicional para la danza y el teatro. Aún no sabíamos qué iba a resultar, pero algo nos traíamos. Escogimos un corto texto de un monólogo de Eurípides. Cada una desarrolló un vocabulario de movimientos. Luego esos movimientos se compartieron y pudimos explotar las

muchas posibilidades que sus combinaciones nos daban. Poco a poco fuimos encontrando la manera de poner en escena lo que entregó la improvisación y nuestras pautas de movimiento se afinaron de un modo tal en que cada una de las performistas prácticamente hacía una obra individual, casi aislada dentro del contexto de los diferentes espacios de una casa. Al estar separadas pero dentro de la misma casa, en habitaciones diferentes, seguíamos unidas por los movimientos que podía identificar quien entraba a la casa y merodeaba por ella. Es decir, cada una era otro personaje u otra faceta de la misma persona. Igualmente un televisor, que pasaba constantemente un sueño que cada una relataba, era parte de la instalación y un personaje de la obra que nos brindaba parte del sonido. El sonido estaba compuesto por nuestras propias acciones y palabras. Solo una de las actantes Medeas se paseaba por toda la casa como una sacerdotisa. Consideramos que toda la obra era un ritual. Además, antes de comenzar las presentaciones, teníamos un ritual privado y al final uno de cerramiento con el público. Igualmente quisimos que los asistentes vivieran una experiencia que involucrara todos sus sentidos: teníamos olores y sabores además de lo visual, lo sonoro... y la gente prácticamente nos podía tocar.

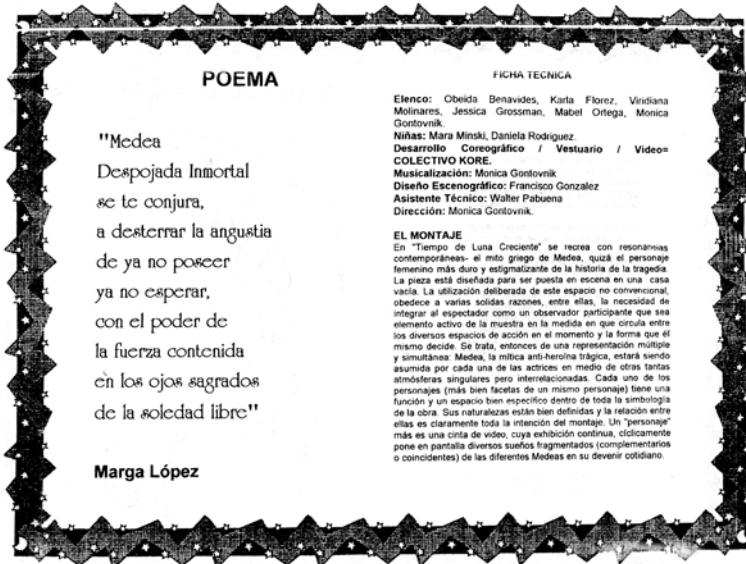
La primera presentación de esta obra fue en 1992. Tuvo mucho éxito en Barranquilla. La hicimos durante un mes entero y la hicimos con las fases de la luna: inició en creciente y terminó en luna nueva. Este hecho, el de buscar el ciclo lunar, era tan simbólico como la salida del escenario y el de meternos en una casa, el símbolo cultural de lo femenino. El nombre viene de allí, de haber encontrado la luna como protagonista de nuestro

movimiento cultural en el espacio urbano de una ciudad como Barranquilla, en un país como Colombia. Por ello nuestra obra creó mucha controversia, pero también fue un éxito. En una ciudad donde uno se presenta una o dos veces en un escenario y ya, la casa se fue llenando cada vez más, y en la cuarta semana ya no nos cabía la gente. Adaptamos la obra en una casa siempre diferente, en futuras presentaciones, y cogíamos elementos que nos otorgara el lugar. Esto era muy importante, porque en cierto modo esta es una manera muy femenina de hacer algo: no imponíamos nuestra obra a una casa, la casa nos dictaba cómo nos teníamos que adaptar a ella.

Estábamos Obeida Benavides, Karla Flórez, Viridiana Molineros, Jessica Grossman y yo. Para cada una de nosotras esta obra tuvo efectos terapéuticos durante su proceso de creación y durante sus presentaciones y giras. Cada una de nosotras sigue activa en el arte, en parte como resultado de este trabajo en nuestras vidas. Con esa obra, *Tiempo de luna creciente*, nos escogieron entre los veinte mejores grupos de teatro de Colombia. Fuimos por ello al Festival Nacional de Teatro en Medellín en 1994. También participamos en el Festival Mujeres en Escena de la Candelaria, en Bogotá. También nos invitaron al Festival de Teatro de Manizales donde ya habíamos ido en 1987 con *Rosa Margarita rompe el espejo*. Igualmente la hicimos en el Festival de Teatro del Caribe, en Santa Marta. Todo esto fue entre 1992 y 1994. ■



FOTOGRAFÍA: ARCHIVO PERSONAL DE MÓNICA GONTOVNIK



"Tiempo de luna creciente": algo nunca visto

Por Zeroida Noriega C.

Con la puesta en escena de "Tiempo de Luna creciente", el grupo Kore ha logrado un verdadero "revolucion" en el campo teatral barranquillero. Porque por primera vez, una hermosa casa vacía sirve de escenario y porque el espectador es un libre partícipe de la obra, en la medida en que atraviesa entre los diversos espacios de acción. Por otro lado, en esta representación múltiple y simultánea, solamente son utilizados como lenguaje la danza, el teatro, la poesía, la música, la plástica y hasta el vídeo.

Solo el grupo Kore, dado su profesionalismo y alto nivel técnico, era capaz de lograr este tipo de representación, en la que Medea, esa mítica anti-heroína griega, es el personaje central de la obra.

Bajo la dirección de Mónica Gontovnik y el apoyo de la coreógrafa cubana Mariela Boin, seis actrices barranquilleras, incluyendo a su joven directora, vienen mostrando con ésto este excepcional trabajo: jueves, viernes y sábado- desde el pasado 3 de septiembre en la Galería Villa D'Arta.

Esta multi-media ha sido montada para presentarla no en un escenario tórnico y de cuatro paredes, sino en una espacios casa. Por su belleza arquitectónica y recónditos espacios interiores, fue escogida acertadamente la prestigiosa galería.

"Tiempo de Luna creciente" empieza a interesar al espectador, desde el momento en que alguien en el balcón enciende los antorchas, lo que indica el comienzo de la pieza teatral. De la oscuridad, la casona va pasando a la penumbra y por último hay luz.

A través de los vitramanos cristales de Villa D'Arta, se ve en un salón a "La atrapada" (papel que encarna Jessica Cardis) haciendo contorsiones frente a una pared, revolcándose en el suelo y reflejando en su rostro gestos de angustia. En el otro salón, está "la escritora" (representada por Viridiana Molinares), que lee y analiza sobre un papel frases sobre el amor y la muerte que todos pueden ver reflejadas en una pared a través de un proyector.

De repente se abre la puerta. El público apenas entra siente una agradable sensación. Fluye a flores, a incienso, a sandalo. Nadie sabe a ciencia cierta cuál es el olor que se respira, pero en todo caso el ambiente es otro. Quien abre la puerta es una mujer morena con cabello desordenado, se mueve rítmicamente por todos lados, canta y suelta repentinamente sonoras carcajadas. Ella salta encendiendo velas, subiendo y bajando escaleras. Le dicen "la maga" (Obeida Benavides).

Todo esto se ve en el primer piso. Pero los asistentes, inquietos por saber de donde provienen voces, suben a la segunda planta de la casa. Allí se encuentran con un vídeo en el que aparecen los mismos personajes de la obra cantando sueños y con otras tres escenas. Vienen a "Medea" (María Patricia Davila), a "La colérica" (Mónica Gontovnik) que permanece encerrada en un cuarto escribiendo y a "la adolecente" (Karla Florez), que sin que nadie escuche su voz, habla por teléfono, que muere y escribe cartas de amor.

Lo interesante de todo es que cada uno de los personajes, o facetas de un mismo personaje, tienen una función y un espacio bien específico dentro de toda la simbología de la obra. Este proyecto de "Medea" fue concebido como una forma poética de encarar la muerte, la violencia y la deshumanización.

El papel que desempeña cada una de las actrices excepcional. Quiénes han tenido la oportunidad de ver "Tiempo de Luna creciente" han quedado descreitados, porque el montaje nace tiene que pedir a los extranjeros. Desde aquí, una evasión cerrada para Kore.



"La maga danzarina", recorre toda la casa en búsqueda de recuerdos.



"La atrapada", en plena acción.



Camila sepultada en la luz

FOTOGRAFÍA E INTERVENCIÓN: FERNANDO CRUZ

Marybel Acevedo
Bogotá (1992)

POR GILBERTO BELLO

La lucidez del silencio¹

Camila sepultada en la luz, pieza creada e interpretada por Marybel Acevedo, narra la tragedia de la artista Camille Claudel, condenada al silencio y a un asilo para dementes en Francia, al final de su vida. Sobre el escenario un cuerpo en movimiento invoca sus estados de ánimo y descorre los espacios más profundos de la sensibilidad.

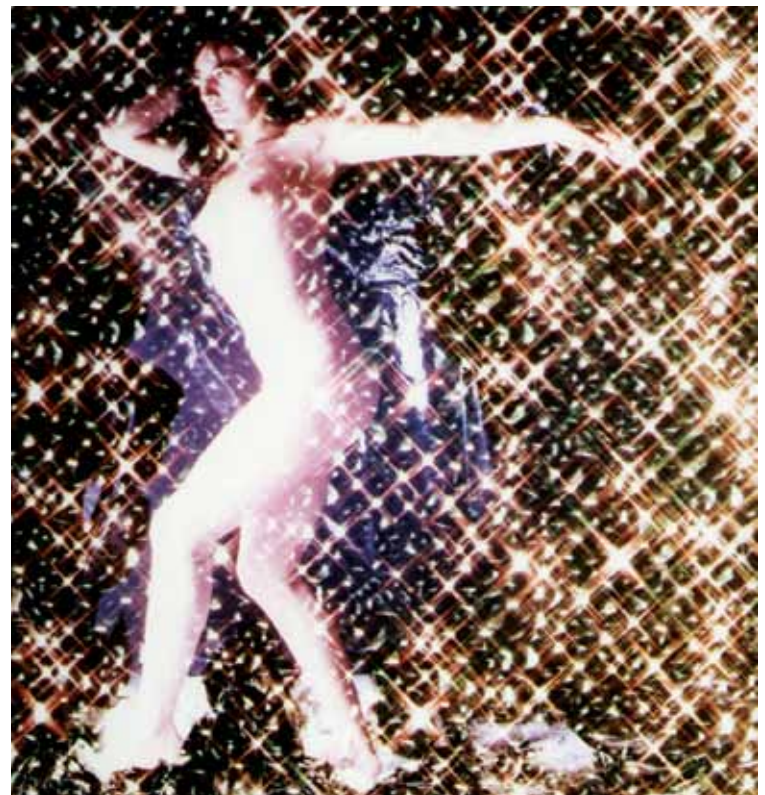
La luz y el color acompañan a la intérprete, se funden a su piel, avanzan sin estridencias y dotan de sentido el movimiento. La exploración rompe el tiempo y se concentra en momentos de clímax que determinan, con temperamento, el instante sublime de la creación. Así se llega, por la vía de los lenguajes, a un campo de significados que no permite la intromisión de las palabras.

Es el mundo interior, las volátiles gracias que le son concedidas a los que tratan de entregarse a su pasión. La actriz viaja de un lado a otro del espíritu y construye sombras que saltan y se apoderan de la artista hasta descubrir los acentos de una mujer inteligente y lúcida que prefirió el silencio a la odiosa tradición de las justificaciones.

El montaje logra el efecto esperado. La danza por sí misma desemboca en el sentido pleno y la conciencia de la artista aflora en los movimientos de Marybel Acevedo. Camille respira luz y color por todos sus poros, flota y se ondula igual que los desesperados que agotan sus fuerzas pero se resisten a ser consumidos por los miedos de otros.

Ella lucha con todos sus alientos, arrastra su cuerpo, se deja acariciar por el polvo e inmovilizada espera seguir en el vacío para unirse a la luz que la posee sin concesiones. También, puede levantarse y crear con su desgarramiento las formas que, igual a sangre derramada y carne rota, le brindan la satisfacción del hallazgo.

La pieza, suave en su contorno, dura en la terrible tragedia de la artista, se ha puesto en la sala de La casa del Teatro de Bogotá, con la densidad y la dolorosa estética que siempre buscó Camille Claudel. ■



FOTOGRAFÍA E INTERVENCIÓN: FERNANDO CRUZ



¹ Artículo publicado en El Espectador, el 20 de noviembre de 1994. El texto ha sido cedido por el autor para reproducirlo en este libro. *N. del E.*

POR OLGA MARÍN ARANGO

Alteración de los sentidos¹

Camila sepultada en la luz es uno de los trabajos realizados con el apoyo de las becas otorgadas por Colcultura en 1992. Esta creación de Marybel Acevedo fue presentada durante una corta temporada en la sala de teatro La Candelaria de Bogotá y participó en el Salón Regional de Artistas Zona 4 donde recibió una mención de honor.

La obra conjuga danza y teatro en una propuesta estética que resulta ser un verdadero goce visual para el espectador. Ha sido concebida como un homenaje a Camille Claudel, escultora francesa, alumna y compañera de August Rodin. Su historia fue tan desgarradora como las figuras que esculpió: Camille Claudel talló mujeres de carne y hueso muy lejanas a esas melancólicas, dulces y lánguidas figuras que hasta entonces presentaba el arte como ideal de la feminidad. Las mujeres de Camille Claudel gritaron al mundo su dolor y sus angustias verdaderas.

En *Camila sepultada en la luz* no existe la anécdota, todo está dado a las formas. La pieza ha sido construida con imágenes poéticas inspiradas, en muchos casos, en versos de Paul Claudel, único hermano de la artista. Integra el arte y la ciencia a través del manejo de elementos como la luz, el movimiento, el ritmo y los efectos visuales.

Marybel Acevedo logra una compenetración íntima con el material, es al plástico lo que el escultor es a la arcilla y recurre a la narración lumínica como el hacedor de formas busca el lenguaje de la luz para comunicar sus emociones. Se podría decir que en cada uno de sus movimientos hay un acto de creación.



FOTOGRAFÍA E INTERVENCIÓN: FERNANDO CRUZ

■
1 Artículo publicado en El Espectador. El texto ha sido transcrito de las copias del archivo personal de Marybel Acevedo. La escritora ha dado su autorización para reproducirlo en este libro.

En esa alianza con el material, el plástico se vuelve materia viva, orgánica: membrana, vestido, cabello, entrañas, sangre. Con él Marybel construye espacios, esculpe formas y evoca imágenes que no son propiamente de Camille Claudel pero que habitan en el inconsciente, como una puerta de par en par, para contribuir al acto de creación: vienen así alusiones a Botichelli, Rosseti, Miguel Ángel, Leonardo da Vinci.

La geometría es punto de partida y de encuentro: es el eje (lúdico, además) de esta obra. Desde el terreno de la danza y los recursos técnicos –muy bien manejados– se propone al espectador una tercera dimensión, y así como lo logró el arte abstracto, deja en libertad a la imaginación.

Sin embargo, no hay efectismo. Sería más preciso hablar de un juego visual –aspecto en el que se debe resaltar el aporte que hace el fotógrafo y artista Fernando Cruz– propuesto con recursos sencillos y económicos: imágenes de fotografías intervenidas, con características bastante gráficas, acetatos manipulados y material de desecho de laboratorio.

Verticales y horizontales se alejan y se acercan; puntos de fuga; corredores de luz. En fin, un juego de tiempo y espacio. *Camila sepultada en la luz* es una escultura cinética que dura 45 minutos y que se percibe por todos los sentidos. ■

Página VIII arte y cultura

Locura y lucidez al mismo tiempo, frescura, danza contemporánea, fotografía y música en un montaje lleno de sorpresas y anécdotas. 'Camila sepultada en la luz', beca de Colecultura, estará hasta el sábado en la Casa del Teatro con el enigmático eje de Camille Claudel, como una propuesta vanguardista

Pieles tatuadas por la luz

Marybel Acevedo, creadora y directora de la obra, logra penetrar en la piel del espectador con el ritmo de su danza

Danza

Huía velada por el parque Santander porque tenía clases de danza en la Universidad del Rosario. Se trataba de una muchacha de pelo castaño y se acordó justo que de un momento a otro volvió la cara como quien ve de recco a un amigo, pero lo que estaba frente a sus ojos...

... el rostro de Camille Claudel apremio en la carátula de un libro, de su biografía. Aunque esta época de locura en el parque, con aquel rol preso en el baldío eran Fanny y sus posibilidades de "locura" sin embargo preguntó: "¿en qué de su sorpresa imaginativa que con tanta precisión me lo muestra y por una probable equivocación del libro, pocos segundos después, la tinta entre sus labios... ¿cómo le alga posibilidad la que llevaba y 'chica' era tipo? For fue el comienzo del compromiso, de algo muy especial en su vida, y que él mismo fue su obra, hasta de sus anécdotas con alguien a pocos metros de la Carrera Séptima.

El impulso por la artista fue tal, que Marybel Acevedo decidió presentar un proyecto para beca de creación a Colecultura y salió aprobado. Entonces fue cuando se decidió a pensar en todo lo que se le había ocurrido entonces, sobre hasta la música, el escenario y empezó a convocar a los que le iban acompañando hasta hoy en *Camila sepultada en la luz*, siendo a un eje escultórico. Fundamentó que los ha tenido creando todo el tiempo y moviendo por la fuerza del personaje, Camille Claudel.

"Estaba todo un año sobre personajes como este, que finalizando un super término teatralmente, es un manicomio. Artand, Van Gogh, son seres que de alguna forma dicen con un giro a la historia del arte contemporáneo y Camille es uno de ellos. Se obra es muy importante escalonadamente y yo empezé a trabajar la vida de la escultura desde la piel, fui a los talleres para ver cómo se comporta físicamente el artista plástico, para ver la importancia de la luz y del color sobre la obra, sobre ellos".

Locura

Y creación
A los 45 años de los primeros pasos para lograr la concepción de un montaje lleno de anécdotas transformadas en creación. "Estaba trabajando en mi casa, cuando empezó a ser como, a través de un

vestimal gigante, se atraviesan susculpas de luz que se reflejan en su cuerpo... Esto es lo mismo que hacen los escultores cuando esculan la figura humana y pueden pensar de que se quiera a ampliarlo o al revés... ¿por qué? Le viene la idea a Luis Cruz, el fotógrafo y la interacción sobre como podía llevarse a cabo técnicamente. Se trataba de armar vitrales con el color y el movimiento e incisiones en laboratorio fotográfico-danzario con una estructura clara, Camille Claudel, su creación y su locus".

"Esa fue la suma argumental de todos, inclusive para los músicos, Juan Carlos Pellegrini y Gonzalo Villamor, quienes hicieron composición de la obra e incluyen algunos fragmentos de Debussy y Nino Rota. Debió ser como un concierto de cuerdas, muy metálico y con metal en el ritmo que ella escuchó en el manicomio con las Flores, tema que está activo en la obra sin ser evidente, sin entorpecer al público".



La frescura de Marybel se expresa dentro y fuera del escenario, en cualquier parte.

"Los elementos se escogieron en el trabajo con Luis Cruz. Muchas de las fotografías que se utilizan han sido casi de material de desecho, de su labor de fotografía intervenida que data de unos trece años. La diversidad de texturas y rayados distintos que el prepone, evoca ese vital que imaginaba a un rostro de artista, y cuando estallamos en el taller yo pensaba en toda la teoría de Rodin sobre la naturaleza y la obsesión por las catástrofes, eso era clave".

Las Flores y su sonido metálico acompañan la locura de Camille.

Escultura viva

El folleto que presenta a *Camila sepultada en la luz* es la entrada de la vida hacia de una propuesta estética con diferentes lenguajes, dividida en tres momentos del personaje (Camille Claudel) y sus interacciones que sirven de boogars entre uno y otro. Sin embargo, cuando comienza a proyectarse las fotografías de Luis Cruz sobre un escenario negro y al cuerpo de Camille surge dividido en medio del físico, la realidad es otra.

No es que el volante no tenga la razón. Es que el espectáculo es mucho más complejo de lo que parece. Presentada en los salones Regional y Nacional del artista, tiene concepciones de forma que resan con el multimedios y con el

"Todo ese carácter religioso y profano que tiene Rodin como en el caso de *Las puertas del infierno*, me llevaba a pensar en un lugar real, en el taller de creación como un tiempo y fue muy importante en el proceso, sus conversaciones con Camille debieron ser muy intensas y hay un gran contraste. Ella fue muy lucida en medio de la creación de un manicomio, sus opciones textuales interesan en los dos períodos de las gestas (manifiesto) fue silencioso y pensar que Enrique era la luz, por eso la obra es así, prefere el silencio después de tener un estado de creación por que sus cosas eran muy fuertes por la época".

Frente a la obra de Rodin, que a mí me encanta y me parece fuerte, hermosa, onírica que es para acercar porque es demasiado sorprendente, amorosa, la de Camille es para ver y no tocar; se vive la muerte, la guerra, la locura, muchas cosas reflejando su propio final. Le George, por ejemplo, tiene la misma expresión que ella cuando entró al manicomio. Los ojos, la contorsión gruesa, y Fresco es un poco Paul Claudel. Siempre la propuesta con el teatro, el teatro, el teatro, por el lo entre Rodin y Camille, pero siempre que debía haber una parte más interesante de Claudel, esa que nadie habla, la que no va como la película a la anécdota como que todo mundo "era y trata de



Gracias a la fotografía intervenida y los materiales, el montaje de sentido adquiere un carácter psicológico dentro del montaje.

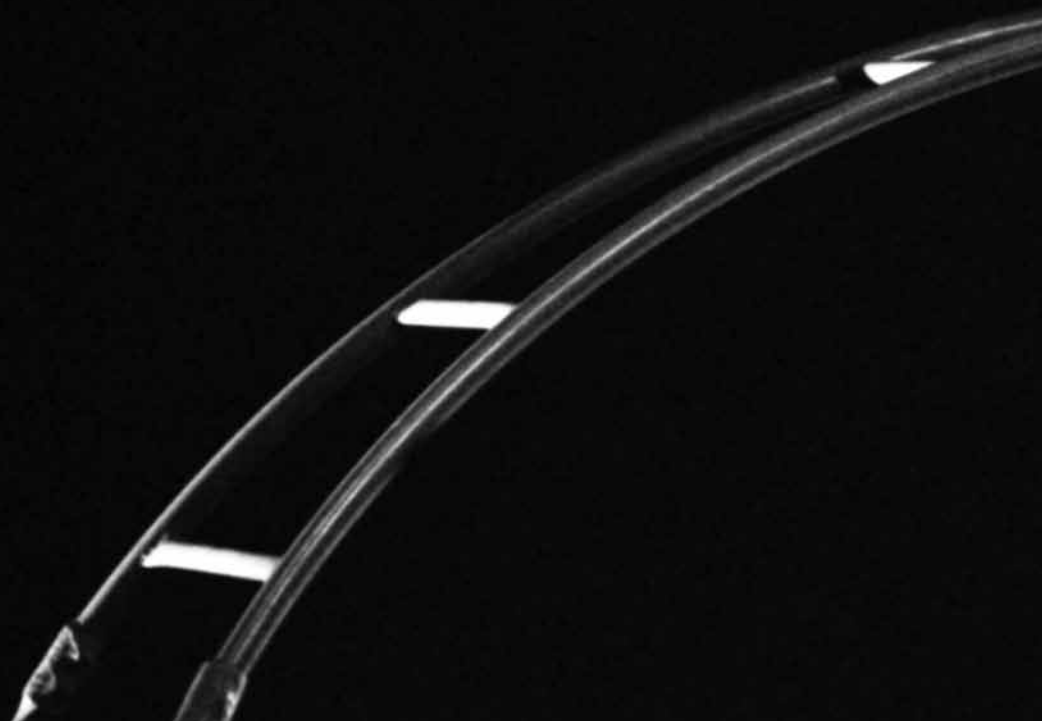
de ella, comenzando por su propio nacimiento, su creación, el artista es exhibición y esos intertextos donde siempre aparece la vital de la cruz, un ángel que representa toda su espiritualidad con su enfrentamiento a la familia, su decisión de vida, esa son las partes más íntimas de la obra. Por eso, cuando la estaba armando era consciente de que si el crítico fallaba se había totalidad. Yo hablo de esa imagen pronunciada, de la tragedia y la luz que aqueja mis más adelante".

Premónición

centenaria
La obra fue vista por primera vez el 20 de octubre de 1993 en el teatro La Candelaria. Su inicio y un día después de la muerte de Camille y aún hoy, aunque la estructura continúa siendo igual, Marybel no deja de preparar sus escapolinas en el escenario durante sus interacciones para sentir esa extraña sensación del santo que le da la improvisación frente al público. Todo porque es enemigo de las ruinas y eso le implica un trabajo duro de investigación con algunos de sus maestros, Santiago García, Juan Carlos Mejano y Enrique Vargas. En la primera obra a la que puede dedicarse de esa forma, de luego, porque el patrimonio de la beca que le había otorgado Colecultura se lo permitió. Así fue como comenzó su pasión por la danza, que viene desde que estudiaba con Stella de Carro en el colegio de Cabudino, la técnica moderna aprendida con Coca Tallezelli, y lo contemporáneo y subtexto de Carlos Jaramillo con su formación teatral que comienza en la Escuela Nacional de Arte Dramático y continúa con el Teatro Libre. La Camille es un monólogo sobre temas femeninos y el colectivo Cien Años de Soledad. Con ellos montó el Festival Beroamericano de 1992. Además el trabajo de Uraldo Escobar y con ellos también comenzó el 10 de enero del próximo año un proyecto, también becado por Colecultura, sobre Henry Miller llamado *El Señor*.

Por estos días, es posible encontrar en la Casa del Teatro en un taller preparando la función de esta noche o de las que siguen, con un gran año y una buena moviéndose. Ardicadamente porque para ella la importancia del cuerpo es total así se vaya en una línea o se este en el escenario. *Fuencalavá*

soledades





OBRA: ESA VANA COSTUMBRE DEL BOLERO (1998)
DIRECTOR: PETER PALACIO
FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA

A black and white photograph capturing a dynamic moment in a dance performance. A group of dancers, mostly women, are shown in various poses with their arms raised high, some reaching towards the ceiling. The background consists of vertical wooden slats, creating a textured, rhythmic pattern. The lighting is dramatic, highlighting the contours of the dancers' bodies and the intensity of their expressions. The overall composition is energetic and expressive.

El último juicio

FOTOGRAFÍA: ARCHIVO PERSONAL DE SONIA ARIAS

Sonia Arias
Grupo Estudio de Ballet
Bucaramanga (1985)

POR JOAQUÍN CASADIEGO

Libreto original de *El último juicio*¹

1_ Prólogo musical

La obra se inicia con un prólogo musical, de unos dos o tres minutos, instrumentación de percusión, efectos sonoros marciales, fanfarrias triunfales. Se trata de lograr en el espectador un estado de alerta y de expectativa sobre lo que va a acontecer en escena, y de una vez introducirlo a un ambiente de juicio final.

2_ Animador

Al término del prólogo musical, anunciado por palpar de tambores, hace su aparición por detrás del público, el Animador. El Animador, a manera de testigo, protagonista y vidente de la tragedia, así como creador del espectáculo, habla en tono profético algunas veces, otras como ordenador y personaje irónico:

Se destruyó, cayó la tierra; enfermó, cayó el mundo; enfermaron los grandes imperios de la tierra. Y la tierra se contaminó bajo sus opresores; porque traspasaron las leyes, falsearon el derecho enfrentaron al hombre contra el hombre, por su causa la maldición consumió la tierra, y sus moradores fueron asolados; por su causa fueron consumidos los habitantes de la tierra, y disminuyeron los hombres. (Amenazante y profético). Terror, foso y red sobre ti, oh morador de la tierra. Y acontecerá que el que huyere de la voz del terror caerá en el foso; y el que saliere de en medio del foso será preso en la red. ¡Y todos serán juzgados!...Y todos serán juzgados... (Salta al escenario)...



¹ La coreógrafa Sonia Arias ha dado la autorización para reproducir el libreto en este libro

3_ Música para la danza del animador

Durante la danza el animador dispone todos los elementos escenográficos para el espectáculo. Al concluir su danza, queda en frente del público:

4_ Animador

(Al público) *Bienvenidos al espectáculo de esta noche. La hora final, la última hora de los tiempos; el momento de la rendición de cuentas* (En tono de voz mayor). *¡Se inicia el último juicio!* (Da tres golpes con un báculo) *¡El juez y sus ayudantes!*

5_ Música para la danza del juez y sus ayudantes

Tan pronto el animador anuncia al juez entra este al escenario seguido por dos ayudantes, y en breve boceto coreográfico se sitúan en sus sitios.

6_ Música para la danza del coro de reos

Al ritmo de percusión trágica ingresa el grupo que va a ser sometido a juicio. Todos visten con mallas de un solo color. El conjunto se desplaza en coreografía de temor y pánico. Ocasionalmente, algún personaje trata de eludir el grupo, el animador se encarga de que retorne a él. El coro de reos termina su danza, y se ubica en un andamiaje (que recuerda una gran jaula) colocado en un lateral. En esta estructura se hallan colgadas, a diferentes niveles, las máscaras y el vestuario que irán a utilizar durante su presentación.

7_ Coro a capela: coro de los reos

Tribulaciones, angustias, temores nos oprimen. Aquí estamos, en tenebroso lugar de sombras, prestos a enfrentar la justicia del Gran Tribunal. El temblor estremece nuestros cuerpos y la voz se anuda en las gargantas porque el momento ha llegado, pero tiempo y ocasión acontecen a todos, y estamos preparadas.

8_ Animador

Que se presente la mujer... Isabel... Isabel... Isabel de las esquinas... Isabel de los bares... Isabel de los parques... ¡Isabel de los hombres!...

9_ Prostituta

(Saliendo del grupo) ¿Por qué me llamas así? Tú bien sabes que cada noche era para mí un infierno... y que la náusea y el asco nunca me abandonaron.

10_ Animador

Relata tu historia, ¡Isabel de las calles!

11_ Música, danza de la prostituta

Tres personajes masculinos la asedian. Cortejo amoroso. La mujer se debate entre la aceptación y el rechazo. La necesidad de dinero la obliga. Llanto interior. Destrozo moral. Arrepentimiento, pero no tiene otra alternativa. Danza de un hombre a otro hombre. Al final los personajes se alejan ebrios de licor y placer. La mujer queda tendida en el suelo, frente al tribunal. El delegado y sus ayudantes la levantan con ternura. Le susurra algo al oído. El dolor y la tristeza de la mujer se transforman en felicidad y danza en acción de agradecimiento. Hace mutis por el foro.

12_ Animador

Se dirige al grupo de reos y, agarrando a un personaje como si fuera una marioneta, lo lleva a un lado y comienza a disfrazarlo para que actúe como el avaro. Al tiempo que hace esta acción va explicando:

Tu eres Don Enrique... el de los mil negocios... y el de las millonarias cuentas..., y el que nunca se preocupó por los obreros y sus

carencias..., pero cómo podías hacerlo si siempre te lo dijeron: Don Enrique es un avaro que tiene mucho de todo, pero le falta alma.

En este momento termina de arreglarlo con su máscara y su vestuario. Asiéndolo por las axilas lo levanta, y empujándolo al centro de la escena le imprime vida diciendo:

¡Anda, desempeña tu papel que te ha llegado el turno!

13_ Coro de los reos (en salmodia)

El que ama el dinero, no se saciará de dinero; y el que ama el mucho tener, no sacará fruto. Ha llegado tu día, ha llegado tu día, día de aprieto y de angustia, día de tiniebla y de oscuridad, ¡día de ira este día!

14_ Música para la danza del avaro

Intervienen en esta danza: el avaro, el animador, un personaje masculino y dos mujeres. La coreografía debe simbolizar la ambición desmedida del avaro, la explotación que hizo de los hombres, el rechazo de sus derechos y la insensibilidad ante sus quejas. Progresivamente impone su ley: la acumulación de riquezas. Cuando todo parece presagiar la victoria del avaro, el animador interviene y reuniendo a los tres personajes oprimidos crean un gigante justiciero -sobre los hombros del hombre, una mujer, y detrás la otra mujer- que con gran capa y una enorme máscara, se enfrentan al avaro. El delegado del tribunal da una señal. Sus ayudantes intervienen y uniendo sus fuerzas al gigante derrotan al avaro, expulsándolo a pesar de sus esfuerzos a las tinieblas exteriores. Ocurrida esta acción se desarticula el gigante y regresan salmodiando:

15_ Coro (reos)

Ha llegado tu día, ha llegado tu día, día de aprieto y de angustia, día de tiniebla y de oscuridad, ¡día de ira este día!



RECORTE DE PRENSA - ARCHIVO PERSONAL DE SONIA ARIAS

16_ Coro de todos

Si opresión de pobres y perversión de derecho y de justicia vieres en la tierra, no te lamentes sin esperanza, porque todo tiene su tiempo, y todo lo que se quiere tiene su hora.

17_ Música - Pax de deux de los amantes

Adagio expresivo. Una pareja de amantes danzan el romance de su amor. Todos los personajes que están en el escenario permanecen inmóviles, estatuarios, hasta el final del movimiento, cuando los amantes quedan estrechamente abrazados.

18_ Música - Sonido de parches in crescendo, dramáticos

El hombre enamorado despierta bruscamente de su arrobamiento y apartándose de la mujer se oculta rápidamente. Irrumpen en escena dos personajes armados y agresivos.

19_ Personaje 1

Personaje 1: *¿Dónde está? No digas que lo ignoras porque lo vimos entrar.*

Mujer: *¿A quién buscan? ¿A quién persiguen con tanto odio?*

Personaje 1: *El miedo que te embarga te traiciona. Hemos venido por él... y por ti.*

20_ Música - Danza de la lucha de los hombres armados contra la pareja

Al final, los amantes son vencidos y asesinados. Los homicidas, a un gesto animador, quedan paralizados en su acción de huida. El delegado del tribunal, con sus ayudantes y con el animador, enlaza las cuerdas invisibles a los hombres y los arroja a las tinieblas.

POR MARTHA HINCAPIÉ

21_ Música - Adagio del pas de deux

Al conjuro de sus notas los amantes despiertan y danzan enamorados.

22_ Música - Cuadro final. Se ha hecho justicia

Celebración del triunfo de la justicia. Intervienen: Pareja de amantes, coro de reos, el juez y sus ayudantes, y la prostituta. Coreografía de gran final. Molto allegro. Ad libitum el animador desciende del escenario y se confunde entre el público. Al concluir el ballet, todos quedan en pose, y habla el animador.

23_ Animador

(Retirándose por la platea, a través del público):

Si opresión de pobres y perversión de derecho y de justicia vieres en la tierra, no te lamentes sin esperanza, porque todo tiene su tiempo, y todo lo que se quiere tiene su hora. ¡El juicio ha terminado!

(Baja el telón) ■

FOTOGRAFÍA: ARCHIVO PERSONAL DE SONIA ARIAS



Sonia Arias - en un lugar llamado Bucaramanga

A principios de los noventa, en un lugar llamado Bucaramanga, una ciudad industrial y comercial, vi por casualidad en un auditorio de la ciudad la obra *Espíritus Espectro* de Om-Tri Danza. No sabía que existía algo llamado danza contemporánea y no podía explicarme lo que estaba viendo. En estado de shock y completamente abrumada salí decidida a buscar un lugar donde pudiera conocer en carne propia lo que acababa de presenciar y que tanto me había perturbado. Rápida y también casualmente llegué a la Escuela Departamental de Danza (DICAS), creada y dirigida por la pionera bailarina y coreógrafa Sonia Arias. Coincidentalmente, ese mismo año, por iniciativa de Sonia, se abrió un curso “experimental” en el cual se admitían como excepción a principiantes mayores, y no como suele suceder en los conservatorios de danza, a niños y jóvenes, muy jóvenes.

Carlos Latorre, creador y bailarín de *Espíritus Espectro*, fue invitado asiduo en el DICAS e influenció a los bailarines de la escuela con su afilada técnica y su penetrante mística. Sonia siempre supo invitar a los mejores en diferentes campos para crear un perfil de escuela en la que la interdisciplinariedad, el performance, la colaboración y el diálogo, palabras tan en boga actualmente, eran pan de cada día y material esencial de su obra. *Transcurrir* y *Hombre tiempo en el tiempo* son las creaciones que recuerdo de Sonia, obras viscerales, llenas de carácter y contundencia que no dejaron a nadie indiferente. Para mí, verlas, fue una lección anticipada sobre el rol del coreógrafo y el poder de la danza para expresar el sentir de nuestro tiempo.

En la escuela perfilada por Sonia se configuró un programa en el que se le daba la misma fuerza al ballet clásico, a la dan-

za contemporánea y a la investigación. “Siempre se estimuló a los alumnos a expresar sus sentimientos con la danza, a crear nuevas líneas y formas de expresión del movimiento”; ella impregnó al DICAS de un espíritu creador. Con esta filosofía Sonia creó en Bucaramanga, en contra de la mentalidad de la ciudad, un movimiento artístico sui generis que trascendió fronteras. Sus estudiantes han sido bailarines y coreógrafos en todo el país, y han tenido especial presencia en Europa. María Sonia Casadiego, Eugenio Cueto, Juliana Vélez y Consuelo Giraldo en Colombia, Sara Fonseca en Suecia, Jorge Arias en Francia, Adriana Ordóñez en México, Andrea Méndez, Silvia Ospina, María Lucía Agón en Alemania, son algunos de los nombres que han llevado lejos el espectro y la herencia repartida generosamente por Sonia.

Años después, en otro lugar llamado Essen, una ciudad industrial y comercial, mientras me encontraba ensayando una de las creaciones de una amada coreógrafa alemana, me sorprendí disfrutando menos de bailar la obra que de verla en su rol, trabajando en el estudio con los bailarines, muy cerca de nosotros, indicándonos lo que quería y cómo lo quería, guiándonos y dándonos aire, un aire lleno de inspiración y de humo de cigarrillo. En ese momento, mientras bailaba, y no dejaba de observar la manera en que Pina se relacionaba con sus bailarines, muy dentro de mi resonaba la voz de Sonia y el espíritu creador con el que marcó a los estudiantes del DICAS y con el que nos dio el coraje de seguir nuestra intuición, nuestro propio camino, para encontrar nuestra voz, nuestras líneas, nuestras formas, nuestra expresión.

Poco tiempo después dejé todo atrás (otra vez), decidí dejar de bailar para otros coreógrafos y me mudé a Berlín para seguir mi visión y no la de alguien más, para darle una oportunidad a mi espíritu creador y dedicarme a la coreografía. La mejor y más difícil decisión que he tomado en mi vida. Gracias maestra Sonia. ■

Escuela Departamental de Ballet de Santander
Grupo Estudio de Ballet
Presenta
“EL ULTIMO JUICIO”
BALLET TEATRO

Dirección y Coreografía: SONIA ARIAS DE CASADIEGO
Música: BLAS EMILIO ATEHORTUA
Libreto: JOAQUÍN CASADIEGO M.
Escenografía: SONIA GUTIERREZ
Animador: MARCOS MALDONADO **Poema:** CLARA MARITZA GUERRERO

<p>MUJERES</p> <p>INES BARRAGAN ISABEL VERA GLORIA VERA Ma. DEL PILAR GOMEZ</p>	<p>HOMBRES</p> <p>RAMON CANTILLO EUGENIO CUETO IVAN LONDOÑO BRASLIO MANTILLA</p>	<p>Isabel: Ma. SONIA CASADIEGO Muchachos: INES BARRAGAN Avance: BRASLIO MANTILLA Gigantes: CLARA M. GUERRERO JORGE ARIZA Amantes: IVAN LONDOÑO MARIA S. CASADIEGO Mestretres: RAMON CANTILLO EUGENIO CUETO</p>
<p>DONCELLAS</p> <p>CLAUDIA M. CARDENAS MONICA GUERRERO CLEMENCIA ANDRADE GLORIA L. RODRIGUEZ Ma. DEL PILAR GOMEZ</p>	<p>GRUPO</p> <p>JORGE TORRES JAVIER LABRADOR SONIA DELGADO LILIA RANGEL FABIO SERPA</p>	

Diseño y Realización de Vestuario: ESPERANZA CHAPARRO DE MARTINEZ
Iluminación: OMAR ALVAREZ Y GERMAN YEZID CASTRO
Máscaras: Asesoría CARLOS PARADA. Elaboradas por cada uno del grupo.
Colaboración Musical: Grupo de FERNANDO MARTINEZ

ARCHIVO PERSONAL DE SONIA ARIAS



Esa vana costumbre del bolero

FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA

Peter Palacio
Danza Concierto
Medellín (1998)

POR RODRIGO ESTRADA

Esa vana costumbre del bolero¹

Cómo será bailar esta obra después de los cuarenta. Peter nos ha dicho que quisiera vernos en esto mismo después de que hayamos cumplido cuarenta años, después de haber caído desde alguna altura. Vaya uno a saber qué será de nosotras y de Peter y de esta estructura en quince años. Y que será de estos tacones. Lina siempre tiene dificultades con los tacones, yo en cambio ya estoy acostumbrada. Es tan simple, caminar al ritmo de la música bordeando este cuadrilátero. Pero en cambio, subirme a la estructura, Dios. Bien, ya estamos aquí, ya estoy aquí, en un minuto tendré que quitarme la ropa, espacio íntimo, pero me están persiguiendo mil ojos, todos están allí para verme, para seguir mi marcha rítmica, para observar que me despojo de la ropa y me trepo a la estructura y me cuelgo de ella por los pies. Lina también me acompaña con la mirada, le estará palpitando el corazón; siempre que se está afuera se sienten más los nervios. Hace dos días era yo quien veía a Lina en el escenario, haciendo estas mismas cosas. Era como verme a mí misma en un espejo. Ahora yo soy ella, y también soy Peter y probablemente soy cada uno de estos espectadores, qué bonito teatro, y qué grande. El Jorge Eliecer Gaitán. ¿Le gustarían los boleros a

Gaitán? A Peter le gustan mucho, “la exhibición de los sentidos”, dice él; aunque en realidad no suena ningún bolero en esta obra, están completamente trastocados, nadie los reconocería: *Tanta vida yo te di, que por fuerza llevarás sabor a mí*. No importa que no se escuche, todo esto es un bolero, esta piel, estos cucos, este armatoste de frío metal: cama, cárcel, cielo y dolor, ausencia. Es un bolero la historia que precede esta pieza. Cada uno de sus momentos tiene una correspondencia con los recuerdos de Peter, con su propia vida, eso fue lo que nos pareció cuando iba contándonos qué era lo que había detrás de cada movimiento, qué ternura y qué desencuentro. Toda historia de amor tiende a la desgracia, o al menos a la muerte. En fin, ahora tengo que treparme aquí, a ver, parada de manos, colgarme al revés, ¡jueputa!, la luz, dónde está la luz, quedó corrida, tengo que bajarme y mover la estructura, ¿a ver?, no, jueputa, falta otro poco, se me va a ir la pauta, bailar, no dejes de bailar, el error es una oportunidad, mierda, tiene que verse bien, qué desespero, siento vértigo, dónde está la luz, no veo nada, tengo que volver a colgarme y agarrarme con los dedos de los pies, me voy a caer, me voy a matar, literalmente. Me voy a morir, y ¿qué hay después de la muerte, y qué hay después de que ya no hay amor? *Pasarán más de mil años, muchos más, yo no sé si tenga amor la eternidad, pero allá, tal como aquí, en la boca llevarás sabor a mí*. Los boleros mienten, pero cada una de esas mentiras es encantadora. Esa letra es de Álvaro Carrillo, qué poeta; Lina dice que no tiene idea de boleros, que no los conoce, y que para ella el bolero es la historia que le dio Peter. Estos tubos me hacen daño, tengo la piel llena de morados, a Lina no le hacen nada, a ella le gusta estar trepada en las alturas, las rocas, las cuerdas, los arneses, qué



¹ En 1999, esta pieza era interpretada, alternativamente, por Ana Cecilia Restrepo y Lina Gaviria. En una misma temporada, Lina bailaba una noche y Ana Cecilia la noche siguiente. Doce años después, el autor del presente escrito ha tenido una conversación con las dos bailarinas, acerca de una precisa noche en que la obra fue presentada en el teatro Jorge Eliecer Gaitán. Surgió entonces este posible monólogo: las divagaciones de una de las intérpretes en plena función.

fuerte que es. De dónde habrá sacado Peter este cachivache. Lo ha convertido en todas las cosas, una cárcel, un lecho con todas sus implicaciones sexuales, es el campo de la memoria del amor y el desamor. Somos esclavos de un recuerdo tirano, de una belleza antigua que nos somete, una belleza monstruosa, intolerable; cómo poder escapar de este lugar, de esta jaula, de este presente arduo y metálico. Y para rematar, siguen fallando las luces. A Ricardo se le quedó el plano de luces en Medellín, y no hubo tiempo de hacer la marcación. Y para colmo tuvimos que compartir el escenario con Christine Brunel, que necesitó de todo el día para preparar un solo de veinte minutos, y después de nuestro ensayo, que fue a las cinco de la tarde, tuvo que hacer otra pasada de su obra. Qué vamos a hacerle. A Peter casi le da un yeyo, siempre se pone así durante una o dos horas antes de la función. Lina se estuvo corriendo de la cabina al escenario, ayudando aquí y allá. Creo que tenemos que ir a tomar algo después de esta función, qué duro que ha sido. Cómo será esto mismo después de que Lina y yo tengamos cuarenta años. Qué sabor tendrá la obra, toda esta fatalidad. Parece haber un gusto de Peter por esta tortura, por la manía de recordar, el goce de lo amargo, de haber sido abandonado, y el riesgo real de caerse de aquí y partirse la cabeza. *Este amor salvaje me causará la muerte, pero me importa poco si volveré a quererte allá en la eternidad.* Ya debo bajarme de aquí. Qué embriaguez ir al fondo de todas las cosas, tantas lágrimas; al punto estamos de que empiece a caer una cortina de lágrimas sobre este escenario. Y quizás alguien recuerde algo de todo esto, una imagen, un dolor, una escena, o un cuerpo al borde de un precipicio de metal... ■



PROGRAMA DE MANO - ARCHIVO PERSONAL DE LINA GAVIRIA

PETER PALACIOS Y SU OBRA SOBRE EL BOLERO

Danza para desgarrar el alma

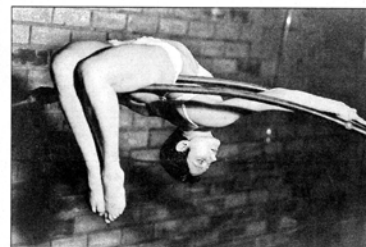
El bailarín contemporáneo Peter Palacios dirige un montaje que se aferra a los sentimientos hechos canción. Cinco funciones en la Casa del Teatro.

"Este amor salvaje, es ansia fuerte y loca de estrecharte en mis brazos y de morder tu boca con desesperación".

Las voces que salían del medio grande de tubos se confundían con los cantos amorosos de mamá Sofía intentando arrullar al muchacho. Y entre *Amor salvaje*, *Destino fatal* y otros temas desgarrados fue creciendo Peter Palacios, el que se hizo bailarín y abandonó su Barranquilla, a los 17 años, para estudiar en Estados Unidos y luego radicarse en Medellín.

Ahora rinde un homenaje a esa memoria que lo formó, con un montaje de danza contemporánea en el que el bolero y sus versos apasionados, deliciosos y trágicos, son el hilo conductor.

"Creo que la gran universidad sentimental son los radios de los vecinos y los radios de mis vecinos coincidían puntualmente en el bolero, de manera que sustraerme a su influjo era acústicamente imposible". Cuando el artista lo cuenta se le iluminan los ojos, entonces es fácil imaginarlo pequeño,



Lina Gaviria es una de las bailarinas que presta su cuerpo para darle forma a las historias que cuentan los boleros.

corriendo por la casa grande, de baldosas verdes con amarillo y con ese olor de ciruelas que se escapaba del patio inmenso. A Peter no le podían faltar los boleros a la hora de la-siesta y desde entonces se aficionó a la voz de Olga Guillot, de La Lupe, de Vicentico Valdés y el inmortal cubano Bola de Nieve, entre otros. El radio ya no existe, pero los viejos olores vienen de inmediato con solo evocar las tardes de conversación con su mamá.

Pero más allá de las anécdotas, hoy el creador entiende mejor por qué todas esas melodías se le mueven por dentro: es que hablan de la vida con un apasionamiento honesto.

"El bolero es poesía popular, es la expresión de los sentimientos amorosos de los latinos. Además, el arrabal es esa zona en que se mezclan el orgullo de ser pobre, el cabaret, el melodrama, las madrugadas, la prostitución y las voces acara-

meladas de cantantes que buscaban respetabilidad para la canción popular".

Creada hace un año, *Esa vana costumbre* es una obra compuesta después de una investigación que involucró conceptos de sociólogos, antropólogos, semiólogos, compositores y cantantes que ayudaron a analizar todo lo que significaba este género musical y las historias que canta. Peter es el director de la Compañía Danza Concierto y con ella, con dos bailarinas que recrean la pieza (Lina Gaviria y Ana Cecilia Restrepo), llega a la Casa del Teatro Nacional para una semana de presentaciones, desde el martes próximo.

La pieza está dividida en dos partes: la primera se titula *Sabor a mí* y tiene que ver con los recuerdos bellos del amor, con lo erótico y lo sensual. La segunda parte, *Amor salvaje*, se resume con parte de la canción del mismo nombre:

"Este amor salvaje me causará la muerte pero me importa poco si volveré a quererte, allá en la eternidad".

Casa del Teatro, carrera 20 No. 17-54, De martes a sábado, 8 p.m., Bolero a 10.000 y 1.000 pesos para estudiantes.

RECORTE DE PRENSA - ARCHIVO PERSONAL DE LINA GAVIRIA



FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA

A black and white photograph capturing a moment of intense physical connection between two dancers. The dancer on the left is leaning forward, his body angled towards the right, with his right arm extended and hand resting on the waist of the second dancer. The second dancer, on the right, is also leaning forward, his head tilted down, looking towards the first dancer. Both are wearing light-colored, short-sleeved shirts. The lighting is dramatic, highlighting the contours of their bodies against a dark background. The overall mood is one of focused energy and shared movement.

Bordeando la ausencia

Danza Común
Bogotá (1999)

FOTOGRAFÍA: ARCHIVO DE DANZA COMÚN

POR BELLALUZ GUTIÉRREZ, SOFÍA MEJÍA Y
ZOÍ TSA NORIEGA

Bordeando la ausencia

Bordeando la ausencia fue creada como un homenaje a nuestra compañera Carolina Gómez, Carolinita como todos la llamábamos, quien a los veinticuatro años decidió darle fin a su vida. La obra respondió a una emoción compartida que no daba espera para ser atendida: fue la reacción inmediata a un trágico incidente que sacudió nuestras tempranas experiencias. La muerte de Carolinita nos sobrecogió, generó un vínculo y construyó un espíritu de comunión inesperado. Era la primera muerte de un amigo cercano.

La pieza fue creada por los integrantes de Danza Común: Andrei Garzón, Bellaluz Gutiérrez, Zoítsa Noriega, Marcelo Rueda y Sofía Mejía; constituyó la primera aventura creativa y probablemente definió el rumbo que en adelante tomaría la compañía.

El momento de creación de *Bordeando la ausencia* coincidió además con algunas situaciones difíciles de orden personal. Éramos jóvenes universitarios que empezábamos a dudar sobre nuestro futuro profesional: seguir el camino que proponían nuestros estudios académicos o dedicarnos a la danza. Un periodo de contingencia que resultó propicio para preguntarse sobre la continuidad del proyecto. Lo que hubiese podido ser una causa de disolución, fue sin embargo un evento de afianzamiento y renovación.

La obra surgió entonces de ese estado de conmoción y de una fuerza juvenil que buscaba mitigar las dudas y las tristezas. Dichos factores fueron el principal motor del impulso creativo. Fue creada en 1999. En ese entonces, Danza Común era un grupo cultural de la Universidad Nacional de Colombia a punto de hacer el tránsito hacia su constitución como compañía independiente. El trabajo realizado a lo largo de siete años había llegado a un momento de consolidación, reflejado en la autonomía de sus miembros con respecto a la institución, quienes como bailarines, gestores y profesores, lograban movilizar día a día la danza en la universidad.

En el periodo comprendido entre 1992 y 1998, Danza Común había estado bajo la dirección de coreógrafos invitados que asumían su rol, negociando sus decisiones constantemente con los miembros de la compañía. El interés por aportar creativamente en los procesos coreográficos y la gestión realizada en relación a su producción ocasionaron una suerte de dirección compartida entre maestro y estudiantes, en la cual los temas de las obras, las metodologías y el resultado final se originaban como producto del encuentro. Desde entonces Danza Común, quizás por la influencia que tienen los nombres sobre lo nombrado, se distinguió por su carácter colectivo, tanto en el ámbito de la formación como en la creación.

A inicios de 1999, gracias a la experiencia alcanzada en los años previos e impulsados por la invitación recibida de Ricardo Rozo y Jean Claude Pellaton, quienes dirigían el Festival Antílope, de La Chaux de Fonds - Suiza, el colectivo decidió asumir totalmente su propia dirección.

El punto de partida para la creación de *Bordeando la ausencia* fue la sensación de vacío, la cual daba cuenta de la separación de Carolina pero también del estado liminar en que nos encontrábamos. Sin querer asumir el suicidio como tema y tratando de tomar como punto de partida una intuición sin nombre, que nos permitiera acercarnos de manera sensible a Carolinita, nos concentramos en imágenes, emociones y sensaciones. La situación de estar al límite y en el borde, el sentirse arrinconado y sin aire, la imagen del espacio que se agota, de las cosas que presionan y el abismo, conformaron los motores de los diferentes momentos coreográficos.

La creación de la obra giró en torno al momento vivido por Carolinita antes de su decisión final, a través de la apertura, el despliegue y la reiteración. Se construyeron situaciones coreográficas que nos llevaran al agotamiento extremo, para acercarnos de ese modo a la desesperación y la situación de estar al límite. Más que la na-

rración de la historia o la reconstrucción del evento anecdótico, fue la intensidad física del movimiento y su distribución en el espacio lo que desembocó en la particular propuesta de este trabajo coreográfico. Así mismo, este uso del espacio fue determinado por sensaciones: la caja negra se asumió como el lugar del encierro, la altura como el vértigo, el piso como el impacto de la caída, el foso después del proscenio como lo perdido, el borde del escenario como el límite. También los objetos escenográficos estaban llenos de este sentido, una red y 12 butacas sirvieron para hacer visible los límites del espacio, para arrinconar, para capturar, para subir y bajar, para abrazar, para caer.

Las frases de movimiento fueron elaboradas a partir de la experimentación. Se procuró hablar de una fuerza contenida, de una energía que insiste en mantenerse pese al agotamiento, de repeticiones que patinan una y otra vez buscando la fuga, de una huida que no llega a concretarse. Las caídas y recuperaciones constantes, los quiebres y los desequilibrios estaban acompañados de una conciencia sobre la mirada, gesto que señalaba las sensaciones que se iban produciendo. Entre los aspectos más relevantes en la creación de movimiento, está el hecho de que éstos emergían de la poética que se buscaba, alejándose considerablemente de la reproducción de los movimientos aprendidos en clase o que hacían parte del entrenamiento de la compañía.

La decisión por los elementos musicales estuvo relacionada con los matices emotivos que tomaron forma en temas de los artistas Lhasa, Tom Waits, Ryuichi Sakamoto, Henry Cowell y la edición de Manuel Gamboa. De otro lado, el silencio como alternativa sonora fue un importante descubrimiento que nació a partir de la idea de vacío; este recurso abrió una posibilidad nueva en las obras de danza contemporánea colombianas, y en la actualidad permanece como una de las resonancias más latentes en las obras de la compañía.



FOTOGRAFÍAS: ARCHIVO DE DANZA COMÚN

Los diferentes dispositivos escénicos (espacio, movimiento, iluminación, objetos, vestuario y sonido) constituyeron un tejido, estos fueron pensados como motores de sentido más que como elementos anexos a la pieza. La construcción de la pieza fue resultado de la puesta en común y discusión, no siempre exenta de confrontación; una confrontación por demás potencialmente creativa que enriquecía y complejizaba la discusión. El proceso de creación generó un reconocimiento sobre los aportes generados por el colectivo y la renuncia a la noción de autor. Los movimientos, la música, el diseño de luces, la concepción del espacio, la elección de los elementos escénicos, la decisión con respecto a la dramaturgia y estructura coreográfica, fueron puestos a consideración, reelaborados y reconstruidos entre todos.

La creación de *Bordeando la ausencia* también permitió descubrir los intereses creativos de cada uno de los miembros de la compañía, sus afinidades y fortalezas. Sin embargo no hubo delimitación en la realización de las diversas tareas, de tal modo que a la fecha resulta difícil reconocer los aportes puntuales en los componentes de la obra; más bien, queda la sensación de una elaboración conjunta en donde la voz de cada uno se hizo escuchar y dejó huella.

Bordeando la ausencia ha sido una de las obras de mayor circulación de la compañía Danza Común; se realizaron más de 30 funciones a nivel local, nacional e internacional y obtuvo en cada una de ellas el reconocimiento del público. La última presentación de la obra, realizada en el marco de la retrospectiva de los diez años de Danza Común, permitió que sus cinco creadores se reunieran por última vez.

Cada quien al nacer lleva dentro de sí un vacío inexplicable que se convierte en el motor de nuestra búsqueda. Procuramos llenar ese vacío original de diversas formas, pero a veces lo que se busca muy deli-

beradamente, no se consigue. Así los niveles de insatisfacción aumentan y la vida se complica, hasta el punto en que se hace insostenible.¹ ■



■ Agrupación formada en un espacio universitario

Bajo una dirección colectiva se presentó el grupo Danza Com-UN en el FIDC

□ En una segunda parte de la conferencia de prensa declararon los integrantes de la agrupación Danza Com-UN, secretaria de Bogotá, Colombia.

Los integrantes plantearon acerca de su esfuerzo para lograr consolidarse como un grupo profesional de danza. Y con una característica diferente a otros grupos, ellos no tienen una sola persona en la dirección, sino más bien es una dirección colectiva.

Entre los participantes presentes están: Zoltán Nostalgia, Belhuz Gutiérrez, Adreí Garzón, Marcelito Rueda y Sofía Mejía, cuya última no pudo asistir por cuestiones de titulación de su carrera. Ellos se presentaron el pasado jueves en el teatro de la Paz con una obra cuya temática: *Bordeando la Ausencia*.

Este grupo se forma a partir del nacimiento de un grupo de jóvenes por la danza, que ante la falta de espacios para ejercerse en su ciudad, decidieron formar Danza Com-UN en su espacio universitario. Esto no excluye que puedan realizar diferentes actividades a parte de la danza y sus estudios, porque la universidad les ayuda, pero esto no basta para sobrevivir en el ámbito de la danza.

Cada integrante tiene la característica de estudiar una carrera humanística: Artes plásticas, Sociología, Artes plásticas y Literarias.

Además, plantean que una de las formas como enriquecen su trabajo es con los talleres e invitando a colaborar a diferentes coreógrafos al grupo. Ese fue el caso de Norma Suárez primera profesora de esta agrupación,

ella es originaria de esta república y antes de ir a Colombia trabajó con Marco Antonio Silva, ella recibió formación del Ballet Nacional de Danza de México, DF.

Los actuales integrantes del grupo comentan que como equipo de trabajo ya están consolidados, pero aún no tienen una seguridad por el destino de sus carreras, que aborran la meta que tienen en concluir sus carreras y continuar su trabajo de danza que tantas satisfacciones les ha dado —comentario que hicieron para referirse a su participación en este décimo noveno Festival de Danza Contemporánea— en esta capital y agradecieron a Lila López y al público potosino su cálido recibimiento en el festival.

Miriam Perales



La compañía Danza Com-UN es una agrupación cultural de la Universidad Nacional de Colombia manejada por y para los estudiantes ■ Foto: Maru Martínez

PROGRAMA DE MANO Y RECORTE DE PRENSA MEXICANA
ARCHIVO DE DANZA COMÚN



Cómo vivir así

FOTOGRAFÍA: ARCHIVO PERSONAL DE CHARLES VODOZ

Charles Vodoz
Psoas Coreolab
Bogotá (2001)

POR CARLOS MARTÍNEZ

Retazos de *Cómo vivir así*

En ocasiones vemos una obra de danza y el recuerdo que queda impregnado es el de haber llegado a un teatro, contagiarse con el movimiento, encontrar algunos conocidos, criticar un poco y luego seguir con la vida. Sin embargo, es posible que, eventualmente, a partir de una obra se configure una memoria que modifique significativamente la experiencia; de alguna manera se construye un rastro que se vuelve necesario seguir, se crea una sensación que se instala en la vida permanentemente y, con los años, cada vez de manera diferente, se percibe en la distancia, aportando algo nuevo y significativo en cada evaluación de lo que somos.

Esto es lo que puede llegar a significar *Cómo vivir así*. Algunos la consideran una de las obras de danza más importantes de las últimas dos décadas en el país, y no por los diversos reconocimientos nacionales e internacionales que ha obtenido, sino por las emociones que logró desatar en los cuerpos de muchos para quienes pudo implicar tomar la decisión de dedicarse a la danza, o la de permanecer en ella cuando la vida cotidiana los abrumbaba con el peso de las necesidades. Pero además, entre 2000 y 2005, años en los que fue presentada, *Cómo vivir así* permitió que el espectador no habitual, es decir, no bailarín, se acercara a la danza contemporánea, cautivado y seducido por una realidad hecha movimiento que de alguna manera inexplicable le hablaba de sí mismo, de lo que era él en algún rincón íntimo de su ser.

El primer contacto que tuve con la obra fue en el 2000, cuando empezaba a estudiar en la ASAB, en la carrera de danza contemporánea, y pasaba horas asomado en la puerta viendo ensa-

yar a algunas de las personas que en ese entonces más admiraba, incluyendo al maestro Charles Vodoz. En los ensayos veía fragmentos sin vestuario y sin escenografía, y el rigor con que se trabajaba en el movimiento me hacía sospechar que en el escenario presenciaba otra demostración de virtuosismo técnico, idea que en esa época no me molestaba en lo absoluto. No imaginaba con lo que me iba a encontrar en el teatro Camarín del Carmen cuando la observé por primera vez. Quedé sorprendido de cómo aquella sarta de retazos que pude espiar asomado a las ventanas estaba en la capacidad de hablar tan clara y profundamente de nosotros, de nuestro machismo, de nuestro erotismo, de nuestra pasión, de nuestro amor y nuestra violencia.

Entonces comencé a preguntarme cómo es que alguien como Charles Vodoz, un suizo, ajeno a nuestra realidad, había logrado configurar un tejido creativo tan orgánico para hablar de lo que somos como latinoamericanos.

Acertadamente el maestro Charles Vodoz cita a Pina Bausch para tratar de explicar cómo es esto posible: "Siempre que uno habla de nada termina hablando de sí mismo". No hablar de nada, estar abierto a una cierta especulación, a un examen introspectivo de lo que somos, resulta siendo una labor de reciclaje de los deseos, las experiencias, emociones, sueños y saberes, en este caso, de los bailarines y de él mismo, que al final tratan de replantearse en una visión grupal.

Entre los materiales de reciclaje de *Cómo vivir así*, según el maestro Charles Vodoz, se cuentan: un encuentro casual con los boleros de Toña la Negra, la idea de trabajar sobre el amor fatal que cae en la rutina, el deseo de hacer un dueto con música de Gustav Mahler y además, como él mismo me lo dijo hace ya

muchos años, lo más importante para mí, la presencia o la ausencia de los cuerpos.

Eso que yo llamo sarta de retazos, el maestro Charles Vodoz lo describe como una especie de Frankenstein; la idea me agrada porque es algo vivo, aunque monstruoso. Pero tal vez esta monstruosidad es la que nos permite acercarnos tranquilamente a la obra para examinarla y vernos reflejados en ella.

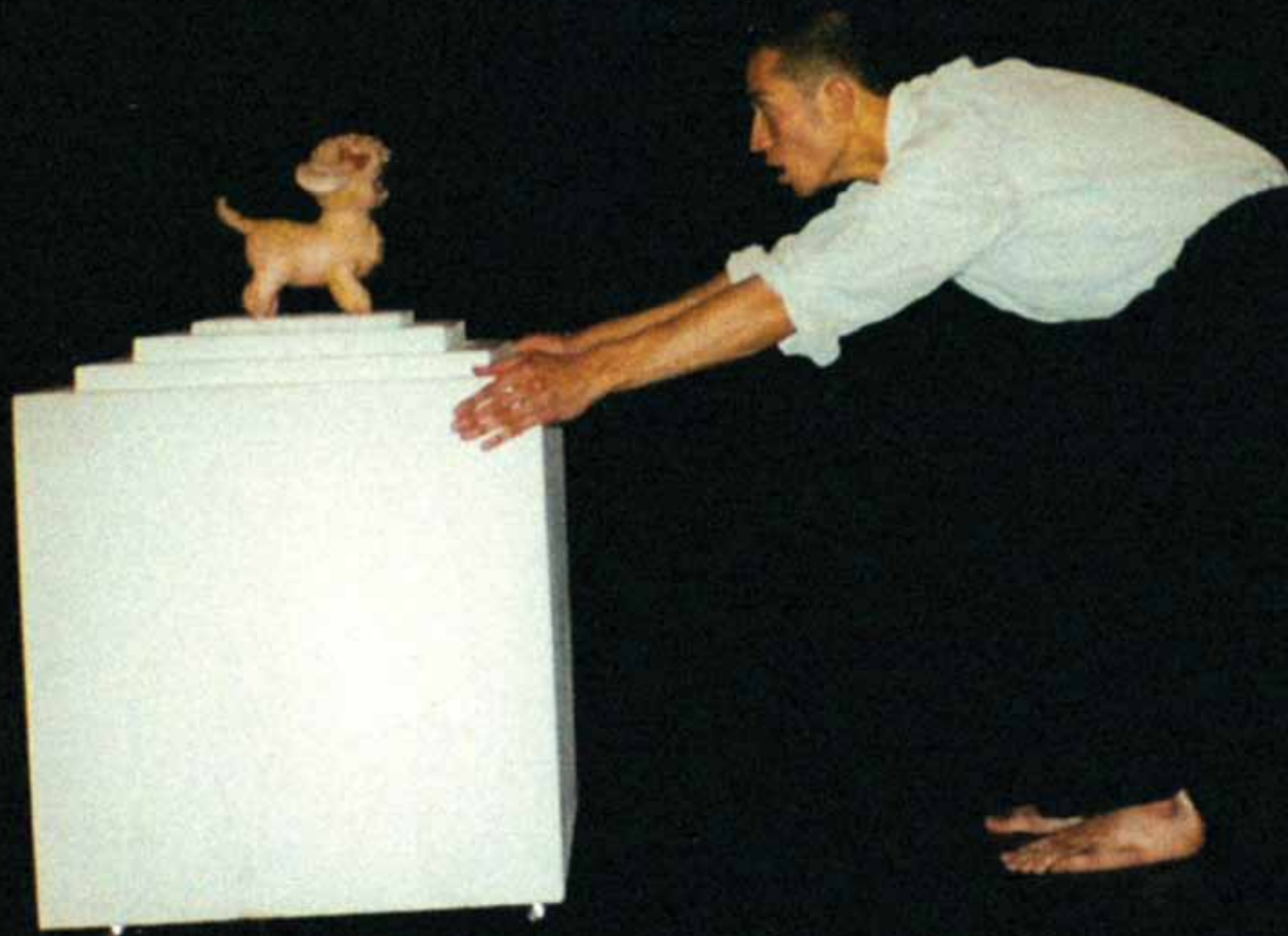
Si pudiera describir la obra o desentrañar su sentido para verbalizarlo, diría que discurre alrededor de las visiones que tienen los géneros (masculino y femenino) sobre el género contrario y sobre sí mismos, y de las diversas relaciones que a partir de esas visiones se pueden tejer, pero por supuesto me quedaría corto. En la conversación que sostengo con el maestro Charles Vodoz, de manera inesperada comparte una descripción de este Frankenstein: “Es una historia de amor, sin roles principales,

que presenta un viaje de la vejez a la infancia, alrededor de la fascinación erótica o amorosa”. Por supuesto, esta descripción también se queda corta, y aunque tiene una lógica inquebrantable (finalmente él sería Víctor Frankenstein), yo me quedo con la mía, así como cada uno de los que han tenido la oportunidad de ver esta obra y ser afectado por ella se quedará con la suya.

A pesar de todo algo me sigue inquietando: no termino de entender cómo fue posible el proceso. Al final de la conversación le pregunto si hubiera podido hacer esta pieza en algún otro lugar del mundo con otros bailarines, me responde tranquila y firmemente: “No, algunas cosas pueden nacer sólo en una atmósfera de comunidad”. Tal vez, esta atmósfera a la que evidentemente le atribuye el “nacimiento” de la obra sea la mejor explicación de cómo esta puede dar cuenta de nuestro contexto, que en todo caso tiene tanto de local como de universal. ■



FOTOGRAFÍA Y PROGRAMA DE MANO: ARCHIVO PERSONAL DE CHARLES VODOZ



FOTOGRAMAS EXTRAÍDOS DEL VIDEO-REGISTRO DE LA OBRA Y FOTOGRAFÍA: ARCHIVO PERSONAL DE CHARLES VODOZ



Suite para barrotes y presos

FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA

Julio César Galeano
Noruz Danza
Bogotá (2003)

POR NATALIA OROZCO

14.01.12. Entrevista con Julio César Galeano

Julio inicia nuestra conversación llamando la atención sobre la manera como las nuevas generaciones de danza producen una gran cantidad de obras en tiempos muy cortos. Dice echar de menos el ritmo de la creación de las generaciones anteriores, donde el tiempo entre la gestación de una obra y otra existía como una forma de decantar y vaciar, y de iniciar un proceso de investigación diferente.

Natalia_ ¿Cuál es el año de creación de *Suite para barrotes y presos*?

Julio_ El 2003; tiene nueve años y un montón de funciones. Es la obra que más he presentado y por lo tanto la que ha tenido una evolución o un proceso de transformación constante. Cuando estrenamos, la obra tenía cuatro bailarines, dos actores y músicos en vivo, una escenografía muy grande que incluía una garita. Hoy en día, luego de moverla tanto, tiene dos bailarinas y la actriz, y la música está grabada. Se ha movido porque gusta mucho, y además es bien flexible y poco complicada de circular.

Natalia_ Si recuerdo bien, el estreno se hizo en la Gilberto Alzate Avendaño.

Julio_ Sí, de acuerdo, me gustaría mencionar quiénes estuvieron en el proceso de creación pues es gente que aportó muchísimas cosas. Inicié con Sandra Sánchez, música, quien trabajó con Nicolás Buenaventura. La conocía de tiempo atrás y anteriormente habíamos hecho un proyecto pequeño con Nohra

González, actriz del Teatro La Candelaria, por una convocatoria que nos habíamos ganado, que a mi modo de ver fue el abrebotas para *Suite*. A partir de este montaje, Sandra y yo empezamos a pensar en hacer una obra juntos. Teníamos la idea de una *suite*: una melodía, o una habitación de confort. Pero también imaginábamos espacios completamente fríos. Luego pensamos en *barrotes*, por aquello del encierro, y por lo tanto empezamos a acercarnos a la idea de una cárcel. De allí surge el nombre. La obra se estrenó con los bailarines Fernando Ovalle, Julián Yopasá, Ángela Beltrán, Johana Cruz, la actriz Nohra González y los músicos Sandra Sánchez y un flautista... ahora no recuerdo su nombre. Durante el proceso estuvo Sandrine Legendre y su compañero. Ellos se retiraron antes del estreno. Sandrine aportó materiales de movimiento muy interesantes, pero por desacuerdos en la forma de trabajar decidimos no continuar juntos.

Natalia_ ¿A partir de qué motivos inicias la creación?

Julio_ Me remonté al origen de las cárceles, a las primeras en Colombia. Luego fuimos organizando las escenas. La primera era la presentación de los personajes, ¿quiénes son?, ¿en dónde están, qué hacen? A partir de saber dónde están, sabemos qué hacen. Están en una cárcel, en un espacio reducido, por lo tanto sus acciones cotidianas, rutinarias, responden a la situación de estar en una cárcel. Luego armamos las acciones. Partíamos de pensar en cómo se aseaban, cómo eran esas acciones físicas, cómo se amarraban los zapatos, qué tiempo les llevaba amarrarse. En una cárcel el tiempo es infinito, no existe. Por otro lado, considerábamos el porqué de su encierro, dos mujeres, dos hombres, cada uno con un delito, una mató a su esposo...

cada uno de ellos había matado; siempre había una muerte de por medio; sin embargo, cada bailarín, desde su particularidad, matizaba el carácter del personaje.

Natalia_ Tú vienes del teatro...

Julio_ Sí, yo tengo formación teatral, estudié en la Escuela Distrital de Teatro de Bogotá, en los antiguos sótanos de la Jiménez, y durante varios años estuve con Fabio Rubiano en su proyecto creativo *Petra*. El trabajo con *Petra* era fascinante, pues tenía una tendencia hacia lo físico. Luego, a comienzos de los noventa, empecé a indagar esa 'fiscalidad' desde la danza; comencé a tomar mis primeros talleres con maestros como Álvaro Restrepo, Cuca Taburelli, Angel Margaret, Marianela Boán, entre otros. Estos talleres los organizaba Colcultura y fueron mi entrada a la danza. Para esta época, trabajaba con Manuela Mazhari, y en el 93 estrenamos una obra llamada *Tensaciones*. Era una obra de danza pero el texto no desaparecía. Pienso que el movimiento dice pero la palabra refuerza. La danza contemporánea es en cierta medida abstracta; la palabra es concreta; por lo tanto, el matrimonio entre la danza y el teatro son el as mío, mis fuentes para la creación. A mi modo de ver, donde no hay texto, la dramaturgia cojea.

Natalia_ En esa vinculación fuerte entre danza y teatro, y recordando el estreno de *Suite para barrotes y presos*, donde la palabra la sostenía la actriz y el movimiento los bailarines, ¿consideras que el bailarín debe bailar y el actor hablar?

Julio_ En la última creación, *Amor líquido*, todos los bailarines hablan. Es muy difícil esta doble tarea de hablar y bailar; generalmente hay falencias de formación para que un actor baile y un bailarín hable. Pero esta dificultad obedece a una manera

de educar en la escena que cree que el teatro es solo palabra y la danza es solo movimiento. De lo que se trata es de formar artistas escénicos integrales que usen el músculo de la palabra y del movimiento en equilibrio.

Natalia_ Como director, ¿cómo ayudabas a los bailarines a construir los personajes de *Suite para barrotes y presos*?

Julio_ Hubo un proceso de investigación arduo y muy conectado con lo aprendido en la escuela de teatro y con el proceso riguroso de *Petra*. Había unas estructuras escénicas que como director proponía, pero luego había un proceso de investigación de cada intérprete. Recuerdo que nos fuimos al Museo Nacional, anteriormente el Panóptico de Cundinamarca. Allí yo no servía de guía; cada uno, a partir de ciertas tareas y textos que anteriormente había propuesto, indagaba el lugar y proponía particularidades de su personaje.

Natalia_ ¿Recuerdas qué textos compartían en la investigación?

Julio_ Sí, *La balada de la cárcel de Reading* de Oscar Wilde, un poema que escribió cuando estuvo en la cárcel; *Los párpados y el polvo* de Fayad Jamís de Cuba; y un fragmento de la obra *Roberto Zucco* de Bernard Marie Koltès. A partir de toda esta indagación, nos dimos cuenta de que el preso no era únicamente el que había cometido el acto punitivo, sino también la guardiana; era preciso saber quién era ella; hay una escena donde las mujeres-presas la encierran y ella comienza a hablar de sus penurias, ella también es víctima... se trataba de generar esos vínculos entre presos y guardianes. La guardiana era quien impulsaba la posibilidad de que los otros supieran quiénes eran. Ella cantaba, era la conciencia de cada uno de los intérpretes, su *leit*



FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA

motive. Pero hubo una referencia radial muy importante para la construcción de la obra, especialmente para la escena del patio; un programa radial de la emisora de la Universidad Nacional que se llamaba *En el corazón del patio*, donde entrevistaban a presos y a familiares de los mismos. Recuerdo el testimonio de una madre que decía... “es que nosotras también somos presas, porque cada domingo que visitamos a nuestros familiares somos víctimas de la agresividad de la vigilancia”. Hablaban de los callejones enormes para llegar donde sus familiares. En Barne, Antioquia, por ejemplo, a los presos los calvean, los sacan al patio a las 4 a.m. a quedarse parados como parte de la pena por pagar. Este material radial fue muy importante en la creación, los integrantes escuchaban esto y retro-alimentaban sus personajes.

Natalia_ ¿Y cómo se crea la puesta espacial de la obra?

Julio_ Mientras pasaba el proceso de indagación de personajes, Germán González y yo –Germán ya falleció, era hijo de Carlos González, escenógrafo del Teatro Colón– trabajábamos en la escenografía. Germán construyó las rejas, metálicas y móviles. Nos interesaba construir un espacio que se moviera, que modificara la significación de las rejas. Estas, a veces, con el uso que los bailarines le daban, se convertían en una especie de huevos, otras veces, se volvían callejones. John Henry Gerena fue el diseñador de luces, él siempre ha sido mi mano derecha, creo mucho en su trabajo. Él, a partir de todas las improvisaciones, acentuaba la dramaturgia. Las sombras de los cuerpos que se reflejaban en las paredes tenían un contenido dramático: el miedo, la desidia, la soledad, el encierro, la apatía. Cada personaje tenía sus propios códigos de movimiento. El texto de

Oscar Wilde, que dice “ese toldito azul que los reclusos llaman el cielo”, nos sugería la escena del patio, donde la única esperanza que se tiene es recibir el sol, el aire, lo único refrescante. A partir de estas imágenes literarias se creó un material de movimiento muy gestual que hacía parte de la corporeidad de cada personaje.

Natalia_ Escuchándote, pienso que esa forma de construcción de la imagen escénica está amarrada a la imagen poética-literaria...

Julio_ Viniendo del teatro, yo formé un guión escrito, de donde surgían analogías y premisas visuales, en las que Sandra Sánchez se apoyaba para componer la música, y de las cuales los intérpretes creaban partituras de movimiento. Había mucho



La escenografía minimalista y oscura le permite al espectador adentrarse en el sentimiento de soledad que transmite la historia.

material, por lo tanto había que ir seleccionando; fue un proceso que duró cuatro meses.

Natalia_ Nueve años después de su creación, *Suite* sigue circulando, ¿qué tanto se ha transformado el grupo y la obra?

Julio_ Por *Suite* han pasado muchos bailarines, también estuvo Julián Garcés. Cada uno a su manera ha aportado mucho al trabajo de maduración de la obra. Y hoy siento que lo fundamental para el trabajo es la parte humana. *Suite*, cuando inició, era muy grande, con muchos intérpretes, y la obra se volvía difícil de presentar. Pero la misma vida... por las decisiones de los integrantes, el grupo fue reduciéndose. Sandra y su compañero se fueron para España. Empezamos a trabajar con música grabada. A partir de las plataformas de circulación que empezaron a darse en Bogotá, la obra comenzó a girar. Fue quedando el grupo que hoy se mantiene, dos bailarinas, Johana Cruz y Ángela Beltrán, y la actriz Catalina Botero. Se redujeron algunas escenas y la obra hoy en día tiene una duración de 30 minutos.

Natalia_ ¿Qué ha significado *Suite para barrotes y presos* dentro de tu proceso creativo con Norúz Danza Contemporánea?

Julio_ Hay algo muy especial con esta obra y es que ha podido moverse, circular, algo bien difícil, por lo general, para las obras de danza. Hemos tenido la oportunidad de presentarla en Medellín, Bogotá, Toronto, Los Ángeles, Timbiquí, a públicos muy distintos, y esto le ha permitido encontrar su propia consistencia. Es una obra de gran connotación en la compañía, porque han pasado muchas personas, bailarines y actores; no solamente ha circulado, sino que también ha sido un espacio donde se han movido muchos artistas, que le han aportado tanto a la obra como a la compañía. Ojalá el aporte siempre haya sido mutuo. ■



PROGRAMA DE MANO - ARCHIVO PERSONAL DE JULIO CÉSAR GALEANO

El flujo de los pensamientos



Eduardo Ruiz
Estantres
Bogotá (2005)

POR NATALIA OROZCO Y RODRIGO ESTRADA

12.01.12. Entrevista con Vivian Medina

*Natalia_ ¿Qué es *El influjo de los pensamientos*?*

Vivian_ La obra nace de una imagen que tuve desde el principio. Eduardo quería trabajar sobre la memoria y yo tuve una imagen, que la memoria era como un vaso que se llena, que cuando se rebosa inunda el espacio que está ocupando. Esa fue el motivo inicial que dio el impulso para crear esa pieza: un hombre está sentado con un vaso que se llena, hasta que se rebosa e inunda todo el escenario, todo el lugar en el que esa persona está. Por eso se llama *El influjo de los pensamientos*; cuando tú tienes un pensamiento viene una cadena continua, una red que se teje, y en eso era en lo que pensábamos, en algo que no puedes contener. A partir de ahí surgió la creación para tres bailarines, donde el espacio estaba dividido en dos; en una esquina había una silla de madera donde cada uno de los personajes detonaba una serie de recuerdos y de eventos que terminaban por inundar el espacio. Se trataba entonces de bordear esa metáfora, de cómo el pensamiento nos invade y produce un flujo continuo que muchas veces no se puede detener.

Natalia_ Un soporte muy fuerte de la obra era la escenografía, ¿cómo llegaron a ella, cómo resolvieron el trabajo con el agua?

Vivian_ Yo le hablé a Eduardo de la imagen del hombre con el agua. Nosotros discutíamos cuál podía ser un posible guión, cuál iba a ser el orden dramático. Yo he sido más teatral, así que siempre he buscado la herramienta del subtexto. Y Edu, por

su formación, ha sido más técnico en el movimiento. Entonces, cuando hablamos del hombre al que se le llenaba el vaso de agua, es decir, que se le llenaba el pensamiento, mi idea era poner el agua en algunos lugares del escenario, trabajar con ella de una manera más contenida, pero Eduardo, mucho más arriesgado, dijo que debíamos ponerla en todo el escenario. Yo creía que no era posible poner el agua en todo lugar, e insistía en que mejor escogiéramos un solo sitio, para que fuera más fácil de montar. Tuvimos una discusión sobre si usaríamos solo una parte del escenario o si lo usábamos todo, hasta que finalmente decidimos arriesgarnos. Hablamos con Gonzalo Torres para que nos diera algunas ideas de cómo contener el agua; era una locura, fue algo que nos entusiasmó mucho a los dos, pero tengo que decir que la idea fue de él, porque al comienzo yo decía que llenar todo el escenario era imposible. No pudimos ensayar con la estructura desde el principio, porque todo era muy complejo. Compramos un piso, similar a un linóleo, en todo caso muy liso. Lo sellábamos con cintas y hacíamos unos tubos de arena con los que enrollábamos los bordes del linóleo. Era una especie de piscina. El problema era que muchas veces los teatros tenían desniveles muy altos, y quedaba más inundada la parte de adelante. Era más pesado el movimiento, tragábamos mucha agua. Habíamos hecho toda la construcción coreográfica sin pensar en el agua. Nos hacíamos ideas, pero al comienzo no era posible trabajar con ella, porque no teníamos un lugar en el que pudiéramos dejar la piscina armada. Solo al final del proceso, después de haber hecho la coreografía, pudimos crear verdaderamente, y nos dimos cuenta de que había que cambiar



FOTOGRAFÍAS: CARLOS MARIO LEMA

muchas cosas que no funcionaban; había cosas en el nivel alto, con giros, que no funcionaban porque nos caíamos mucho. Terminamos montando la piscina en nuestro apartamento. También la montábamos en el patio de CENDA, donde ensayábamos por esos días. En el estreno, en el Teatro Libre, nos sucedieron algunos chascos, Ángel se cayó y se golpeó bastante fuerte. Pero luego, después de tanto presentarla, cuando había entrado Fernando Ovalle, alcanzamos un goce total con la obra.

Natalia_ ¿Cuántas funciones tuvieron?

Vivian_ No sé el número exacto, pero debimos presentarla entre veinticinco y treinta veces, durante tres años. Era muy complicado por la infraestructura, pero acá la presentamos hasta en La Libélula Dorada. Era muy curioso. Llenábamos la piscina y todo era maravilloso, pero al final de la obra nos tardábamos tres horas sacando el agua con baldes. Eso nunca se me va a olvidar. Todos, hasta los familiares que habían ido a vernos se quedaban a sacar agua, porque allí no había cómo hacer un desagüe; tocaba ir con los baldes hasta el patio. La presentamos también en La García Márquez. Entonces, claro, llegaba un punto en donde todo se hacía muy difícil. Hemos hablado de que sería muy bonito volver a presentarla, pero...

Natalia_ Pienso en el lugar de la metáfora, ¿es siempre el punto de partida para las creaciones de Estantres?

Vivian_ Después de unos años, mirando hacia atrás, nos damos cuenta de cómo de alguna manera, consciente o inconscientemente, hemos encontrado un lenguaje. Siempre hemos trabajado a partir de imágenes. Las primeras creaciones que hice con Eduardo fueron *Leve suspiros* y *Escualo*. Eran ideas tuyas en las que yo llegué a participar. *Leve suspiros* era una

búsqueda más técnica, de movimiento. Eduardo quería explorar en el movimiento y en la poesía. *Escualo* fue una anticipación de *El influjo de los pensamientos*, porque allí ya aparece el agua. Él tenía la idea del ser acuático. Entonces siento que ese fue un impulso muy fuerte que después nos llevó al *Influjo*. Vinimos luego a hablar de una manera más consciente de elaborar una dramaturgia y saber qué símbolos y qué códigos aparecían en las obras. Eso empezó con *Baba de caracol*, porque él nos llamó a trabajar solamente a actrices. Él tenía un pensamiento que lo llevaba más a la técnica del movimiento, y nosotras le preguntábamos el porqué de las cosas, “qué quiere decir esta imagen, por qué muevo el pelo así”; él empezó a proponernos movimiento y nosotras quisimos integrar algo más teatral. Ahí en ese proceso nace la inquietud por la dramaturgia. *El influjo de los pensamientos* ya tuvo una estructura que yo estaba probando desde mi monografía en la universidad. Allí se formuló más claramente la dramaturgia para nuestras obras, la búsqueda de lo que queríamos decir.

Natalia_ ¿Cuál es el lugar de *El influjo de los pensamientos* con relación al resto del trabajo de Estantres?

Vivian_ Al ver el proceso que hemos hecho a lo largo de estos años, es claro que el material coreográfico que hay en *El influjo de los pensamientos* es muy juicioso. Ahora lo vemos y nos decimos que habríamos podido hacer otra cosa; pero en ese momento eso era lo que obedecía a nuestro impulso, nuestra investigación coreográfica estaba en eso. Había cosas muy lineales. Ahora, con nuestra última creación, o nuestros dos últimos trabajos, vemos cosas que ya obedecen a otros intereses. Siempre hay mucho movimiento, pero hacemos otras búsquedas. Eduar-



FOTOGRAFÍAS: CARLOS MARIO LEMA

ESTA SEMANA DANZA

Teatro Británico



ESTANTRES.
El conjunto colombiano se presenta este fin de semana.

Bailando sobre el agua

El Festival de Danza organizado por el Centro Cultural Peruano-Británico es un rotundo éxito de público: para las funciones de los montajes presentados por Cuatro Costillas Flotantes y Morella Petrozzi la sala lució invariablemente repleta, demostrando el renovado interés que despierta la danza en nuestro medio.

Ahora es el turno de los únicos invitados internacionales de la segunda edición de Festidanza: se trata de la agrupación colombiana

Estantres Danza, que presentarán la obra titulada "El influjo de los pensamientos". La singularidad de este espectáculo es que los intérpretes bailarían sobre el escenario cubierto de agua.

La obra ha sido ampliamente elogiada por los medios colombianos y se presentará únicamente durante este fin de semana en nuestro país, así que no hay motivos para perderse este montaje. Además de "El influjo de los pensamientos",

que cerrará el festival en el Teatro Británico, otra alternativa para los amantes de la danza es la reposición de la misma obra que Morella Petrozzi presentó en el Festidanza, "Género femenino: Teatro de movimiento", que ya puede ser vista en la Alianza Francesa de Miraflores.

LUGAR: TEATRO BRITÁNICO, JIRÓN BELLAVISTA 527, MIRAFLORES
DÍA Y HORA: VIERNES, SÁBADO Y DOMINGO, 8 P.M.
ENTRADAS: S/30 Y S/15

do tiene inquietudes por el sonido y el performance; yo tengo también otra línea. Sin embargo, después del tiempo veo *El Influjo* y me parece muy bonita la construcción escenográfica, las cosas que pasaban, el efecto que provocaba la luz sobre el agua; el elemento era muy poderoso y nosotros no esperábamos que pasaran tantas cosas, y cuando lo vimos fue una gran sorpresa, porque era 'absurdo', era muy bello.

Rodrigo_ Fuera del logro de las imágenes, de las impresiones que ellas podían causar en el espectador, ¿por qué esta pieza sigue estando en la memoria de la gente?

Vivian_ Claro, el agua, la escenografía son muy fuertes. Yo creo que, a pesar de que el material coreográfico era muy lineal, muy 'juicioso', la obra sí lograba proponer un universo de sensaciones al espectador. En la escena había una persona que se aislaba y los otros dos eran la proyección de su mente. Había algo interesante que pasaba y era el conflicto constante entre los tres personajes; había un tema muy humano, la imposibilidad de la comunicación, el aislamiento, la lucha con el otro. Había un contenido y las cosas no sucedían porque sí. Había un deleite por la imagen, uno movía la pierna y se levantaba toda el agua; la imagen era muy bella y muy fuerte, pero al mismo tiempo presentaba posibilidades de lectura, y cada intérprete podía poner su interpretación de acuerdo a su memoria personal, con la que se había estado trabajando. Nos interesaba crear a partir de lo que cada intérprete tenía para decir. El cuadro en el que yo estaba con el vaso era algo muy meditativo y silencioso, daba una impresión de paz, de tranquilidad; luego venía un cuadro en que ellos dos estaban en espejo, mientras yo hacía un movimiento muy lento encima de la silla. Esas sensaciones eran

palpables para las personas que veían el espectáculo, porque tenía una intención de decir cosas claras al espectador.

Rodrigo_ ¿Volverían a montar la obra?

Vivian_ Siii (suspiros, risas de todos)... a mí me encantaría...

Rodrigo_ ¿Qué tan fieles serían?, ¿o cambiarían cosas y correían nuevos riesgos?

Vivian_ Había una variación que repetíamos muchas veces durante toda la obra con la misma música, como un *déjà vu*; creo que en eso metería la mano y cambiaría cosas, porque era muy

lineal o muy 'juiciosa'. Pero la estructura de la pieza sería la misma.

Natalia_ Había un texto acompañando la presentación de la obra, ¿lo escribías tú?

Vivian_ Sí. Había un epígrafe que motivaba la obra, desde antes de que se diera el proceso de creación, cuando apenas escribía el proyecto. Por ahí fue que arrancamos: *...el líquido que se nos destila del alma, después de rebosar nuestro cuerpo en lágrimas de soledad, o de compañía...* ■



La participación de **Estantes Danza** en el II Festival 2005, organizado por el Centro Cultural Peruano Británico, es el resultado de la voluntad de impulsar y promover la danza contemporánea y el intercambio artístico en nuestro medio. Gracias al Proyecto Plataformas Exportables, desarrollado por la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de Turismo y Cultura de Bogotá (IDCT) en el que participó Diva Producciones, tuvimos la oportunidad de constatar que en Colombia, la danza contemporánea está en un nivel de crecimiento importante y que los grupos y sus propuestas artísticas empiezan a ganar espacio y a ser reconocidos por un público cada vez más numeroso, que se identifica con una temática relacionada, principalmente, con los conflictos y las vivencias actuales que involucran al individuo y a la colectividad.

Incentivos como las Becas de Creación que otorga la Alcaldía Mayor de Bogotá a través del IDCT, han contribuido para que este género empiece a destacar en el medio artístico colombiano y se avizore un futuro prometedor.

Estantes Danza mereció, en varias oportunidades, las Becas de Creación y con muy buenos resultados. Por ello, cuando María Elena Herrera, Directora del II Festival, contactó con nosotros su anhelo de sumar con este festival un nuevo espacio para promover la danza, no dudamos en colaborar para hacer posible la primera visita de este grupo a Lima.

Estantes Danza llega dispuesto a compartir e intercambiar una experiencia artística que puede servir de ejemplo de lo que se puede lograr cuando las voluntades se unen, las condiciones necesarias se presentan y la gestión cultural es efectiva.

Nuestro agradecimiento especial a Sonia Abautta Galvis, Gerente de Danza del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá que ha sido la principal promotora desde Bogotá, para que del 16 al 19 de marzo, nuestros ojos se refresquen con la propuesta coreográfica de un grupo tan joven, que hoy también tiene mucho que aportar al desarrollo de la danza contemporánea en Latinoamérica.

Diva Producciones
La Red de Promotores Culturales
de Latinoamérica y El Caribe

FIGURA TÉCNICA

Dirección General: Eduardo Ruiz
Dramaturgia: Vivian Núñez
Balanzas: Vivian Núñez, Fernando Ovalle, Eduardo Ruiz
Iluminación: Jorge Hernández
Portavoz: Federico Pico, Carlos Mario Lema
Vestuario: Virginia Caldera
Escenografía: Gerardo Torres
Asesor: Carlos Latorre
Edición Musical y Producción: Estantes Danza
Danza: Jorge Multivida

Beca de Creación 2005 IDCT, Bogotá, Colombia
Alcaldía Mayor de Bogotá DC Luis Eduardo Garzón
Directora del Instituto Distrital de Cultura y Turismo
de Bogotá DC María Soto
Subdirector de Fomento IDCT, Víctor Manuel Rodríguez
Gerente de Danza IDCT Sonia Abautta Galvis

Nuestro agradecimiento:
Oscar Arriola, Julián Arriola, Jesús Ruiz Durán, IDCT
Multivida SA, Guillermo Cuervo Rueda, María Blanco,
Ledy Gálvez, Fiv Ramos, Zaira Vergas, J.F. Fello,
María Elena Herrera, Beti Álvarez
Rubén Hato, Lucía Herrera



OBRA: AMORÍOS ENTRE CIELO Y TIERRA (1993)
DIRECCIÓN: MARTHA OSPINA, GILBERTO MARTÍNEZ
Y HUMBERTO CANESSA
FOTOGRAFÍA: JAVIER GALEANO

sincretismos



A black and white photograph capturing a moment of intense performance. In the foreground, two women are the central focus, dressed in traditional Colombian folk costumes. They wear long, light-colored blouses with dark, wide sleeves and dark, full-length skirts. Their expressions are dynamic, with mouths open as if singing or shouting. The woman on the left is leaning forward, while the one on the right is gesturing with her hands. In the background, other dancers in similar attire are visible, some looking towards the camera and others focused on their performance. The lighting is dramatic, highlighting the textures of the clothing and the energy of the scene.

Juegos de mi pueblo

FOTOGRAFÍA: ARCHIVO PERSONAL DE CÉSAR MONROY

César Monroy
Los Danzantes
Bogotá (1982)

POR RODRIGO ESTRADA

Los juegos de César Monroy¹

El nombre de su grupo, de su gran empresa cultural, se lo dictó una médium en una sesión de espiritismo. En pleno trance sintió el vuelo de unos pequeños seres que no dejaban de agitar el lugar, yendo y viniendo como locos entre los congregados. César le preguntó qué era lo que la inquietaba. Son Los Danzantes, le dijo ella, los niños de la música y la danza. No hubo más para entender que en adelante su grupo estaría conformado por sus hijos y las niñas de su compañera, y que todo aquello que hiciera iría en busca de la diversión.

Antes había habido un trabajo en el que congregaba campesinos de Ubaté y bailarines bogotanos. Era el tiempo del furor de Delia Zapata y Jacinto Jaramillo, a finales de los setenta. Era la hora de pensar en la mixtura entre el folclor y la modernidad. Para ello, iba a la raíz de cada cosa, a buscar los puntuales torbellinos que bailaba en particular cada familia. Hacia el año 80 Colcultura le dio un contrato para hacer una temporada en el Teatro El Parque. Una tarde, a tres semanas de la primera función, impulsado por su temperamento, despidió al grupo entero, por no haber cumplido con un ensayo. Suponemos que por esos días se dio el encuentro de espiritismo, y ambos eventos lo decidieron a continuar el proyecto con sus chicos.

La lectura de Eugenio Barba y la aparición en la escena de Carlos Jaramillo lo indujeron a la danza-teatro. Quiso romper con la exclusividad del baile y explotar el histrionismo de sus

muchachos. Después de *Viaje de torbellino* creó *Juegos de mi pueblo*, que recogía un copioso material extraído de los pueblos y los colegios, de seguro también de la memoria, que guarda lo que van perdiendo los años. Sentado entre el público (la mayoría niños), César iba introduciendo con una historia la escena del juego alumbrado por la luz de una vela, a la manera de los abuelos en las fincas. Se iba la voz, la vela se sumergía en oscuridad, e iniciaba la magia sobre el escenario. Hay saltos de lazo, juegos de pelota. Los niños tocan un timbre y corren a esconderse entre la gente del escenario; sale una señora y hecha una hilarante cantilena. Se repite el juego, y los niños otra vez están escondidos entre las butacas. Entonces, invitan a un señor a subir al escenario, para que los acompañe a hacer la broma. Justo antes de que el señor toque el timbre, sale la vieja y le pega un grito que lo hace saltar. Risas. Se escucha una cantaleta apretada y cómica en una grabación, y todo va a dar en una coreografía por parte de los chicos. Los trajes de *Juegos de mi pueblo* eran los vestidos modernos [de los años cincuenta] de los campesinos cundiboyacenses. Ya no había sombrero de jipa, ni algodón, ni ruana; ni vestido tradicional negro. Toda la carga de la obra estaba montada sobre la capacidad de cantar, de correr, de jugar...

“Mis fuentes eran teatrales. El verdadero folclor es danza teatro, y es como el ballet clásico, que se alimenta de lo popular. Esto lo han perdido los grupos folclóricos y la danza en general. Lo ayudó a equivocar la danza contemporánea, cuando dice que la danza no tiene historia ni cuenta nada, y entró en un túnel negro, con trajes negros, con luz oscura, con música densa. Pienso que la danza contemporánea puso lo cotidiano en el escenario. Yo siempre he dicho que el escenario es el espacio de la magia. Cuando la sexualidad no se vuelve magia, es vulgar. Lo mismo pasa con la danza, cuando no se sublima, no puede ser arte. Los grupos de folclor también cayeron en esto, se volvieron li-

■
1 El pasado mes de enero, César Monroy concedió una entrevista a Natalia Orozco y al autor del escrito. De allí estos párrafos. *N. del E.*

neales. Ves a diez personas bailando cumbia, pero sin contar ninguna historia. Bueno, no se necesita contar una historia, se necesita provocar una historia; es decir, que cuando alguien vea algo, pueda entenderlo y crear una historia por la percepción, por la sensación, por la emoción. Debe haber algo que comunique. La danza se quedó en ese punto de corcho en remolino y no logró romper eso. Entiendo lo que dice Álvaro Restrepo, que uno puede bailar el miedo, pero yo necesito entender ese miedo. Así lo veo yo, y desde los años noventa, el folclor se convirtió en repetición de pasos”.

Dice que la gente se quedó defendiendo las tradiciones y, por no romperlas, no le cambia nada a las coreografías. Pero resulta que la danza en general no se ha configurado sino con “inventos coreográficos”. Allí está el ejemplo de *Los macheteros* de James González, que hicieron una obra a partir de los duelos de esgrima de la zona cafetera. Se entiende, entonces, que la creación y la tradición no son rutas diferentes, que se puede ir a las raíces y recrearlas y darles nuevos sentidos.

Volviendo al tema de *Juegos de mi pueblo...* Hicieron más de cien funciones con la obra. Alquilaba un bus grande en el que se subía con toda su familia, con maletas y colchonetas, y se iban de gira. Estuvieron en Medellín, en Montería, en toda la Costa Atlántica. No era solo un divertimento, sino su trabajo, lo que hacían para poder vivir. Además de las giras estaban los ensayos, cuatro veces a la semana, después del colegio. Investigaban, hacían tareas, leían; e iban nuevamente de viaje. Pero ya sus hijos crecieron, tenían dieciséis, diecisiete años, y dejaron la obra a un lado. Vinieron entonces otros proyectos, en la escena apareció la danza contemporánea: los bailarines de Los Danzantes hicieron parte de la primera generación de la ASAB.

Después de la creación ha venido una tremenda gestión cultural. Más allá de sus posturas críticas y férreas, las gentes de

los diversos géneros, de la salsa, de la danza urbana, del ballet, de la danza contemporánea, saben que hay cosas que fueron posibles por la apertura de su visión. “Puedo mirar toda la danza con absoluto placer y sin ninguna preferencia. Siendo un hombre de folclor, he podido deleitarme y abrir espacios a los bailarines de todos los géneros”. Entiende que el problema principal para las obras es la circulación, los espacios para que puedan presentarse más de dos veces, por eso no se deja turbar por la nostalgia de haber sido coreógrafo y prefiere seguir produciendo encuentros para la danza. Sin embargo, en algún punto de la conversación ha dejado escapar que siempre ha querido volver a montar la pieza. Claro, cualquiera puede ceder ante la tentación de volver a ser un demiurgo. ■

CREDITOS

CREACION Y DIRECCION	:	CESAR MONROY
DIRECTORA ADJUNTA Y VESTUARIO	:	LUZ MERY CARDONA
ILUMINACION Y SONIDO	:	MARIO MONROY
PAPELES ESCENOGRAFIA	:	ALEKOS

Elenco

CESAR MONROY
LUZ MERY CARDONA
MONICA MONROY
NATALIA ZARATE
RICARDO MONROY
MARCELA MONROY
JUAN C. MENESES
HENRY GERENA



FOTOGRAFÍA: RAFAEL ZÁRATE

Espigas, Boleros y Bambuquerías



FOTOGRAFÍA: ADA BARANDICA

Carlos Jaramillo
Triknia Kábhelioz
Bogotá (1985)

POR NATALIA OROZCO

*Espigas, Boleros y Bambuquerías: evocación de una comunión*¹

Rememorar *Espigas, Boleros y Bambuquerías* implica conectarse con el pasado y traer al presente un proceso que inicia en 1981 en Colombia y continúa hoy en Alemania. Los recuerdos inmediatamente se llenan de rostros, cuerpos y compañías que fueron incondicionales en el inicio de este trasegar. Con Sonia Rima, Fernando Granados, Leonor Agudelo, Viviana Larraín, Kristin Lilley, Alina Pérez comienza la historia de Triknia Kábhe-lioz Danza Contemporánea. La compañía de los siete, así la llamo desde ese entonces. Nos dedicábamos a bailar diariamente, a generar un medio de aprendizaje donde todos poníamos, donde las condiciones para bailar en el país había que inventarlas, donde la ley de la provisionalidad, del solventar el día a día eran nuestros más arduos poderes. Bailábamos en plazas, en espacios abiertos sin tarima; nos adaptábamos a donde llegáramos, pues lo que nos interesaba era generar espacios para tejer el público con lo que hacíamos, y esto, a su vez, permitía que las obras fueran una invocación de los lugares, de sus usos en tiempos diversos.



¹ Este texto, escrito en dos primeras personas, surge por un lado a partir de una entrevista realizada al maestro Carlos Jaramillo, quien luego de las preguntas enviadas por escrito, las respondió en una grabación de voz; y por otro, de la entrevista presencial realizada a la bailarina Pilar Ruiz. Es la ficción de un encuentro, una evocación de motivos y consecuencias; una nostalgia... al fin de cuentas, una esperanza.

Nací al lado del mar, jugué y crecí cerquita de él, viendo la diversidad de sus colores, el sin fin de los verdes y azules que trazan la línea del horizonte. En el año 74 llegué a Bogotá, y aún guardo en la memoria mi primer día en la ciudad, caminando por la Avenida 19 de cara a los cerros orientales, donde la neblina se colaba entre Monserrate y Guadalupe, y los verdes y azules del mar volvían a invadir mi mirada. Los colores y el sabor de la guanábana serán mucho más tarde la evocación precisa para describir el sentimiento hacia este país. Desde San Agustín hasta Villa de Leyva, los colores de la tierra, los cambios de los verdes y los azules andinos siempre me sorprendían. El verde de los cebollines, la tierra parda, el vestir campesino de quienes habitaban las plazas de los pueblos, la cargada de los bultos de papa en Villa de Leyva, las bellas trinitarias colgadas en las paredes amarillas, las posiciones ociosas de los cuerpos en la plaza, la pierna apoyada sobre la pared, la música cundiboyacense me sobrecogían y me impulsaban para hacer de la danza y la creación un espacio de vida. De allí *Espigas*, una danza neoclásica soñada a partir de las espigas y los tallos de las plantaciones de la caña de azúcar del Valle del Cauca; *Bambuquerías*, un homenaje a la música andina y a sus maestros Luis A. Calvo, Adolfo Mejía, Luis A. Escobar y a las exquisitas interpretaciones musicales de Teresita Gómez; *Boleros*, un canto a la mujer, un texto danzado de los amores y desamores expresos en la poesía cantada del bolero. Todos los trabajos se abordaron desde el acervo de la cultura; eran procesos de investigación que hacíamos en conjunto, donde todos poníamos nuestros saberes y experiencias; usábamos muchas músicas, desde porros, gaitas, hasta torbellinos, bambucos; había un diálogo constante

con nuestra memoria ancestral; podría decir que éramos bailarines de danza contemporánea expandidos, de cara, cuerpo y alma hacia nuestras tradiciones. El trabajo creativo abría las puertas para dialogar siempre entre la tradición, la cotidianidad y la danza moderna.

Pero lo que hacíamos necesitaba puentes de comunicación entre nuestra danza y el público; por lo tanto, organizábamos las obras de tal manera que pudieran ser medios comunicantes para públicos distintos. *Espigas, Boleros y Bambuquerías* formaban parte del programa "A"; claro, para cada programa teníamos una cucharadita de creación que brindar luego del repertorio ofrecido. Para esa comunicación era importante pensar en el tiempo de cada obra, veinticinco a treinta minutos y dos intermedios. El público tenía la autonomía y el tiempo -el intermedio- de decidir quedarse para ver el programa completo o ver solo parte de él. Y la organización del repertorio respondía a un crescendo; la última obra era siempre la más dinámica.

Se trataba de anudar no solo los ojos de quienes nos acompañaban como testigos de las creaciones sino los cuerpos que bailaban; se trataba también de mostrarle a las escuelas de danza clásica lo que los cuerpos entrenados en dicha técnica podían conectar con las expresiones culturales nuestras; se trataba de generar un híbrido donde dejáramos atrás esas divisiones a veces odiosas entre bailarines clásicos, bailarines de folclor, modernos, etc.; Por esto mismo, Triknia, desde sus inicios, surge como una manera de gestar un proceso cultural; había en todos los que allí trabajábamos un compromiso histórico que generó lo que hoy existe. En este sentido, Triknia fue consecuencia también de una tradición; ninguna cosa surge de uno solo, uno hace

las cosas en conjunto; había un respaldo que no se puede omitir y que en ese momento facilitaba el amarre del proceso creativo con el educativo. El punto de partida de todo este proceso de creación y gestión en la danza era la colectividad: había muchas ganas, pilera, compromiso de todos; no había escisión entre bailarines y público, porque entre nosotros había una conexión permanente que permitía crear nuestras obras.

Luego... luego vendrá la muerte de Lara Bonilla en el 84, y con ese suceso la temerosa década de los años ochenta; la gente que asistía a la escuela, la que con sus aportes económicos sostenía el proceso, dejó de ir, nadie quería salir de sus casas y la economía de la escuela se vino abajo; fue necesario empezar a poner máquinas de gimnasio para ofrecer otro tipo de servicios en la



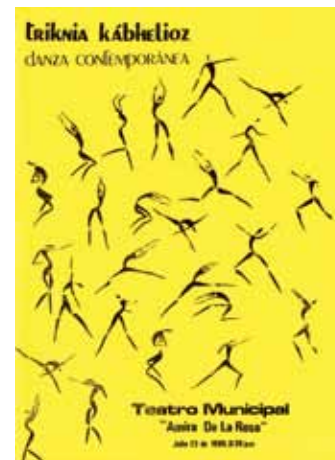
FOTOGRAFÍA: ADA BARANDICA

escuela; poco a poco las empresas dejaron de llamarnos, pues un bello monstruo, el Festival de Teatro, seducía a todos los que en otro momento fueron nuestros "clientes"... pero el cuento de esta fisura es superado por las fabulaciones que mi memoria recrea. Por ahora recuerdo a Claudia Pachón, quien en ese entonces creyó en nosotros y nos permitió mostrar nuestro repertorio durante largas temporadas en el Teatro Colsubsidio. Recuerdo a Alberto Lifart, de Galería Café y Libro, abriéndonos las puertas de su inmensa musiteca, a Chepe, pacientemente deleitándose con toda su melomanía para dar con los boleros que festejarían y celebrarían en la escena el amor a la mujer. *Boleros*, como también *El coronel no tiene quien le escriba*, eran las obras que cerraban cada programa... es que nosotros escupimos danza por todos lados, somos un pueblo festivo; no concebía terminar el repertorio con un dejo de depresión o de desciframiento intelectual. *Boleros* estaba escrito en los cuerpos de los bailarines; cada movimiento se construyó muy cuidadosamente, con un respeto grande a la tradición; no había allí ninguna intención de hacer folclor; *Bambuquerías* no era folclor; si algún agravio se nos impugna frente a nuestro uso de la tradición sería la pasión y la pertenencia que sentíamos frente a ella. Volvería a hacer lo que hicimos con toda esa patota de bailarines que siempre aportaron e impulsaron a rodear mucho más este oficio de bailar...

* * *

Y yo volvería a estar abarrotada de picadas por los chinches en Cartagena, a bailar donde fuera, en las plazas, en las empresas, en la Media Torta, en Colsubsidio, en el León de Greiff, en Friburgo, en París, en Berna; volvería a emocionar el espíritu con

el paso lento de *Espigas*, con sus complejísimas alzadas, a danzar *Bambuquerías* y las raíces melódicas de aquellos torbellinos y bambucos, interpretados bellamente por Teresita Gómez, y a sentir *Boleros*... *Boleros*, a lamentarme, resignarme, desvelarme, y a reafirmarme en ese canto de mujer. Aún recuerdo que al dejar la compañía -¡pirueta y chao!-, un día en París, preparándome para la clase de danza de todos los días, y aprovechando que nadie había llegado aún, puse la música de *Boleros*, no recuerdo cual, tal vez Toña la negra, tal vez Celia o Landín, y me puse a bailar sola... bueno, eso era lo que pensaba, pues dos semanas después, la coreógrafa Corinne Lanselle me invitó a bailar en su compañía llamada Zigote, pues aquel día, mientras recordaba *Boleros*, Corinne miraba y se identificaba con aquellos torsos y giros propios de Carlos Jaramillo, con todos esos pequeños movimientos bellamente contruidos y sintonizados con la sangre del costeño más cundiboyacense que puede haber... ■



ARCHIVO PERSONAL DE CARLOS JARAMILLO

PROGRAMA

ESPIGAS

Por un mes palabras de libertad y Pío y a María Pío.

Ballet Nacional y Albatros, integrados en la programación de la noche de arte del momento del país. Es una selección entre el viento y las alas de la vida.

Compañía: Carlos Jaramillo
Autoreza de Coreografía: Susy Pina
Música: Agustín Escobar
Diseño Escénico: María Condemino
Costumbrista: Alicia Maldonado
Balones: La Compañía
Alojados: Orlando Paredón

INTERMEDIO

bambuquerías

Dedicado a otros tres nombres: Luis A. Escobar, Adolfo Mejía y Luis A. Gallo. Representación representativa y la primera Tercera Ópera, a S.T.Z. y a Oscar Caba, por la colaboración prestada en la realización de una ópera.

Darle su nombre a los Estudios para piano de Luis A. Escobar. Este Ballet Contemporáneo está inspirado en las líneas rígidas del interior del país, la estructura se basa en un orden estricto. Mueven sus miembros movimientos de ballets impetuosos, cada uno de ellos marchando en forma de un solo personaje. El fin, palabras y acciones. Aquella mujer que no acepta sus limitaciones sexuales, quiere experimentar, experimentar de nuevo que significa "ser de otros" amorosa. Se están en como una especie de bailarín de él mismo, que partió de la mano original. Está de nosotros la alga en ballet, la forma impetuosa y espacial de otros autores del interior: el Escobar y la Escobar.

Compañía: Carlos Jaramillo
Autoreza de Coreografía: Susy Pina
Diseño de Vestuario: Alicia Maldonado
Intercambio y Escenografía: Rafael Argente y Carlos Jaramillo
Música: Luis A. Escobar, "Bambuco" para piano No. 1, 2, 3 y 4 Adolfo Mejía, Ópera Pío y Escobar en el Museo, Luis A. Gallo, Ópera Mariposa y Tercera Ópera, 4
Balones: La Compañía

INTERMEDIO

boleros

Ballet Contemporáneo que refleja la época y sensibilidad de los tiempos y pasado clásico: el Bolero. Se basa en el hecho de la mujer al bailar. Es una sensualidad moviendo el cuerpo de todo lo que significa. Trabaja con libertad, línea y armonía de los boleros. En esta obra un vivo grande bolero, desde las técnicas coreográficas de los boleros: por el amor que los boleros, Amoretti, que lleva a la mujer a una dimensión: "¿Hacer una obra, quiere a quien ama primero. "Una cosa es amor" y mantener, así, la calidad de un momento de amor que lleva a la mujer a decir: "Tú me lo sabes me amará que todo un día a libertad, pero así lo sabe la mujer antes que amor". No solo se ama, pero se ama con el amor y parte de. "El yo de dentro de amor todo es un período, así que la mujer que ama. La mujer, la gran mujer, ella es quien desentraña el amor, pero la mujer de la luz de la mañana. Es un todo, en la representación de la mujer a la mujer.

TEMAS

Introducción: Susy Pina

"En otro tiempo" (Celia la mujer) **Luzmila Aguilar**
Francisca Cuevas

Primer parte: "Luzmila"
"Ballet de mujer" (Celia la mujer) **La Compañía**
"Juan Pío" (María Luisa Landolt) **Susy Pina**
Luzmila Aguilar
Francisca Cuevas
Julia Gómez

Segunda parte: "Tempestad"
"No solo se ama" (Celia la mujer) **Luzmila Aguilar**
Francisca Cuevas
Julia Gómez

"Temple de Amor" (Celia la mujer) **La Compañía**

Compañía: Carlos Jaramillo
Autoreza de Coreografía: Susy Pina
Diseño y Escenografía de vestuario: Alicia Maldonado
Música: Julia Pina, Tula La Negra, La Compañía, Oscar Caba, María Luisa Landolt
Balones: Luzmila Aguilar, Francisca Cuevas, Francisco Cuevas, Rafael Argente, Julia Gómez, Carlos Jaramillo, Susy Pina y Susy Pina

CARLOS JARAMILLO

CARLOS JARAMILLO

Licenciado en Literatura. Inicia sus estudios literarios, mediante, pasó con José Borelli, Rafael Santoro y Gabriel "El loco", entre 1974 y 1980. En el campo de su vida está a Oscar Caba, un modelo de vida idealizado con María Escobar y en el área del teatro Oscar Caba. Teatro, teatro, comprometido con el momento de la danza en el país y la generación que está creando teatro en el mundo. En 1980 crea la primera Escuela y Compañía de Danza Contemporánea. Desde ahora creó una generación para el Teatro Nacional, Oscar Caba y Susy Pina.

Oscar Caba, teatro y coreografía de "TEATRO Y DANZA EN EL MUNDO DE OBTENIBILIDAD", teatro sobre un hecho de Oscar Caba, que representa la realidad cultural de Colombia. No puede representar teatro, así que la búsqueda de una representación entre la danza y el teatro, a través del movimiento del cuerpo, produce una obra que representa un punto del teatro, que puede ser un teatro representativo para que se vea, la Ópera Nacional.

TRINA KIBELER
BALETA CONTEMPORÁNEA

Procedente Escénico: Celia la mujer
Diseño General: Carlos Jaramillo U.
Subdirector TRIC: Susy Pina
Dirección Administrativa: Susy Pina
Asistente Técnico: Julia Cabel Castro
Diseño Vestuario: Susy Pina
Costumbrista: Alicia Maldonado
Fotografía: Alicia Maldonado
Alfabeto: María Condemino
Jefe de Relaciones Públicas: Susy Pina
Secretaría: Susy Pina

BALETTAS

Luzmila Aguilar **Carlos Jaramillo**
Francisca Cuevas **Susy Pina**
Francisca Cuevas **Susy Pina**

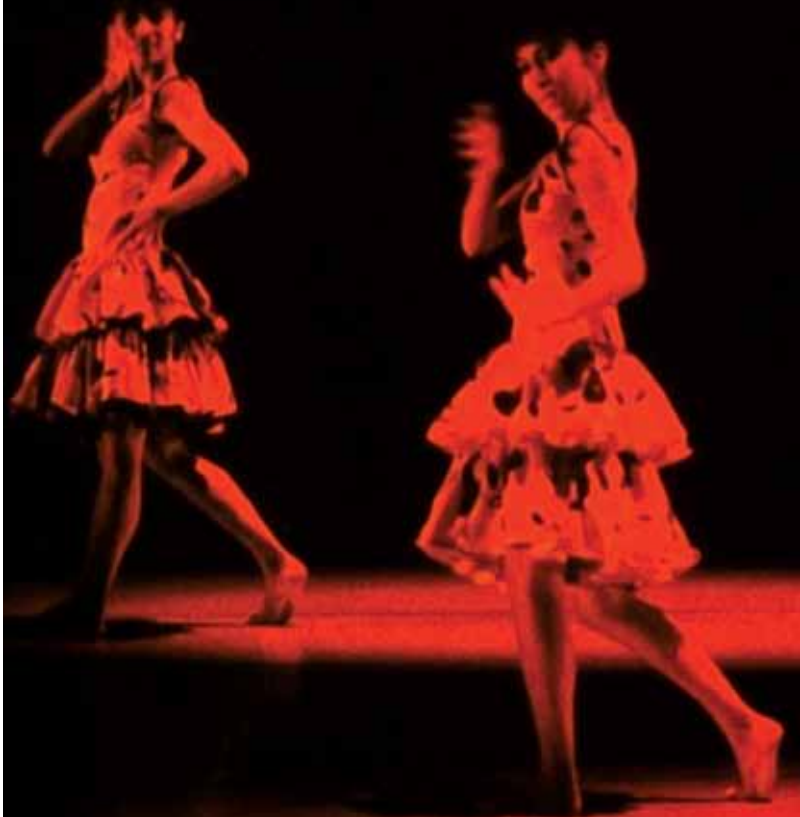
MÚSICA **Julia Pina**

Escenografía **Francisca Cuevas**

ADORNAMENTOS
Escenografía: Alicia Maldonado,
Julia Pina, Tula La Negra,
La Compañía, Oscar Caba,
Carvajal, Susy Pina y Susy Pina

PERSONAL TÉCNICO DEL TEATRO

Operador de producción: Susy Pina
Operador de sonido: Susy Pina
Operador: Susy Pina
Escenografía: Susy Pina





FOTOGRAFÍA: ADA BARANDICA

Barrio Ballet



FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA

Gloria Castro
y Gustavo Herrera
Incolballet
Cali (1986)

POR SANDRO ROMERO REY

Variaciones alrededor de *Barrio Ballet*

Con la punta del pie

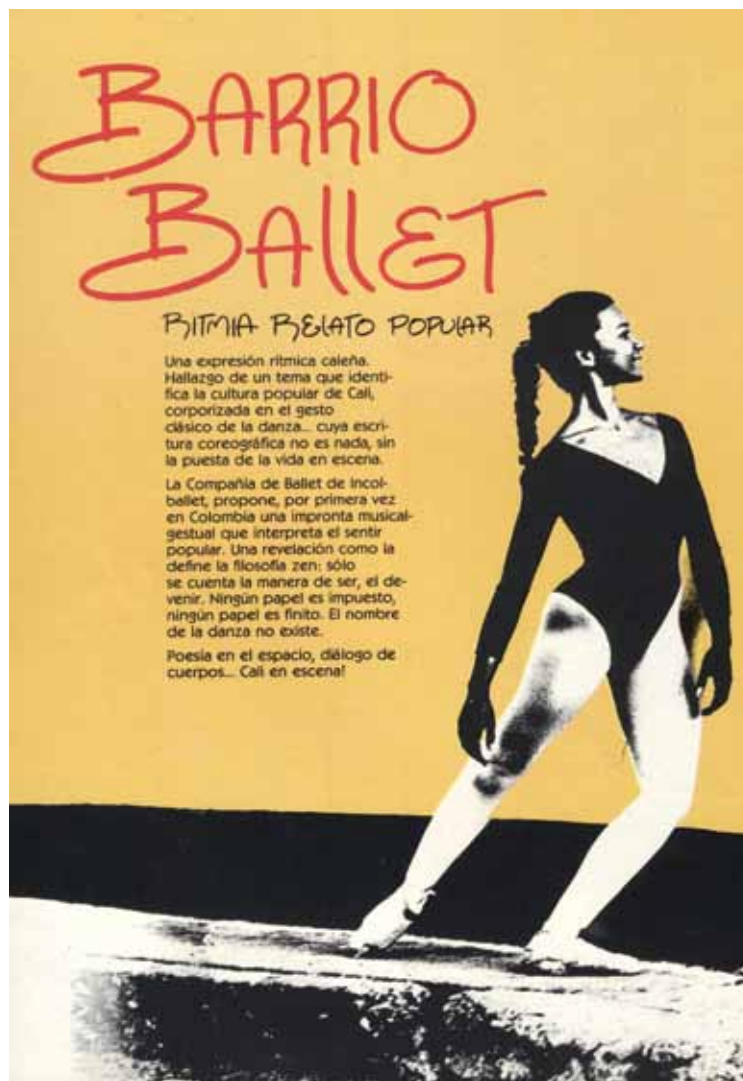
“Los caleños todo lo resuelven bailando”, decía alguna vez el director de teatro Santiago García en una fiesta donde dominaba la rumba tropical. Y la frase no debería quedarse en la chispa de un chiste de ocasión, sino que en ella se esconde una verdad que, de alguna manera, define el sentir de los habitantes del Valle del Cauca. “Caleño que no sepa nadar ni bailar, no es caleño”, decía un legendario historiador de la región, conocido como ‘Plumitas’, en el documental titulado *Cali, cálido, calidoscopio* (1985) del desaparecido realizador audiovisual Carlos Mayolo. Bailar es un signo de identidad de quien ha nacido en la capital vallecaucana. Ya se han borrado los orígenes en los cuales la música antillana se instaló, de una manera profunda, en el sentir de los habitantes del puerto de Buenaventura, de Candelaria, de Palmira, de Santander de Quilichao, de Cali. El occidente colombiano pasó de ser la sucursal del Caribe, para convertirse en parte de una esencia que borra las fronteras y los accidentes geográficos. El llamado fenómeno de la salsa nació, en sus claves más profundas, en Cuba, Puerto Rico y Nueva York, para luego extenderse, en un largo viaje de marginalidades y peligros, hasta las entrañas de una ciudad que, como Cali, ha cerrado las lejanías con el cercano ímpetu de los timbales. Nadie puede decir, en el nuevo milenio, que Cali no esté identificada como una ciudad que respira salsa por todas partes.

Así lo han entendido los artistas de la ciudad y, de una u otra forma, el teatro y las artes plásticas, el cine y la literatura, la arquitectura y la música, todos, en algún momento, terminan bailando. Pero, ¿cómo articular la gran tradición occidental de las “bellas” artes a lo que sucede en las calles de una urbe? ¿Cómo hacerle entender a la gran masa de una población que las distintas manifestaciones del mundo, en materia cultural, también pueden formar parte de su vida, de su esencia, de sus necesidades? Allí se encuentra, con considerable frecuencia, el desafío de quienes trabajan por un público. ¿El arte se inventó para que los espectadores vayan a él, o para que quienes lo vean también formen parte de sus procesos? No siempre (bueno, en realidad, casi nunca) un artista cuenta con la complicidad de grandes masas sin tener que hacer concesiones a la galería. Se cede. Se claudica. El gran triunfo, quizás, de un creador (llámese Gabriel García Márquez o Fernando Botero, Pina Bausch o Woody Allen), se manifiesta en el hecho de ser reconocido y admirado por todos, sin tener que sacrificar su complejidad, su ambigüedad, su esencia.

Una de esas excepciones felices se gestó en Santiago de Cali. El 26 de noviembre de 1986, para celebrar los 450 años de la fundación de la ciudad, Gloria Castro, la directora del Instituto Colombiano de Ballet Clásico (Incolballet) con sede en la capital vallecaucana, estrenó el espectáculo llamado *Barrio Ballet*, con coreografía del maestro cubano Gustavo Herrera. Había llegado el momento, por fin, en el que la cultura popular caleña podía codearse con las grandes directrices del arte europeo, sin que ninguno de los dos perdiera sus principios. *Barrio Ballet* no era una revista musical ni una coreografía convencional con pincela-

das condescendientes de color local. Se trataba de un momento climático en el que se viajaba, literalmente, por la historia de un ritmo, a través de sus bailadores. Asesorados por el melómano Rafael Quintero (quien hoy por hoy es productor de una de las compañías de baile salsero más importantes de la ciudad), *Barrio Ballet* se instaló en los escenarios como un momento fundamental e irrepetible en la historia de la danza en Cali.

La historia del ballet en la capital del Valle del Cauca es tan curiosa como la de la llegada de la música caribeña. Se consolidó en los años sesenta, en la Escuela de Bellas Artes que fundase Antonio María Valencia. Por allí pasaron varios nombres, pero fue quizás el italiano Giovanni Brinati quien marcó la consolidación del primer ballet de Bellas Artes que llenó los escenarios de la ciudad con memorables coreografías tan disímiles como *Tancredo y Clorinda* o *La caída de la casa Usher*, espectáculos infantiles con piezas de jazz, el ballet clásico con piezas de la danza moderna y contemporánea de la época. Toda esta historia me la sé, porque mi señora madre, Luz Estella Rey, fue su estrecha colaboradora. Los años pasaron y el mundo cambió. Gloria Castro se instaló en Bellas Artes, a su regreso de Europa y, poco a poco, fue ordenando las piezas para que el ballet y la danza tuviesen un nuevo signo de identidad en la ciudad de Cali. Fundó una escuela, se inventó un bachillerato para que los jóvenes tuviesen como epicentro de sus vidas el arte de bailar y le dio nueva vida, finalmente, a una compañía. *Barrio Ballet* fue el resultado de este proceso y su estreno en la capital del Valle disparó un cañonazo de felicidad para todos los públicos que lo comenzaron a admirar una y otra vez.



AFICHE DE LA OBRA - ARCHIVO PERSONAL DE FANNY EIDELMAN DE SALAZAR



Convergencia(s)

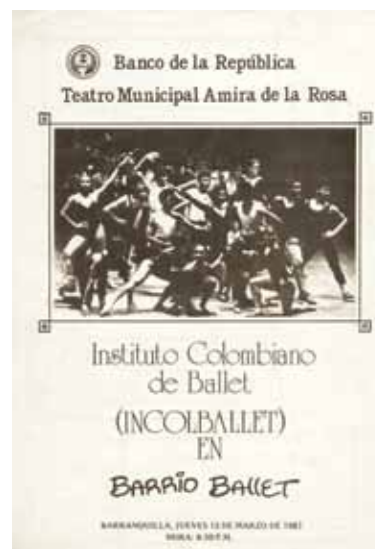
Como toda gran creación, *Barrio Ballet* tuvo sus altos y sus bajos. En un principio, se pensó en construir un espectáculo con música original en vivo. Se contrató un compositor que no era caleño y comenzaron a hacer la investigación de campo para la construcción de la pieza. Allí se abrió la caja de Pandora. En un centro nocturno de la ciudad, en pleno corazón de la década del ochenta, se dio la epifanía. El sitio se llamaba, se llama, La Barola. Decenas de bailarines y de escuchas espontáneos llegan a sus mesas para repetir, hasta en su última respiración sincopada, los sonidos que jamás se escuchan en la radio. Fue una revelación. El músico contratado pidió demasiado dinero y le cogieron la caña. La música para *Barrio Ballet* ya estaba compuesta. No se trataba sino de saber buscarla. En aquel tiempo, el citado Rafael Quintero tenía un refugio en el norte de Cali que se llamaba Convergencia. Allí llegábamos todos los amantes de la rumba caleña. Rafael fue uno de los cicerones de *Barrio Ballet*. La estructura del espectáculo se fue armando y, con ella, fueron apareciendo los acetatos. Primero, se partió de la idea de la Involución. De cómo la danza, como patrón universal, regresaba a lo primitivo. Los bailarines se despojaban de las zapatillas y volvían a los pies descalzos. Para ello, la música del pianista Frank Fernández les sirvió como punto de apoyo, mezclándose con sonidos telúricos que fueron articulados en los estudios del SENA. De otro lado, estaba la historia del mestizaje, la llegada de los españoles, la presencia de la música negra, de cómo los sonidos negros “desplazan” a los sonidos del viejo continente. En ese momento, aparecieron los temas africanos, las contradanzas, los danzones. Asimismo, para avanzar en el tiempo, los temas de la salsa comenzaron a saltar con las coreografías que Herrera y sus bailarines

caleños construyeron durante el proceso. Mongo Santamaría, la Fania All Stars, Héctor Lavoe, o el inolvidable “Camino al barrio” de Willie Colón. De Cuba hizo su aparición Irakere (“Bacalao con pan”) y, para cerrar la amalgama, el bis triunfal lo cerraba “Cali pachanguero” del grupo Niche que, en aquel tiempo, se consolidaba como himno incuestionable de los bailarines de la ciudad.

Tengo recuerdos encontrados del estreno de *Barrio Ballet* en el Teatro Municipal de la ciudad. Un grupo de currulao, del Pacífico colombiano, tocó al comienzo del espectáculo, como para que en el conjunto de identidades no faltase nada. Los temas, en la medida en que fueron apareciendo, se convirtieron en referentes asociados para siempre con *Barrio Ballet*. Allí estaba el “Baquiné de Angelitos Negros” de Willie Colón, articulándose sin problemas con el escenario a la italiana, con el *plafond* de Mauricio Ramelli y con el rojo telón de boca. Las limitaciones presupuestales no fueron un problema. Al contrario, la sobriedad de neón que se construyó sobre la escena ayudó a resaltar las calidades interpretativas de los bailarines, quienes mezclaban con inteligencia y sensibilidad las zapatillas de punta con las puntas de los pies desnudos. Cada vez que estuve presente en alguna presentación de *Barrio Ballet* (y fueron muchas: siempre había que llevar a alguien a descubrir la maravilla), el público terminaba de pie, repitiendo la clave de *Cali pachanguero* y con ganas de salir corriendo a Convergencia para que la fiesta no terminase nunca.

Veinticinco años después, los ecos de *Barrio Ballet* siguen intactos. La Escuela de Gloria Castro continúa formando jóvenes intérpretes que se siguen enfrentando al exigente mundo de las tablas. Algunos se van al exterior (Juan Pablo Trujillo, Carlos Humberto Molina...), otros son pedagogos (Alicia Cajiao, Jairo Lastre...), otros

se dedican a distintos menesteres del mundo del espectáculo (Carolina Ramírez...). Sin embargo, el público sigue identificando al Instituto Colombiano de Ballet Clásico (Incolballet) con su coreografía emblemática. Hasta hace poco, así se presentase cualquier obra del Ballet de Cali o de la Compañía Colombiana de Ballet las gentes, instintivamente, decían: “vamos a ver a *Barrio Ballet*”. Porque su creación fue un descubrimiento y, al mismo tiempo, una consolidación. La consolidación de una lucha a brazo partido por inventarse unos bailarines, una técnica y un público. Pero, de la mano, *Barrio Ballet* ayudó a que una ciudad se sintiese reflejada, de manera poética, gracias a que Gustavo Herrera, Gloria Castro, Rafael Quintero y, sobre todo, sus intérpretes sobre la escena, supieron demostrar, de manera inteligente, que los caleños, por fortuna, todo lo resuelven bailando. ■



PROGRAMA DE MANO - ARCHIVO PERSONAL DE FANNY EIDELMAN DE SALAZAR

SOLISTAS

Alicia Violana Cajiao
Amalia Romero
Juan Carlos Peñuela
Adriana Marcela Romero
Adriana Miranda

Jairo Alberto Lastre
Zoraida Miranda
Adriana López
Sergio Quintana
Silvana M. Cajiao

BARRIO BALLET

CUERPO DE BALLET

Patricia Gutiérrez
María Victoria Fuentes
Patricia Narvaez
Lorena De La Cruz
Liliana Pérez
Katherine Gordillo
María Fernanda Cajiao
Soraya Sánchez
Holmes Girardo

Roberto Zamorano
Fernando Bonilla
Wilson Erazo
John Jairo Ramírez
Flavio Salazar
Alvaro Pataú
Duvial Agrado
Ana Cristina Naira
Luhayder Trujillo

Sandra Mercedes Lucio
Robinson Trujillo
Nury Amparo Machado
Angela María Roza
Julieta Loiza
Elizabeth Ocaneda
Sonia Serrato
Sandra Liliana González
Victoria Lizeth Sierra

Rocio Velasco
Claudia Patricia Leguizamón
Clara Isabel Pataú
Angela María Cajiao
Rodolfo Rivas
Isabel Irene León
Esperanza Gutiérrez
Luis Eduardo Millán

ficha Técnica

Música: Selección y Organización
GUSTAVO HERRERA

Diseño Vestuario:
EVER ASTUDILLO

Escenografía:
DIEGO MONTOYA – ALBEIRO PRIETO

Producción, Realización Vestuario:
PATRICIA WALLIS

Luzes:
DIEGO MONTOYA

Selección Musical:
**RAFAEL QUINTERO
FERRANDO GARCÍA VARGAS**

Asesoría de Comunicaciones:
MAURICIO DOMENICI

Asesoría Visual:
**MARIO GORDILLO
LEO CORTES**

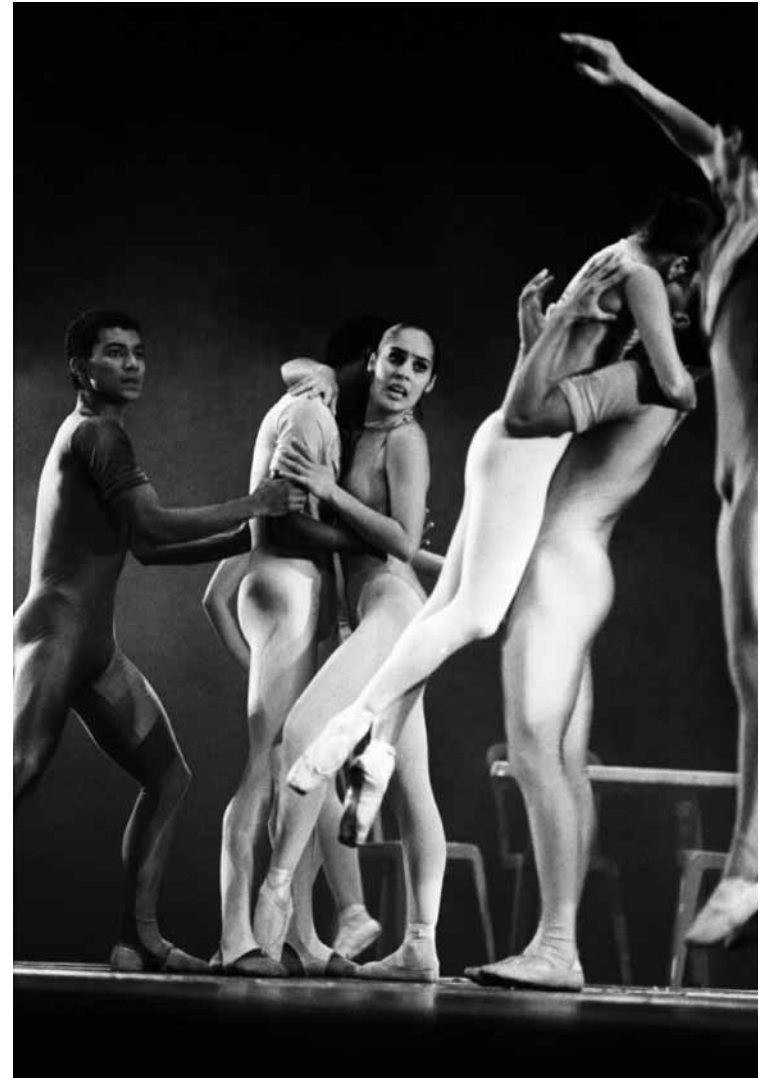
Investigación:
**MARIELA GARCÍA VARGAS
RAFAEL QUINTERO
ROCIO CARDENAS**

GLORIA CASTRO
Estudios básicos en la Escuela Estatal de la Danza de Bellas Artes, en Cali. Dos años, en Bogotá, con los profesores Per Arne Quarsævo y Roberto Trinchero. En Roma, con los Profesores Walter Zapponi y Franca Borsari, de la Academia "Balletto Di Roma".
Ocho años, en la Escuela de Ballet del Conservatorio de Praga, con la profesora Zuzá Semerová.

Danza moderna en "The Cunningham Dance Foundation" de New York.
Bailarina Profesional del Ballet de Bellas Artes de Cali, bajo la Dirección del Profesor Giovanni Binetti. Miembro del Grupo "Solistas de Cali".
Colaboradora de los grupos de Bogotá, "Ballet Raquel Ercio" y del dirigido por el Maestro Per Arne Quarsævo. En Italia formó parte del cuerpo de baile de los Maestros Massimo de Pasquini, bajo la dirección del Maestro Ugo Dell'Acqua. Actora de Verano, bajo la Dirección de la coreógrafa Rya Teresa Lagrattii y Comparsa Romano Di Balno.
Fundadora y Directora del Instituto Colombiano de Ballet Clásico (INCOLBALLET, de Cali).
Actual Directora del Instituto Estatal de Bellas Artes.

GUSTAVO HERRERA
Nació en Remedios, Cuba. Inicia su carrera artística en 1962 con el Grupo Experimental de Danza de la Habana, bajo la dirección de Alberto Alonso. Hace parte del elenco del Ballet del Instituto Cubano de Radio y Televisión. Participa en numerosas espectáculos para televisión hasta lograr el rango de solista.
En 1965 inicia carrera de coreógrafo bajo la dirección de Luis Trujillo.
Desde 1975 hace parte del Ballet Nacional de Cuba.
En 1975 realiza el montaje de "Cecilia Valdes", ballet que se considera ya un clásico dentro del repertorio de carácter latinoamericano.
Para el Ballet Nacional de Cuba ha creado además "Furia", "De cara a las olas", "Concierto en MI menor", "Flora", entre más de 30 coreografías presentadas en más de treinta países.
Desde 1982 trabaja al Ballet Experimental de Camagüey con el cual realiza una "Gala Anual" en el Teatro Nacional de Sucre, en Guaymas.
El Ballet de Cali ha conmovido obras como "Cecilia Valdes", "Furia" y "Tema Azul para una Muchacha Activa".
Actualmente se encuentra en Colombia en una reciente creación, "Barrio-Ballet", en la cual trabaja el diálogo entre la danza popular y la técnica clásica, en un estilo clásico de hombre genio evocados.

PROGRAMA DE MANO - ARCHIVO PERSONAL DE FANNY EIDELMAN DE SALAZAR



FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA

A black and white photograph capturing a moment of a traditional dance performance. In the foreground, a woman is seen from the chest up, wearing a light-colored headscarf and a dark, long-sleeved blouse with a white collar. She has a focused expression. Behind her, another dancer in similar attire is visible, adjusting her headscarf. To the right, a man in a white shirt and dark tie is partially visible, looking towards the dancers. The background is a plain, light-colored wall.

Amoríos entre cielo y tierra

FOTOGRAFIA: JAVIER GALEANO
ARCHIVO PERSONAL DE CARLOS EDUARDO MARTÍNEZ

**Martha Ospina, Gilberto
Martínez y Humberto
Canessa**

Compañía Danza y
Música de Benposta
Bogotá, (1993)

Amoríos entre cielo y tierra¹

Inspirado en las tradiciones, la música y la danza del pacífico colombiano

El montaje

Hace más de un año que empezamos a recopilar información sobre las tradiciones, la música y las danzas populares del Litoral Pacífico. A lo largo de este trabajo de montaje hemos ido descubriendo que el “otro” es “diferente”, hermosamente diferente. Pero también hemos evidenciado que en esta convivencia racial se han construido elementos comunes que se han apegado a nuestros múltiples sentires y que nos permiten soñar con un mundo diverso, pero compartido por todos por igual.

La población negra del occidente colombiano ha logrado mantener una mayor distancia en su proceso de mestizaje. El poco desarrollo de las vías de comunicación y, por lo tanto, su más lenta vinculación al mercado nacional han facilitado la conservación de una cosmovisión alternativa, en la que el ser humano, sus interrelaciones y sus relaciones respetuosas con el medio siguen siendo el centro de su elaboración. Su mirada comprensiva del mudo le permite vivenciar la permanente confrontación y el conflicto, sin que este tenga que solucionarse por la anulación de los contrarios (lógica de guerra).

La ruptura de los paradigmas, como estructuras cerradas, nos ha llevado a mirar la cotidianidad como fuente sugestiva. En nuestro país, a lo largo de su historia, se han dado cita múltiples formas de concebir al ser humano y sus relaciones con el entorno. El sincretismo y el mestizaje, no ajenos a múltiples

luchas y confrontaciones, han permitido el enriquecimiento cultural abierto a la construcción permanente, que nos hace depositarios de un presente posibilitador de futuros alternativos.

En un mundo en donde se impone, como única opción posible, una cultura de corte occidental -con su dualismo, su maniqueísmo, sus análisis fragmentados incapaces de dar respuestas, su lógica de guerra para dirimir todo tipo de confrontación-, se hace inaplazable el encontrar y construir utopías nuevas de las que se puedan agarrar los sueños de la humanidad por subsistir, reclamando el inalienable derecho a ser diferentes.

El arribismo cultural y económico sigue desconociendo lo que somos, evidenciando y perpetuando nuestra marginalidad. Hemos querido, entonces, plantear alternativas a esta automarginación cultural, presentándonos ante ustedes con el deseo de que compartan con nosotros el orgullo que produce el reencontrarse siendo posibilitadores de futuro.

La obra (estreno mundial)

OBERTURA

Una niña y un niño nacen en la misma noche: Rosalía y Amaury.

ACTO I

Han pasado unos años. Es navidad y el pueblo sale a las calles a esperar la llegada del Niño Dios por el río. Amaury es un niño inquieto y una mujer lo amenaza con que será robado por la tunda, personaje mítico que según la creencia de la gente se



¹ El presente artículo fue extraído del programa de mano realizado para el estreno de la obra en 1993 y fue cedido por Carlos Eduardo Martínez.

apodera de los niños malcriados. Efectivamente, en medio de la celebración, la tunda se roba a Amaury. Dado por muerto, es enterrado simbólicamente. Danzas y cantos del Acto I: bunde, juga, pasillo, chocoano, tunda, abozao, chiguale, buen viaje.

ACTO II

Por el río, el padre y el padrino de Amaury van cantando su dolor por la pérdida del muchacho. Después de unos años se ha tejido la leyenda de que Amaury sigue vivo. Rosalía afirma haberlo visto algunas noches, pero sus amigas no le creen; comentan y se burlan mientras lavan sus ropas. Emiliano lleva mucho tiempo pretendiendo a Rosalía, quien prefiere alejarse del grupo de amigos, antes de aceptar las lisonjas de este. Ella sólo piensa en Amaury, aunque la crean loca. Después de compartir las labores del río, el grupo de muchachos decide continuar la fiesta en el pueblo. Rosalía, quien cree haber visto de nuevo a Amaury, se queda atrás con el fin de enfrentar lo que aún no sabe si es imaginación o realidad. En este encuentro, evadiendo a la tunda, Amaury y Rosalía descubren que pueden compartir un mismo espacio. El padrino del primero observa extrañado la escena, pero sin llegar a descubrir que quien acompaña a Rosalía es su ahijado. Danzas y cantos del Acto II: canto de boga, pango, bunde saporrondo, danza de la canoa, el barré, manteca de iguana, currulao.

ACTO III

En el pueblo se ha armado “la rumba”. Emiliano está aburrido por los desprecios de Rosalía, quien al rato llega, visiblemente agitada, buscando al padrino de Amaury, el único que podría

“desentundarlo”. El resto del grupo se burla de los sentimientos de Emiliano. Este decide bailar con Rosalía a las buenas o a las malas, lo que termina en pelea. Los tragos, el amor, el despecho, la rabia... o todas ellas juntas le provocan a Emiliano un ataque. Todos preocupados corren con él al médico. El padrino, afectado con lo que contó Rosalía, toma la decisión de enfrentarse a la tunda y liberar a Amaury del encantamiento. Danzas y cantos del Acto III: mazurca, polka, makerule, jota chocoana, bambazú, canto de boga.

ACTO IV

Ya en la selva, el padrino debe enfrentarse a los diferentes espantos de la región. Al encontrar a Amaury la tunda se interpone para evitar cualquier contacto que pueda provocar el rompimiento del hechizo. En esta lucha desigual es vencido el padrino. Los muchachos del pueblo, guiados por Rosalía, llegan al lugar y se dan cuenta de que sólo la decisión de vivir y la pérdida del miedo pueden vencer la muerte. Sobrepuestos a sus temores, la tunda no logra tener ningún poder sobre ellos y es transformada en un personaje cotidiano e inofensivo. El padrino se recupera del hechizo y todos juntos celebran alegremente. Rosalía y Amaury, apartándose del grupo, evidencian que han recuperado para sus vidas el hermoso y contradictorio valor de lo cotidiano. Danzas y cantos del Acto IV: en la selva, tunda, alabao, danza guerrera, currulao. ■

POR NATALIA OROZCO



FOTOGRAFÍA: JAVIER GALEANO
ARCHIVO PERSONAL DE CARLOS EDUARDO MARTÍNEZ

El otro y la danza

Carlos Eduardo Martínez, productor ejecutivo del montaje *Amoríos entre cielo y tierra*, habló con nosotros en enero del 2012 sobre los motores que movilizaron la creación. Esta obra surgió de la necesidad de condensar, a través de gestos danzados y cantados, una visión del mundo capaz de imaginar el reconocimiento de la diferencia como parte de la cultura social. La obra era un homenaje al Pacífico colombiano, a sus gentes, a una de las regiones más olvidadas de Colombia. Desde los inicios de la creación estaba muy presente la tarea de conmover, de moverse con el otro, para abrir otras miradas de la realidad. Los mecanismos de dominación generados en los conflictos armados y sociales están soportados por estructuras de pensamiento maniqueísta, donde a un lado están los buenos y al otro lado los malos. *Amoríos entre cielo y tierra* era un gesto de expresión que intentaba desvirtuar estas estructuras de comprensión del mundo. Por eso en su dramaturgia, por ejemplo, no se trataba de acabar con la tunda, sino de integrarla al mundo de la vida, donde todos podrían tener lugar. A la pregunta de si la obra tenía, en este sentido, una intención didáctica, ser vehículo de una forma de intervención social, Carlos afirma que el arte es expresión de la vida y que emerge de mecanismos más culturales que políticos. La obra surgió en una época donde el discurso político era el de la Paz, y donde fácilmente el otro era visto como amenaza para la sociedad. Por lo tanto era importante dialogar desde otras miradas en las que el discurso diera lugar al encuentro con el otro diferente. Benposta es una organización que surgió en España en el año 57, en medio de la dictadura franquista como una propuesta de democracia. Por lo tanto, desde que Benposta llegó a Colombia, en el año 74, se comprendió que los niños, los que más sufren en el conflic-



FICHA TECNICA

Dirección Musical:	Mauricio Lozano Gilberto Martínez
Dirección Coreográfica:	Martha Ospina
Diseño de Escenografía:	Mauro Donetti
Diseño de Vestuario:	Gustavo Malagón
Diseño de Luces:	Humberto Canessa
Diseño de Máscaras:	Manuel Torres
Diseño de Maquillaje:	Estudios Ruben
Asesoría Teatral:	Manuel Torres
Asesoría Danzas Pacífico Sur:	Walberto Hurtado
Asesoría Danzas Pacífico Norte:	Ketty Valoyes
Asesoría Voces:	Maria Cristina Rivera - Mauricio Lozano
Asesoría Clarinete:	Jairo Rincón
Composición Obertura:	Mauricio Lozano
Composición tema "Tunda":	Gilberto Martínez
Músicos Obertura:	Violín - Olga Cecilia Medina Viola - Esperanza Mosquera Violoncelo - Luis Miguel Castañeda Clarinete - Jairo Rincón Percusión - Gilberto Martínez
Estudio de Grabación:	Jaime Valencia
Realización Vestuario:	Gustavo Malagón - María Cleofe López
Realización Escenografía:	Talleres Benposta
Fotografía:	Javier Galeano
Producción Ejecutiva:	Carlos Eduardo Martínez
Producción General:	Benposta
Dirección General:	Humberto Canessa
Alicho:	David Manzur - Cuadro titulado "La Serenata"

BECA DE CREACIÓN COLCULTURA - Convocatoria 1992

MENSAJE DE PAZ

Somos los Muchachos de la tierra
que vamos por el mundo con las manos unidas,
porque no queremos que otra guerra envenene las noches
ni oscurezca los días.

Y por eso, Señor del universo,
te pedimos la victoria en la lucha,
victoria sobre el hambre, que impide a muchos pueblos
benedicir el pan de cada día.

Victoria sobre el oro, constructor de ciudades sin alma,
mientras los campos estériles se erizan de cardos.

Victoria sobre el vicio, que mata la cultura
y envilece el amor.

Y justicia para tanta gente que sobrevive
en medio de la desolación

Y por eso, Señor del Universo, te pedimos la paz,
La Paz que prometiste a todos los hombres
de buena voluntad.

Si todos los hombres del mundo se diesen la mano
ninguno podría matar a su hermano.

Si todos los hombres del mundo mirasen al cielo,
no habría miseria, opresión, ni duelo.
Si todos los hombres del mundo orasen junto a Dios,
el mundo sería una estrella de Paz, Justicia y Amor

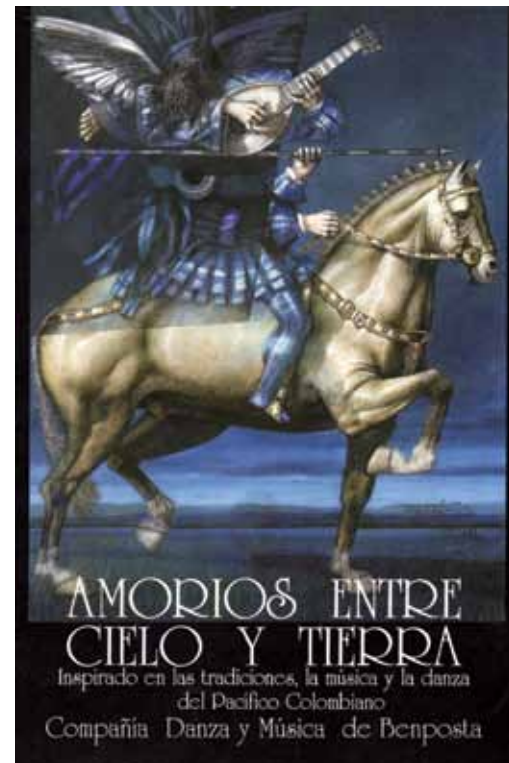


FOTOGRAFÍAS: JAVIER GALEANO
ARCHIVO PERSONAL DE CARLOS EDUARDO MARTÍNEZ

to armado, no están en una sala de espera; la sociedad debe habilitar la posibilidad de que los niños se vuelvan constructores de su propio mundo. La filosofía de Benposta ha sido crear condiciones de democracia desde el compromiso individual con el otro¹. En este sentido, *Amoríos entre cielo y tierra* no era un discurso racional sobre la diferencia; era un decir con la danza y la música que procuraba conmover desde otros mecanismos menos racionales, más dados en el espacio de la sensibilidad. “Lo particular de un espectáculo en vivo es que el espectador tiene la posibilidad de vincularse con un gesto, con una palabra, con una persona que está lejos, escondida en el escenario, y se asoma y capta su atención...como la vida misma”

Pero para Carlos, *Amoríos entre cielo y tierra* fue especialmente una apuesta por conformar un equipo colectivo de trabajo entre artistas, niños y niñas, donde cada uno, desde sus saberes y experiencias aportaba al trabajo en gestación. *Mestizaje* fue la primera obra de Benposta, que, a diferencia de los trabajos anteriores elaborados alrededor de un repertorio folclórico, surgió como una puesta escénica y dramática particular alimentada por el saber interdisciplinar de las artes. *Amoríos entre cielo y tierra* continuó con estos presupuestos escénicos y dramáticos que giraban en torno a la posibilidad de crear vínculos comunicantes más directos, más sensibles con el espectador. Pero Carlos recuerda que toda la riqueza del proceso creativo de la obra era sostenida y alimentada por los vínculos de la amistad, de la admiración y el respeto por lo que el otro tenía para aportar en el ejercicio de la creación. “Éramos un colectivo, Marta, Gilberto,

Humberto, Mauricio, todos los muchos otros; los muchachos, las muchachas nos reunimos para soñar un montaje que se alimentaba de los aportes de los unos y los otros, de la gente que llegaba y nos enseñaba cada día más cosas. *Amoríos entre cielo y tierra* generó un dinamismo cultural y social que hizo posible soñar colectivamente en procesos artísticos que en sí mismos fueran ya la vivencia del encuentro con el otro”. ■



ARCHIVO PERSONAL DE CARLOS EDUARDO MARTÍNEZ

■
1 Dentro de esta organización, surgió en Colombia la Compañía de danza y música Benposta, fundada en 1977 por el maestro Jesús Antonio Lozano. Desde el año 87, la dirección de la compañía fue asumida por un colectivo integrado por Martha Ospina, Gilberto Martínez, Nelson Acevedo, Mauricio Lozano y Carlos Eduardo Martínez.



San Pacho... ¡bendito!

FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA

Rafel Palacios
Sankofa Danza Afro
Medellín (2005)

POR LEYLA CASTILLO

San Pacho... ¡bendito! Una coreografía que viví en las calles de Quibdó

A Quibdó lo envuelven los ríos y la lluvia, del mismo modo que Quibdó nos envuelve, a visitantes y locales, en el río de gente y la lluvia de imágenes que constituyen la fiesta de San Pacho, una de las celebraciones más representativas del pueblo choaco, que despierta el cuerpo e inquieta el espíritu, por la manera en que se confunden en su travesía los imaginarios y prácticas de lo profano y lo sagrado.

Quince días oficiales, y otros tantos sin reconocer, son el periodo requerido para que los barrios franciscanos presenten sus comparsas y disfraces. A través de la danza, el canto, la música, la procesión, la oración, las comunidades expresan devoción y esperanza ante San Francisco de Asís, patrono de la ciudad. Así también, con la complicidad de la máscara y el aliento de la parodia, las gentes asumen la crítica burlesca de los mecanismos y estructuras sociopolíticas que, amañados en la promesa de un futuro mejor para los pueblos afrocolombianos, dejan sólo la expectativa de un presente que se debe aprovechar: "como sea sea sea, pa las que sea sea sea", al bunde, al rebulú, que el mundo se va a acabar. Hombres y mujeres, adultos, jóvenes, niños, ancianos, configuran el caudal humano que día a día representan personajes, figuras y juegos interpretativos de toda índole: el loco, el indigente, la mujer celosa, el político torero que capotea al pueblo taurino, el avaro, la entrometida, el borracho pendero, el mentiroso, el perezoso aprovechado, los amantes, el usurero, los que viven de la apariencias, el tacaño, el adulator; los ires y venires del corazón y los actos humanos comparten

una ruta que de calle en calle, de parada en parada, deja evidenciar que no hay un lugar a dónde llegar, que lo importante es trasegar así, en tumulto, apretados en la cola del desfile, en el bunde bajo la lluvia, que traspasa, lava y se lleva todo.

La fiesta es fiesta porque en ella los acuerdos sobre el tiempo y el espacio se modifican para dar lugar a otros vínculos, roles y modos de interacción entre los convocados. A propósito de la preparación que cada barrio hace de sus comparsas, personajes y disfraces, las comunidades locales estrechan sus lazos y unifican sus esfuerzos alrededor de la creación, la comida, el juego, la ilusión, la ebriedad, el goce. De esta manera no solo se renuevan las prácticas, los vínculos, los imaginarios, que le dan sentido a lo cotidiano, sino que también se hace posible cuestionar dichas prácticas, vínculos e imaginarios, con lo cual la celebración cumple su papel transgresivo: por unos instantes no hay fronteras sociales ni distingos raciales, todos somos lo mismo, somos nada, agua sintiente que en el río va.

Inscrita en el tiempo de la celebración, surgida en la experiencia vívida de la fiesta, pero en sentido diverso, la obra *San Pacho... ¡bendito!*¹, del coreógrafo colombiano Rafael Palacios, parte del rebulú para llegar a la cotidianidad y permitirse una mirada poética que es a la vez política a través de la danza. De esa apología del acabose surge una elaboración estética de los problemas que, como el caudal contaminado del Atrato, constituyen la paradoja de un pueblo condenado a la pobreza, en medio de la riqueza que le rodea. Recursos naturales como el agua, el oro, la agricultura, la madera, no corresponden a padecimientos como la precariedad de los servicios básicos y de salud, el desempleo, la desnutrición infantil, el desplazamiento forzado o



¹ *San pacho... ¡bendito!*, coreografía Premio Nacional de Danza, Ministerio de Cultura, 2008.

necesario y sus secuelas: la marginación en las grandes urbes, la soledad, el desarraigo.

Aparece tal vez el motivo central de esta creación: la manera en que la fiesta es un pretexto para el retorno de aquellos que han debido partir, una opción de reencuentro con la comunidad madre y su universo de sentido. Símbolos como las canecas vacías de agua, el colorido vestuario de toallas anudadas al cuerpo, el silencio eufórico de la danza, la voz del tambor, la imagen atávica de la procesión, aluden a la sequía bajo la lluvia, a la soledad en medio del bullicio urbano, al abandono en carcajadas, a la embriaguez reflejada en el asfalto, y sin embargo, aluden también a una voluntad de proseguir el camino teniendo como brújula el saber tradicional.

Entonces la danza deviene opción de resistencia, alternativa de encuentro, escenario de libertad, poética que fortalece el trasegar, alimenta el diario vivir y reivindica el tiempo de la fiesta para que los perdidos se encuentren, para que otros se pierdan y necesiten buscarse, para que el olvido no se confunda con el río. Que la fiesta persista, que la danza insista, que la pregunta subsista a través de ellas, para que en cada paso, en cada cuadra, en cada comparsa, en cada escena, ritmo, estribillo o personaje, se fortalezca el caudal san pachuno que da a los quibdoseños, al chocó, a las comunidades afrocolombianas, un espacio de manifestación que es a la vez sustento, fusión, transfusión, perduración, renovación. Es este el principio que da fundamento a Sankofa: reconcer el pasado para comprender el presente y poder construir futuros a través de la danza, a través de sus pasos en la tierra². ■

■
2 "Pasos en la tierra" es un proyecto de formación y creación en danza en contextos afrocolombianos, reconocido por la ONU como "Buena práctica de inclusión social afro en Latinoamérica", mención 2010.

Agradecimientos

A Jennifer Murillo, periodista quibdoseña, autora de la tesis de grado "San pacho.... ¡bendito!", Universidad Pontificia Bolivariana.

A Rafael Palacios, director de Sankofa, por permitirme hacer parte de su proyecto.

A Smith Palacios, por ser un guía en la travesía de San Pacho.

18

LAS COMPAÑÍAS & LAS OBRAS



SANKOFA DANZA AFRO (Colombia / Medellín)
Coreografía: **San Pacho... bendito!**
Dirección: **Rafael Palacios**
Producción: **Álvaro Tobón**
Bailarines: **Andrea Bonilla - Indira Prada - Yndira Perea - Feliciano Blandón - Walter Cuesta - Paola Vargas - Willian Perla - Christian González**

APERTURA OFICIAL CALIENDANZA 2009
Fechas: **31 de julio de 2009**
Teatro **Jorge Isaacs - 8:00 p.m.**

MASTER CLASS: 1 de agosto de 2009 / Salas Centro Cultural Comfandi / A partir de las 9:00 a.m.

La Corporación Cultural Afrocolombiana SANKOFA, danza del mundo afro, nace a causa de la necesidad de construir un puente entre los afro colombianos y colombianos en general con el continente Africano, recurriendo para esto a la memoria ancestral como respaldo en la creación de obras, que parten de la raíz de la danza Africana y se desarrollan en el marco de lo cotidiano y contemporáneo.

Basado en la tesis de grado "San Pacho... bendito!", de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Bolivariana, escrita por Jennifer Murillo, Sankofa presenta su perspectiva acerca de una de las celebraciones más representativas del pueblo chochoano, coreografía gadora del Premio en Danza del Ministerio de Cultura 2008.



FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA



OBRA: ESA VANA COSTUMBRE DEL BOLERO (1998)
DIRECTOR: PETER PALACIO
FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA





COMPARSAS EL APAGÓN (LA OSCURIDAD) EN EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA (1982)
DIRECTOR: CARLOS FRANCO
FOTOGRAFÍA: VIKI OSPINA

COMPARSA EL APAGÓN (LA LUZ) EN EL CARNAVAL
DE BARRANQUILLA (1982)
DIRECTOR: CARLOS FRANCO
FOTOGRAFÍA: VIKI OSPINA



OBRA: AMORÍOS ENTRE CIELO Y TIERRA (1993)
DIRECCIÓN: MARTHA OSPINA, GILBERTO MARTÍNEZ Y HUMBERTO CANESSA
FOTOGRAFÍA: JAVIER GALEANO

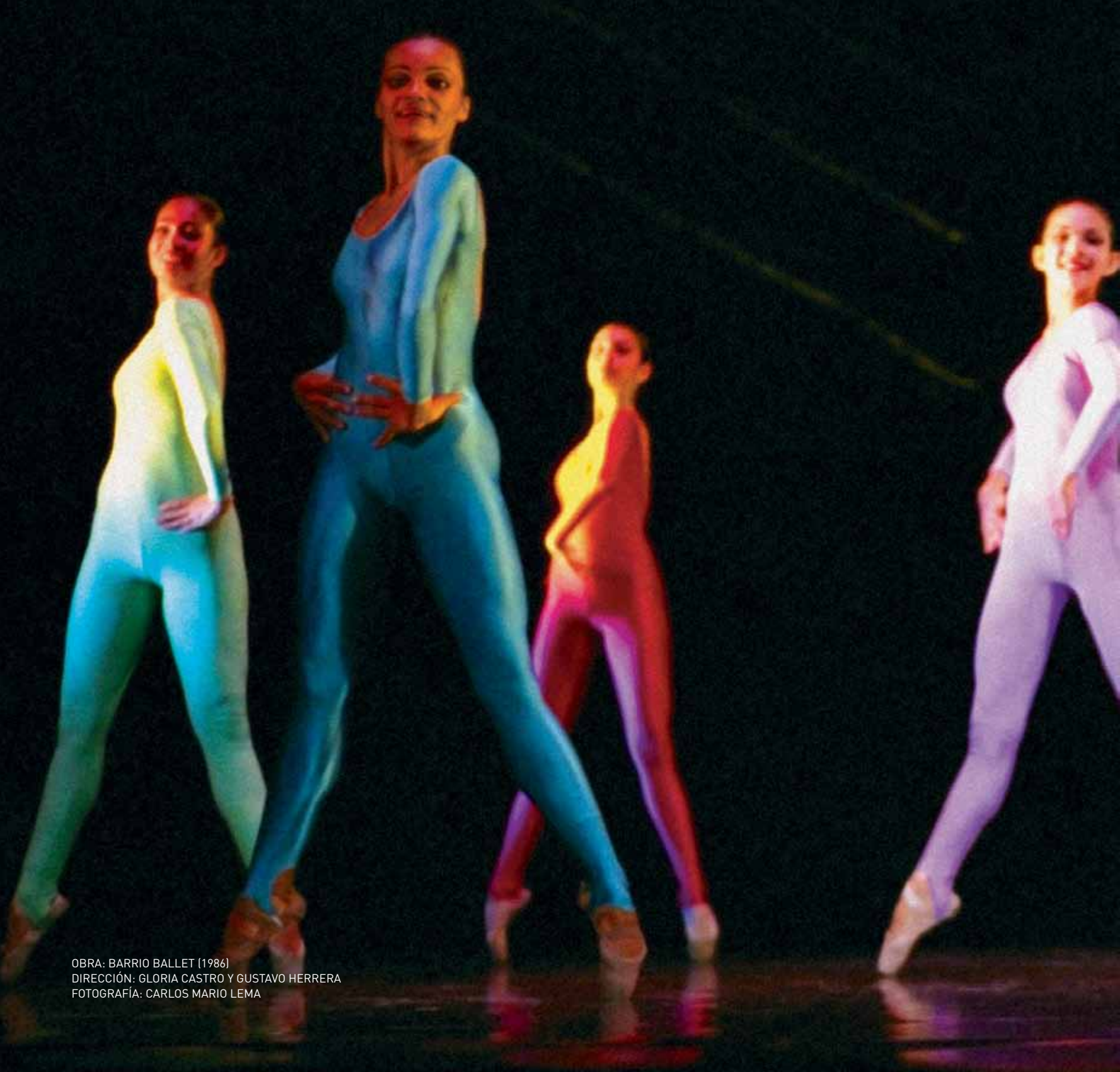




OBRA: PAPAYANOQUIEROSERPAPAYA (2008)
DIRECTOR: VLADIMIR ILICH RODRÍGUEZ
FOTOGRAFÍA: ZOAD HUMAR







OBRA: BARRIO BALLE (1986)
DIRECCIÓN: GLORIA CASTRO Y GUSTAVO HERRERA
FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA



OBRA: LA MIRADA DEL AVESTRUZ (2002)
DIRECTOR: TINO FERNÁNDEZ
FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA







OBRA: EL INLUJO DE LOS PENSAMIENTOS (2005)
DIRECTOR: EDUARDO RUIZ
FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA





OBRA: LA MUJER DEL AÑO (1990)
DIRECTOR: DAVID STIVEL
FOTOGRAFÍA: CLEMENCIA POVEDA





OBRA: JUEGOS DE MI PUEBLO (1982)
DIRECTOR: CÉSAR MONROY
FOTOGRAFÍA: RAFAEL ZÁRATE







OBRA: SAN PACHO...¡BENDITO! (2006)
DIRECTOR: RAFAEL PALACIOS
FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA



OBRA: TIEMPOS FLAMENCOS(1996)
DIRECTOR: TITO MONTES
FOTOGRAMAS DE VIDEO-REGISTRO DE LA OBRA

empirismos



OBRA: EL LOCO (2005)
DIRECTOR: EDGAR ESTRADA
FOTOGRAMAS DE VIDEO-REGISTRO DE LA OBRA



Tiempos flamencos



FOTOGRAMAS DE VIDEO-REGISTRO DE LA OBRA
ARCHIVO PERSONAL DE JUAN RICARDO

Tito Montes
Ballet Español Raíces
Flamencas
Bogotá (1996)

POR NATALIA OROZCO

18.01.12. Entrevista con Juan Ricardo

Natalia_ Tito Montes responde a un proceso que como otros maestros colombianos son determinantes en la construcción de un conocimiento experiencial, cultivado en el transcurso de los años de trabajo. ¿Cómo llega Tito Montes al flamenco?

Juan Ricardo_ Mi abuelo Octavio Borda fue novillero en los años treinta, le llamaban 'El Granerito'; toreó durante algunos años y se casó con Isabel Iriarte, de Chaparral, Tolima. De esta unión nació Octavio Borda, novillero también, pero a quien cogió un toro, estando joven todavía; mi abuelo de inmediato lo saco de la tauromaquia mandándolo a Sevilla, España, a estudiar medicina. Después nace mi madre, Eliza Borda, quien conoció a mi padre por su amor a la danza española. Por parte de mi papá, Carmen, su madre, era actriz y bailarina. Mi padre comenzó a estudiar ballet a los 17 años con maestros rusos que en ese entonces residían en Colombia, estamos hablando de los años cincuenta. Después se interesó por la investigación del folclor nacional y se involucró con la Luis A. Calvo; viajó por el centro y el sur de América. Empezó a interesarse por la danza internacional. Un día, estando en la plaza de toros La Santamaría, vio bailar a Luis Ernesto Moreno, y quedó impresionado por el flamenco. En esa época hubo un auge de profesores y de academias de clásico español y de flamenco; era raro conocer a alguien que no tuviera contacto con ese tipo de manifestaciones españolas. Creo que mi padre inició con el maestro Paco

Fernández, luego conoció a Mario Maya, uno de los bailarines más importantes del momento en la danza española. Mi padre, siendo pobre, generalmente tomaba una clase a la semana y, a veces, desde la puerta observaba y estudiaba los compases. Él tenía que estudiar los ritmos solo, sin maestro, tarea bien difícil de realizar cuando apenas se está comenzando. Pero tenía el don de ser coreógrafo; a partir de la base que se aprendía inventaba una variedad de secuencias. Años más tarde, formó su escuela Ballet Español, en la Caracas con 57, por la cual, se podría decir, pasaron todos los que aquí estudiaron flamenco. En ese entonces mi padre hacía funciones escénicas con sus maestros, con alumnos, pero no aún con una compañía. Se presentaba mucho en el Teatro Colón. Los años pasaron y se fue creando una generación de maestros y bailarines de danza española y flamenca como Oscar Paniagua, Oscar Ochoa, Tito Montes, Janet Sánchez, una de las primeras bailarinas de clásico español en Bogotá. Otros se formaron, por otro lado, con una argentina que vino a Colombia, entre ellos el maestro Pescadilla, Luis Gallardo, Sandra Torres, la generación de los setenta.

Natalia_ Y tú te formaste con tu padre...

Juan Ricardo_ Yo dance desde los cinco hasta los once años de edad. Después dejé de hacerlo casi por 20 años y me dediqué a estudiar y a trabajar en cosas que nada tienen que ver con la danza; estuve en el ejército (soy subteniente de reserva), y estudié tecnología agropecuaria. Por cuestiones de la vida, me había separado de mi padre por varios años. Ahora recuerdo el día en que me reencontré con él y con el flamenco. En 1990 me topé con una publicidad en el periódico El Tiempo sobre unas presen-

taciones de Tito Montes en el León Tolstoi. Decidí ir a verlo, y al sentarme en la silla me encontré con que tenía a mi lado a Darío Arboleda, un manizaleño de la misma formación y generación de mi padre, que se había ido durante varios años a España a estudiar flamenco. Darío me tentó preguntándome que por qué no volvía a bailar. Y desde ese día, a los 29 años, retomé el flamenco y comencé a estudiar con mi padre durante cinco años ininterrumpidos.

Natalia_ Es de este reencuentro con el flamenco y con tu padre que surge la compañía Ballet Español Raíces Flamencas...

Juan Ricardo_ Sí, en el año 95 vi bailar a Antonio González con su grupo Tacón y Madera, que en ese entonces empezaba también, y se me ocurrió la idea de hacer un grupo con mi padre; él me siguió la idea y nos pusimos en la tarea de conformar una compañía de danza con los mejores bailarines de ese momento en Bogotá. Hicimos la convocatoria, y de esta invitación quedaron Sandra Torres, John Cordero, Rosario Vásquez, Diana Correa, mi padre y yo. Una vez conformado el grupo comenzamos a trabajar en la idea de una obra. Era la primera vez que mi padre pensaba en estos términos, pues, aunque había sido un coreógrafo por vocación, bailaba danzas que no obedecían a la idea de una creación o montaje, sino a la interpretación de las distintas danzas clásicas españolas y flamencas. Así pues, Tito empezó a trabajar en la creación coreográfica mientras yo me encargué de la producción y la consecución de dineros para el estreno de *Tiempos flamencos*, en el 96. Le propusimos a César Monroy desarrollar un encuentro internacional de danza, del cual salió lo que hoy sigue vigente como Concurso Danzas del Mundo.

Este momento fue determinante en la vida artística de mi padre, pues durante muchos años, para él, el flamenco se había convertido en un conocimiento para transmitir. Tito era un maestro y las tablas poco a poco iban quedando atrás.

Natalia_ ¿Fue entonces *Tiempos flamencos* el primer montaje de tu padre?

Juan Ricardo_ Sí, de acuerdo, antes de *Tiempos flamencos*, mi padre, como los demás maestros de su generación, eran bailarines; eran diestros en la interpretación, pero nadie se había dedicado a crear un montaje desde la experiencia ganada en años en la danza clásica española y el flamenco. En este sentido, *Tiempos flamencos* es importante, porque a partir de su estreno se dio un giro en la manera de abordar la creación en el flamenco acá en Bogotá. Se desplegó un camino para que luego se generaran trabajos tan interesantes como *Flamenco 24 horas*, de la excelente bailarina y directora de Taconearte, Paola Escobar; para que se encontraran también compañías perseverantes como Caña Flamenca, dirigida por la maestra cubana Griset Damas.

Natalia_ ¿Cuál fue el elenco de *Tiempo flamencos*?

Juan Ricardo_ Para este montaje invitamos a Tacón y Madera que, en ese entonces, lo conformaban Antonio González, Carlos Ramírez y Paola Escobar, y nosotros seis que ya integrábamos la compañía.

Natalia_ ¿Cuál es el tema de esta obra?

Juan Ricardo_ Este montaje relata el trasegar del flamenco desde sus inicios, hasta lo que entendemos hoy por flamenco. Así pues, iniciábamos con una danza de la India, pasábamos por las danzas clásicas españolas, como las sevillanas, hasta llegar al flamenco con las bulerías. Inicialmente era una obra de



FOTOGRAFÍA: ARCHIVO PERSONAL DE JUAN RICARDO

40 minutos; la estrenamos en el Jorge Eliecer Gaitán el 31 de octubre de 1996.

Natalia_ ¿Qué vino después del montaje?

Juan Ricardo_ Con este montaje inició una etapa nueva que duró hasta el año 2006. Al siguiente año de esta creación, fuimos invitados a participar en el Segundo Encuentro de Danza Internacional, para el cual mi padre creó otro montaje que se llamó *Romance gitano*. En el año 98, el teatro La Carrera invitó a mi padre, a Antonio González y a Paola Escobar para hacer un espectáculo que se llamó *Castañuela y olé*. Por mi parte, luego de 8 años de estudio con mi padre me fui a estudiar Flamenco con Manolo Marín en Sevilla, y a mi regreso, en el 99, realizamos un montaje llamado *Aranjuez*, que esta vez era coreografiado por Tito Montes, Griset Damas y yo.

Natalia_ ¿Cómo fue la dinámica de creación de *Tiempos flamencos*?

Juan Ricardo_ Nosotros visualizamos de manera conjunta el montaje, luego mi padre se encargó de todo el desarrollo coreográfico; nos reuníamos tres veces a la semana y a veces los domingos, para trabajar en las coreografías que mi padre diseñaba en otros momentos diferentes a los ensayos. El montaje surgió de la pregunta por el origen y la evolución que el flamenco ha tenido. *Tiempos flamencos* iniciaba con una danza hindú y terminaba con algo muy festivo de bulerías. Volver a trabajar en grupo era una nueva dinámica, nos reunimos principalmente por el disfrute de bailar, había mucha entrega, disciplina y hermandad. Había una camaradería que funcionaba también en el disfrute del escenario.



PROGRAMA DE MANO - ARCHIVO PERSONAL DE JUAN RICARDO

Natalia_ En el montaje de *Tiempos flamencos*, ¿cómo negociaban la creación con las tradiciones o raíces flamencas?

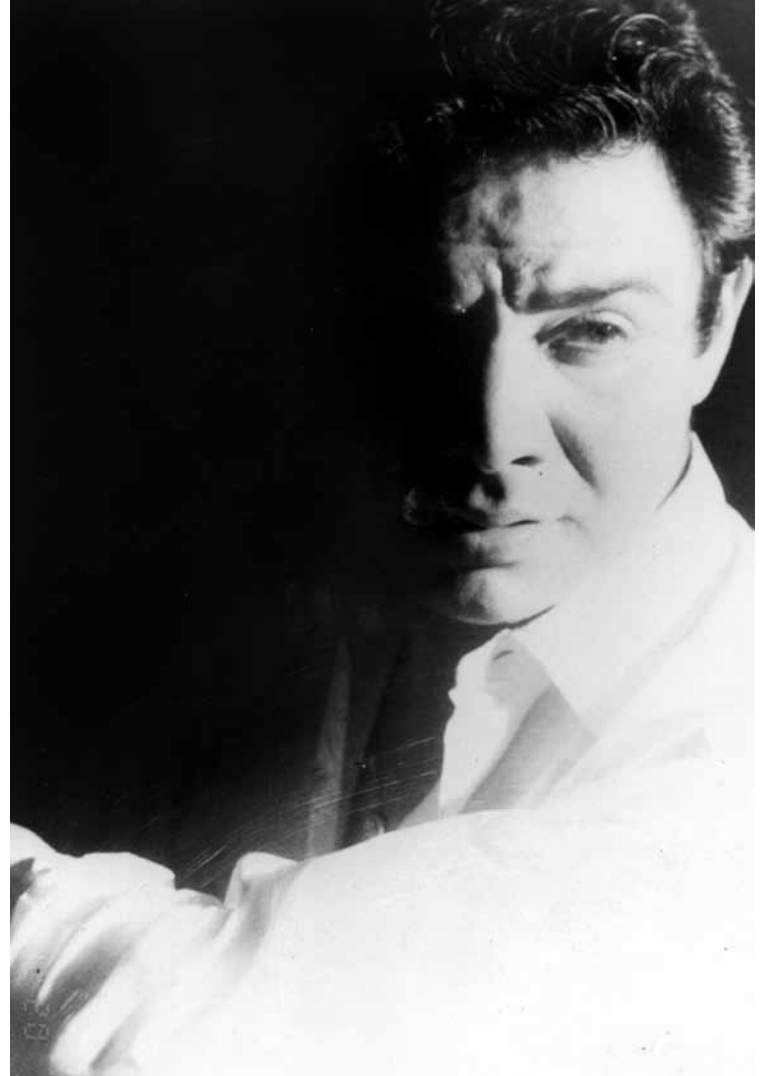
Juan Ricardo_ Los historiadores rescatan ese lugar común entre algunos bailes propios de la India y Andalucía. Por lo tanto, el montaje partía de una tradición flamenca, pero avivada por la creación coreográfica de mi padre. Es así como iniciábamos descalzos, con un baile claramente representativo de la India, pasábamos por un baile clásico español, con castañuelas, baile insigne de Tito; luego venían las sevillanas andaluzas con abanicos, y, con la voz grabada de Camarón de la Isla, continuaban unas alegrías muy sobrias y elegantes. A mi padre no le gustaban los efectos, coreografiaba con mucho respeto hacia la tradición. Y finalmente, terminábamos con una patada por bulerías, en la cual mi padre dirigía a cada uno de los intérpretes con palmas y zapateos. *Tiempos flamencos*, como la mayoría de las cosas que mi padre hacía con el flamenco era un montaje muy clásico y sobrio.

Natalia_ Desde tu punto de vista, ¿qué representa *Tiempos flamencos* dentro de la trayectoria del flamenco en Colombia?

Juan Ricardo_ Esta creación, netamente de mi padre, fue un montaje que logró reunir a una comunidad de bailarines flamencos que en su momento tenían un nivel muy alto en su interpretación; fue el inicio de una serie de reconocimientos que la comunidad le hace a mi padre por sus años de dedicación a la danza y para la danza. Y, podría decir, que este montaje fue el inicio de una nueva manera de ver la danza flamenca y sus posibilidades de creación acá en Colombia. ■



FOTOGRAMAS DE VIDEO-REGISTRO DE LA OBRA
ARCHIVO PERSONAL DE JUAN RICARDO



FOTOGRAFÍA: ARCHIVO PERSONAL DE JUAN RICARDO



El loco



FOTOGRAMAS DE VIDEO-REGISTRO DE LA OBRA
ARCHIVO PERSONAL DE EDGAR ESTRADA

Edgar Estrada
Nueva Generación de
Mambo y Chachachá
Bogotá (2005)

POR RODRIGO ESTRADA

14.01.12. Entrevista con Edgar Estrada

Rodrigo_ ¿De dónde surge *El loco*?

Edgar_ Todo nace de una experiencia propia. Entre la muchachada del barrio, la mayoría tuvimos problemas con las drogas y el alcohol. Uno de los muchachos que se crió con nosotros, desafortunadamente, se quedó en su cuento. El hombre se convirtió en habitante de la calle, pero nunca abandonó el sector. Entonces, cuando nosotros nos reuníamos y hacíamos nuestras rumbas, llegaba y se paraba al frente de la casa o del apartamento en el que estuviéramos y se ponía a bailar. Su apariencia era la de un loco, sucio, la piel quemada del sol; pero no dejaba de gustarle el baile. A veces le decíamos que se fuera a bañar y que así lo dejaríamos entrar. Él iba y se bañaba, pero se ponía la misma ropa. Entonces no perdía su apariencia de loco, así estuviera limpio. Era el único loco que nosotros aceptábamos en las rumbas. Luego, cuando yo me dediqué a la danza, en cierto momento en el que estaba escogiendo los temas para un montaje coreográfico, apareció el tema de Orlando Marín: *El loco*, y me acordé de mi amigo. Se trata entonces de un personaje que toda la vida bailó, y que por los azares llegó a ser rechazado por la sociedad, a causa de la droga, el alcohol. Todavía lo veo por ahí, pasa por los lados de la casa y sigue con el mismo cuento. Donde escucha música se para a bailar. Esa historia, y la música que había encontrado se daban para representar esto. Cuando pasé la sinopsis de la pieza hablé de un hombre que estaba internado en un sanatorio, que quería fugarse porque no lo dejaban bailar. Ese es el comienzo de la obra, luego surge el conflicto: se escapa, van detrás los enfermeros, hay una lucha continua para que lo suelten, de ahí se genera el movimiento, y se usan dife-

rentes piezas musicales para desarrollar la coreografía. Pienso que esa es de las mejores piezas que he podido concebir, que causó un impacto entre los creadores de la danza. Luego tuve algunas conversaciones con maestros de la academia acerca de la creación desde el empirismo, de cómo era posible lograr algo desde la experiencia.

Rodrigo_ ¿De dónde surgió el interés de trascender las pequeñas piezas y realizar creaciones coreográficas de mayor complejidad?

Edgar_ La iniciativa fue de César Monroy que, desde la dirección de danza del distrito, empezó a promover la creación entre los salseros. Las coreografías, para los premios de las convocatorias, tenían que durar entre 15 y 20 minutos. Se sugirió que lo que debía hacerse, más que breves coreografías para una canción, eran obras de pequeño formato, montajes con un conflicto, con un desarrollo, con todos los elementos de una creación. Ya hablando de las creaciones que yo hago, todas están hechas con personajes populares, del diario vivir, como el lustrabotas o el conserje, personas con las que nos topamos en todo momento, pero en las que nadie se fija. Yo me dedico, en mis trabajos, a plasmar personajes típicos de mi barrio, de mi sector, y con base en las vivencias de estos hombres desarrollo las obras. Pero todo esto surgió de las condiciones que exigía la Secretaría de Cultura. Es muy diferente que cojas un tema y hagas un montaje en el que se va a demostrar la destreza física del bailarín sin que pase nada más, sin contar nada, a hacer estas obras; otra cosa es tener que desarrollar algo más complejo. La gente empieza a darse cuenta de que con la salsa, con la música, con sus letras, se pueden generar otras dramaturgias. Pero en la salsa hay un fenómeno, y es que esta tiende a la representación, a diferencia de lo que sucede en la danza contemporánea. Es más fácil ser representativo que hacer abstracciones, o hacer



cosas conceptuales; y le es más dado a la gente comprender los discursos de representación. Para comprender los discursos de la danza contemporánea tienes que haber estudiado ese género. Es muy difícil que las personas que no han estado en el medio tengan la oportunidad de apreciar una pieza contemporánea y decir "esto fue lo que me dieron a entender", o "esto es lo que ellos quieren contar". Lo abstracto es más difícil. En cambio la salsa lo hace de una manera más sencilla, sobre todo por la música, por sus letras.

Rodrigo_ ¿Cuál fue la manera de trabajar, en aquel momento, para llegar a *El loco*?

Edgar_ En el 2005, mis hijos, con quienes hice *El loco*, llevaban conmigo, aproximadamente, seis años de formación. En ese año, ellos eran buenos ejecutores. Pero la dramaturgia, la estética, la escenografía, todas esas cosas las planeaba yo mismo. Me tocaba barrer, trapear y bailar. Era el director, el coreógrafo y además uno de los bailarines. Entonces, yo me encargaba del montaje y de encontrar el hilo conductor de la pieza. Además, en aquel momento de la salsa, cuando empezamos a hacer obras, no sabíamos qué era eso. Ahora hay escuelas, hay academias, pero es muy difícil que haya un pensum indicado para enseñar a bailar salsa. Apenas ahora se están creando esos programas. Entonces, todo nació desde el empirismo, de la tradición, de la transmisión entre maestros y alumnos, y por el gusto de la música. Nosotros desconocíamos totalmente los componentes de una obra; cómo se empezaba, cuál era el papel del coreógrafo, cuál era la importancia de la escenografía. Pero aun así lo hacíamos. Ese ha sido el fenómeno de la salsa. Hoy esto ha cambiado; hay más academias por Bogotá, los maestros tienen formación en danza. Para bailar salsa, ahora, tienes que haber tomado clases de ballet, debes tener conocimientos de danza contemporánea, pero en el 2005 esto todavía no se veía.

Rodrigo_ ¿Cuál es el panorama que tiene la salsa actualmente en cuanto a la creación?

Edgar_ Puedo decir que soy el doliente para que el sector de la salsa en Bogotá se haya integrado y en este momento tengamos un movimiento fuerte. Me encargué, debido a la participación en las diferentes convocatorias, de unificar el sector, de llamar a los chicos. Me he dado cuenta de que tenemos que prepararnos y dedicarnos a la investigación. Entonces, se constituyó la Fundación de Bailarines de Salsa de Bogotá, la cual, en este momento, agremia el 98% de los bailarines de la ciudad. Le dijimos a la Coordinación de Danza del Distrito que no queríamos participar más en las convocatorias que hacían, en ese modelo, porque sentíamos que con ellas no estábamos mostrando nada importante a la ciudad; las convocatorias ya habían sufrido un desgaste, habían perdido el sentido y debíamos renovarlas. Propusimos, entonces, hacer nuestros propios festivales. Fue así como el año pasado hicimos el Primer Congreso Mundial de Salsa en Bogotá. Claro, no queremos que desaparezca la convocatoria en sí, porque fueron estas las que nos obligaron a investigar para poder llegar a ser creadores. Nosotros queremos hacer obras, más que pequeñas coreografías; aunque, en todo caso, es necesario seguir trabajando en las coreografías porque todavía participamos en los diferentes congresos mundiales de salsa, en los que se exigen este tipo de trabajos. Pero es muy importante que las convocatorias sigan motivando las obras, porque cuando estas desaparecen, se acaba la creación y la investigación.

Rodrigo_ Tienen, entonces, un reto bastante difícil, debido a que en la salsa se hace un énfasis muy importante en el baile de competencia...

Edgar_ Sí, es muy difícil, pero es muy importante. A mi parecer, la creación fue lo que llevó a que Bogotá, hoy en día, sea

PÁGINA ANTERIOR:
FOTOGRAMAS DE VIDEO-REGISTRO DE LA OBRA
ARCHIVO PERSONAL DE EDGAR ESTRADA

una capital de salsa, de la que han salido los mejores bailarines del mundo: este año que pasó tuvimos campeones mundiales, tenemos campeones suramericanos. Bogotá ha escalado posiciones, pero esto se ha dado gracias a la investigación. Cuando tú empiezas a investigar te das cuenta de que hay otro mundo, de que no solo te puedes enfocar en el mambo y el chachachá. Nosotros nos vimos obligados a investigar, a entender qué es un *passé*. Tuvimos que ver ballet, tuvimos que estudiar contemporáneo, jazz, que se convirtieron en herramientas obligadas para un bailarín de salsa. Con la creación, entonces, nos dimos cuenta de que había un mundo inmenso en el que podíamos entrar. Es necesario seguir implementando las convocatorias, pero siempre con base en la creación, para seguir con las obras, para después llegar, por qué no, a hacer una pieza de gran formato, un gran musical, unificando a todos los bailarines del sector. Algo así sería magnífico. Esa es una meta que tenemos en este momento. Tendríamos que contar con coreógrafos, dramaturgo, una producción en la que entraran todos los actores de la danza. Todo esto nació con el empirismo, pero ahora nuestros bailarines están en las escuelas formales, en la ASAB, en CENDA, en otras escuelas de arte, nutriéndose de diversos lenguajes. Esto es lo que está empezando a diferenciar la salsa bogotana con la del resto del país. Se han dado cosas fabulosas. Hace dos años Esfera Latina hizo una obra sobre la sinfónica, en la que los cuerpos tomaban las formas de los instrumentos musicales. Allí ya había una elaboración diferente, una preparación previa para llegar a ese lugar. Todo eso, repito, se debió a las convocatorias que hizo la Secretaría de Cultura.

Rodrigo_ ¿Podremos volver a ver El loco?

Edgar_ Sí, sí, claro que sí. Lo he estado hablando con mis hijos. Lastimosamente, aquí en Bogotá, quizás en toda Colombia, los maestros nos dedicamos a trabajar una obra durante seis u

ocho meses en nuestros salones, para mostrarlas, y luego no encontramos los espacios para la circulación. Estas obras se presentan tres, cuatro o cinco veces, y se acaban. Ese es el gran problema de nuestra danza. Pienso que esto pasa en todos los géneros. Hoy que me puse a mirar los videos, tuve muchos recuerdos, lloré, porque son recuerdos bonitos. Y sí, la voy a retomar, voy a volver a hacer *El loco*. Creo que con los conocimientos adquiridos en todos estos años va a ser mucho mejor, en su producción, en lo técnico, en la escenografía. En ese momento no pensábamos en una escenografía; simplemente teníamos un personaje principal, y los bailarines como ejecutores. Pero ahora pienso en hacer una producción como debe ser, que pase de pequeño a gran formato, involucrando más bailarines, porque en esta obra me acompañaban solamente cuatro bailarines más, mis hijos: Eric [Estrada] y su esposa Arleny [Walteros], Catherine [Estrada] y Nicolás [Carreño]. Por cierto, esa fue una de las ventajas que tuvo la Nueva Generación de Mambo y Chachachá, que éramos una familia. El proceso fue continuo y nos benefició a todos. Manejar una compañía es muy difícil, sostener a los bailarines es muy complicado. Están con uno unos meses, luego se van, y hay que volver a empezar con nuevos bailarines. Nosotros, en cambio, vivíamos juntos, comíamos y dormíamos juntos, y no teníamos problemas. Nos levantábamos a trabajar, almorzábamos, volvíamos a los ensayos. Trabajábamos seis o siete horas diarias. Lo que era muy difícil que lograran las otras escuelas. Esa fue una de nuestras grandes ventajas. Luego ellos formaron sus propios grupos. La escuela de Eric y Arleny se llama Salsabogo, y la de Catherine y Nicolás es Paso Latino. Ellos han desarrollado sus propias tendencias de baile. Con todo lo que hemos logrado en estos años, podremos volver a hacer *El loco*. ■

OBRA: LA LEYENDA DEL DORADO
DIRECTORA: SONIA OSORIO
FOTOGRAFÍA: LUIS MELO



esplendores





La leyenda del dorado

FOTOGRAFÍA (DETALLE): LUIS MELO
ARCHIVO PERSONAL DE JAIRO HORTUA

Sonia Osorio
Ballet de Colombia
Bogotá (años setenta)

POR NATALIA OROZCO

El cuerpo artefacto¹

...y del fondo de la Laguna de Guatavita surge como un símbolo, con la leyenda del dorado, el esplendor perdido del fabuloso imperio de los chibchas...

Sonia Osorio

Las leyendas son relatos con espíritus huidizos: *dicen... cuentan que alguna vez...*; y ese “cuentan” nombra a una multitud de voces que se encantaron con todos los elementos ficticios, a veces sobrenaturales, de la narración. La pieza coreográfica *La leyenda del Dorado* del Ballet de Colombia parece no desprenderse del espíritu mencionado; en las conversaciones que tuve con algunos de los maestros, bailarines que guardan en su cuerpo la memoria de dicha pieza, había una suerte de renuencia frente al hecho de datar una fecha exacta para el origen de esta. Jaime Díaz y Jairo Hortua, bailarines de *La leyenda* en los años setenta y ochenta y, luego, escultores de los tantos cuerpos que la interpretaron, se acercaban a los inicios con ciertas aproximaciones, no así con certezas. Y es que esta pieza se fue relatando, al parecer, desde los inicios de los años setenta a través de los cuerpos que volvían a contarla una y otra vez. Pero en cada relato, en cada cuerpo, había algo particular para agregar, para depositar en su construcción. Así pues, podríamos situar sus inicios entre 1973 y 1975; Jaime Díaz recuerda que la voz inusual de la soprano peruana Yma Sumac fue una de las obsesiones de So-

nia Osorio que impulsó la creación. Permiéndome entrar en la lógica de la leyenda, podría imaginar que pudo ser en el año 64 cuando Sonia Osorio, compartiendo escenario en Barranquilla con la soprano, quedó prendada de su voz. Jairo Hortua, por su parte, recuerda que a su llegada al Ballet en el año 74, ya existía una versión y la música de Yma Sumac. Sin embargo, para Jairo, fue entre el año 74 y el 75 que se formalizaron el vestuario de lanas y la estructura coreográfica, que permanecerían en el curso de los siguientes treintaicinco años de interpretación.

La leyenda del Dorado, inspirada en los tiempos de la pre-conquista, en la leyenda sobre las riquezas de oro y esmeralda de los chibchas, en sus ceremonias y ofrendas a las divinidades en la Laguna de Guatavita, en su peculiar orfebrería, es una construcción coreográfica singular dentro del repertorio del Ballet de Colombia. Aparece en el espectáculo con la fuerza e imponentia de una obertura musical; es la pieza que introduce todo un recorrido por danzas y músicas colombianas. *La leyenda del Dorado* trae a la escena la presencia mítica de las deidades. Entran las diosas al espacio, demarcan el lugar para la aparición del Dios; una a una, las princesas van llenando el escenario, y los guerreros con sus cuerpos sirven de camino para el trasegar de la divinidad. Aparecen las ofrendas, cuerpos femeninos transfigurados en artefactos sostenidos en el aire por las manos de los guerreros. De esta manera se introducen dos horas de intensas vibraciones corporales, de cununos, tambores, trompetas, guitarras, que, en el transcurrir de los años, no pudieron quedar indiferentes ante los públicos diversos del mundo.

La apropiación social que tuvo este espectáculo, el Ballet de Colombia, por los tantos públicos, respondió a una concepción



¹ Este texto surge gracias a los encuentros, después de muchos años, con los maestros Jaime Díaz y Jairo Hortua, a las entrevistas realizadas a Márvel Benavides y a Pedro Alphonso, y a los encuentros virtuales con las bailarinas Sandra Garzón y Nubia Rivera.



FOTOGRAFÍAS: LUIS MELO
ARCHIVO PERSONAL DE JAIRO HORTUA

escénica armoniosa que instalaba lo popular en el lugar de una cultura ilustrada; esta concepción, propia de los ballets folclóricos latinoamericanos de los años cincuenta, erigió el discurso de una nación orgullosa de sus asimilaciones culturales, de las mixturas dadas entre las razas y las descendencias europeas coloniales. Pero, más acá de lo que estos ballets estratégicamente significaron en la construcción de una identidad y en los imaginarios de nación, la apropiación social del Ballet de Colombia se sostuvo por la visceralidad de los cuerpos en movimiento y por la mística de sus intérpretes que explotaban el escenario. Ramiro Jaramillo, Yolanda Caicedo, Hilde Grisón, Rosavera, Alfonso Fonnegra, Pedro Alphonso, Consuelo Moncada, Sone Cantillo, Patricia Delgado, Luz Cruz, son nombres que salen de la memoria de Jairo Hortua y Jaime Díaz al recordar la 'época de oro' del Ballet de Colombia; "era un grupo lleno de mística, de disciplina, que inmediatamente capturó mi atención la primera vez que los vi en el escenario y que sin duda me llevaron luego a trabajar casi veinte años en el grupo", agrega Jairo.

El repertorio del Ballet Nacional de Colombia fue una creación particular escénica, motivada por la diversidad folclórica del país. En el año 84, en una entrevista para un periódico del Caribe, Sonia afirmaba: "El folclor puro es el tipo bailando con su propio regocijo, éste no lo es; tú no puedes meter en dos horas de espectáculo el folclor de todo un país, mientras no lo resumas, lo estilices y le pongas todas las leyes que conlleva esto". Los contoneos de las caderas, el cununo, los cortejos guajiros, andinos, llaneros, los cruces culturales entre "el indio, el negro y el español", como así lo mencionaba Sonia Osorio

en el inicio de cada función, fueron materiales de inspiración para este repertorio que iniciaba con la ficción de lo sobrenatural, con *La leyenda del Dorado*. El Ballet de Colombia aún existe; pero este escrito es manifestación de un pensamiento que recorre un pasado, su pasado, la edad de su esplendor. Cuando comencé a bailar, cuando entré al Ballet de Colombia en el año 93, ya se hablaba de la edad de oro del Ballet, ya había un tiempo para recordar, y mucho más, para tener como paradigma. Las memorias de mis compañeros guardaban *El joropo* de Flor Alba Sabogal, de Clara Rojas, de Consuelo Cabanzo, *El mapalé* de Milton Aguilar y de Sone Cantillo, *El dorado* de Jairo Hortua y Luz Marina Ruiz, el del "mono" y Márvel Benavides, el paso de Carlos Jaramillo por el grupo, entre tantos otros. Ya en el año 93 había leyendas dentro del Ballet que tal vez fueron inspiraciones para cada uno de los que seguimos después, aunque jamás las hubiéramos visto. Para Jaime Díaz, *La leyenda del Dorado* fue la pieza esplendorosa, sublime, que Sonia quería montar; tal vez para instalar desde el inicio la magnitud del espectáculo, para introducir al espectador en la magia escénica y transportarlo, a través de lo que veía, oía, olía, a lo inmaterial de los lugares, los tiempos y los cuerpos. Quizás también, relata Jaime, por la posibilidad de encontrar un momento del repertorio donde el ballet clásico fuera el protagonista.

Al preguntarle a Jairo Hortua, Márvel Benavides, Nubia Rivera y Sandra Garzón, todos intérpretes solistas, en tiempos diferentes de esta *Leyenda*, qué pasaba en sus cuerpos al bailar dicha pieza, la respuesta coincidía en todos: era un momento en el que el cuerpo dejaba de ser humano, material, se hacía etéreo. Para Márvel, era el momento de acercarse al vacío con

LA PRENSA INTERNACIONAL HA DICHO...

"LE PROVENCAL" (Marsella). "Entusiasmado, el público aplaudía largamente bailarines y músicos, tanto el espectáculo era soberbio. Ese público guardará un recuerdo de belleza y de vida intensa de ese viaje por las diversas regiones de Colombia y sus leyendas, sobre las alas de la danza" —**RIOU ROUVET**.

"QUEST FRANCE" (Francia). "Las coreografías de Sonia Osorio en el Ballet de Colombia son de un insudable valor estético y logran todas un grado de perfección sorprendente. La homogeneidad de ese cuerpo de ballet que evoluciona con una maestría absoluta, lleva un ritmo que afaña algunas veces un paroxismo de intensidad y de rapidez difícilmente creíbles" —**R. PILOU**.

"LA TRIBUNE" (Ginebra, Suiza). "He aquí un Ballet Nacional que es todo un país. Y esto es una hazaña tan difícil de lograr, que merece quitarse el sombrero ante él" —**ANTOINE LIVIO**.

"NICE-MATH" (Principado de Mónaco). "Se trata de una producción desbordante de ritmos y de danzas, fuertemente sincronizada, y dentro de una paleta de colores sorprendentes" —**GEORGES BOGGIANO**.

"JOURNAL DE GRENOBLE" (Francia). "La Fiesta duró dos horas, sin una nota de aburrimiento. Sin un color fatigante. Sin un gesto de cansancio" —**CLAUDE BUFFARD**.

"BORBA" (Yugoslavia, Belgrado). "El Ballet de Colombia nos ha mostrado un arte de la más alta calidad. Sonia Osorio es una coreógrafa de gusto refinado que sabe mostrar las riquezas folclóricas, dentro de un espectáculo lleno de fantasía y de dinamismo, en medio de una explosión de colores y sonidos que hechiza a los espectadores".

"EL NACIONAL" (Santo Domingo). "El Ballet de Colombia, que tan exitosas presentaciones ha logrado durante su debut en suelo dominicano, deja entre los espectadores el recuerdo de artistas de gran clase y al decir un país hermoso, alegre y lleno de color".

"AGENCIA EFE" (Moscú, Rusia). "Con un gran éxito ha culminado su estancia moscovita el Ballet Nacional de Colombia dirigido por Sonia Osorio, que durante un mes ha cosechado arrolladores aplausos en el Teatro Strada de esta capital".

"UNITED PRESS INTERNATIONAL" (Puerto Rico). "El Ballet de Colombia, en la antefala de una gira de ocho meses por Europa y Asia, como en su debut el Teatro del Centro de Convenciones, en lo que constituyó uno de los mejores espectáculos, y el más llamativo presentado hasta ahora en San Juan".

"ESTHIRLAP" (Budapest, Hungría). "Sonia Osorio ha mostrado el folclor de su país, sino que lo ha hecho con excelente buen gusto, con fantasía. Y así, sobre la escena, vemos no sólo un espectáculo folclórico, sino algo lleno de vida y hermosura".

"SCINTEIA" (Bucaresti, Rumania). "Un magnífico y cautivante espectáculo, magistralmente coordinado, con un alto profesionalismo en todos sus integrantes".

"EL ESPECTADOR" (Bogotá, Colombia). "Al contemplar el imponente espectáculo del Ballet de Colombia encontramos un ballet moderno a la altura de las exigencias internacionales. Sonia Osorio creó un Ballet para competir, hombre a hombre, con los más famosos del mundo. Y que eso le llega a la gente del común, lo comprobamos al escuchar los aplausos frenéticos con que las multitudes subrayan cada actuación".

"JOURNAL DE NANCY" (Francia). "Este conjunto de cincuenta personas es sin duda alguna uno de los mejores que nos ha sido posible ver en los últimos años".

"THE DETROIT NEWS". "Como el Ruso Igor Moisseiev, y la mejicana Amalia Hernández, Sonia Osorio no reproduce la danza étnica pura. Ella parte de la raíz pero lo lleva a un alto brillo artístico y espectacular".

"A.B.C." (España). "Fortísimas ovaciones al término de cada número y una auténtica cascada de aplausos al final del espectáculo, fueron la manera con que el público acogió la presentación del Ballet Nacional de Colombia que íntegramente entusiasmo a los asistentes. Y no es para menos, porque realmente es un conjunto extraordinario de un colorido y una belleza fuera de lo común. Es el mejor grupo folclórico que ha pasado por los Festivales de España en muchos años".

"THE JOURNAL STAR" (Estados Unidos). "Un público maravilloso con el rutilante espectáculo del Ballet de Colombia, se puso de pie para ovacionar, al final de la función, al hermosísimo grupo colombiano".

"THE MICHIGAN STATE NEWS". En medio de un arco iris de vestuarios y una coordinación perfecta, el Ballet de Colombia hizo su debut en Estados Unidos siendo premiado con estupendos aplausos y una ovación de pie al final".

"LA CITE" (Bruselas). "El ballet más extraordinario y el más rico coreográficamente, fue, a nuestro sentir, el erótico de inspiración africana "MAPALE" que deja bien atrás, lo que nosotros tomábamos como audacia en el "Sacre de Printem" de Maurice Bejart".

MEXICO - "EXCELSIOR" - Junio 12/1979 - En el Teatro de BELLAS ARTES admiramos la presentación del Ballet Nacional de Colombia, una fina estilización del folclor de ese país. Naturalmente, debe comprenderse que para llevar a la escena el arte del pueblo, siempre se requiere la estilización adecuada, y Sonia Osorio, como nuestra Amalia Hernández, la ha llevado a cabo con una gran sabiduría y delicadeza en el dibujo coreográfico, sin desvirtuar sus orígenes. —**Luis Bruno Ruiz**—

CHILE - EL MERCURIO - Abril 30/81 - "El ensayo dejó con la boca abierta tanto a los responsables del programa como a los periodistas que asistimos a él, dejando en claro que la palabra más repetida en las críticas europeas "encantador", es lo menos que se puede decir de ellos".

BERLIN - El periódico "BERLINER ZEITUNG" del 13 de Octubre de 1980, tituló su crítica "PRESEN-

elegancia; para Sandra, de volverse ofrenda para una ceremonia; para Nubia, su cuerpo flotaba en el espacio: "era una coreografía que interrelacionaba el paisaje interior con el exterior, el cuerpo objeto con el cuerpo sujeto"; para Jairo, un momento de transformación donde la voz de Yma Sumac guiaba todo el ritual.

La leyenda del Dorado fue una creación genuina en relación con todo el resto del repertorio del Ballet; no es una danza folclórica propiamente, es un rito, un homenaje a los artefactos, a su iluminación. Los cuerpos mismos son ofrendas, no hay rostros; los tocados, los vestuarios complejÍsimos de lata dorada, confunden al espectador que no logra distinguir entre la escenografía de la pieza y los cuerpos que allí están presentes. Del lado lateral derecho salen las princesas; estas son guiadas por la melodía musical para iniciar el *grand battement*, *pase*, *arabesque*, cuarta posición atrás, *pirouette en dedans en attitude*, y *port de bras*. Esta narración que está en los cuerpos, la que se pasó de uno al otro, la que yo heredé y otros después heredaron relata el cuerpo como ofrenda, como tunjo de oro que, sin embargo, y en medio del peso de las latas, se hace etéreo, inmaterial.

Las obsesiones son de alguien, pero casi siempre es con la ayuda de otros que estas pueden encarnarse en el tiempo y en el espacio y crear una materia de expresión. *La leyenda del Dorado* se fue haciendo en el camino, con los aciertos de la dirección de Sonia Osorio y con los intérpretes que se arriesgaban, algunas veces más que otras, a encontrarse sin atisbos con el vacío que procuraba el cuerpo ofrendado a los dioses de la leyenda. ■

PROGRAMA DE MANO
ARCHIVO PERSONAL DE MÁRVEL BENAVIDES



EL BALLE T NACIONAL DE COLOMBIA
COREOGRAFÍAS, DISEÑOS DEL VESTUARIO Y DIRECCION ARTISTICA
SONIA OSORIO

Subdirección..... PEDRO ALFONSO
Dirección de escena..... GIOVANNI LANZONI
Realización y manejo de vestuarios..... SILVANA OBREGON
CRISTINA GUERRERO
DIOSELINA DE PERDOMO
Escenografía..... ALEJANDRO OBREGON
ROMAN RONCANCIO
SANTIAGO RABAT

ELENCO ARTISTICO PERMANENTE

MARVEL BENAVIDES	MIGUEL TIBOCHA
LILIANA MARQUEZ	MILTON AGUILAR
CARMEN BARRERA	LUIS TORRES
JANETH MOSQUERA	ALFONSO FONNEGRA
CRISTINA GUERRERO	JUAN CARLOS RUEDA
CLARA ROJAS	WILLIAM ARISTIZABAL
MARGARITA CORREA	JULIAN AGUIRRE
NAVÍK CABRERA	ORLANDO CAMACHO
JULIANA LASSO	CARLOS RODRIGUEZ
FLOR ALBA SABÓGAL	WILMER FRANCO
MARTA DELGADILLO	JOHN GIRALDO
PILAR RUIZ	JOSE ACOSTA
PATRICIA GIRALDO	EDUARDO GOMEZ

MUSICOS

VICTOR SARMIENTO	PABLO GARCES
RODRIGO CANO	PAULINO SALGADO
HECTOR ALVARES	HUMBERTO MALDONADO
GERMAN CASTRO	ROBERTO ALFONSO
MARIO RIVEROS	ANTOINE BOCANGLES
CARLOS DIAZ	DENILSON IBARGUEN
WILSON VIVEROS	HECTOR SOLORZANO

CANTANTES

JACQUELINE COLPAS	ANA BOLENA
-------------------	------------

Secretaria Ejecutiva..... CARMEN ALFONSO
Jefe de disciplina..... PEDRO A. GONZALEZ
Profesores..... A. FONNEGRA
LUIS TORRES
Fotos..... LUIS MELO

FOTOGRAFÍA: LUIS MELO
ARCHIVO PERSONAL DE MÁRVEL BENAVIDES



La mujer del año



FOTOGRAFÍA: CLEMENCIA POVEDA

David Stivel y Rob Barron
Bogotá (1990)

POR JUAN CARLOS RUEDA

La mujer del año... del resto de nuestras vidas

En el mundo de la danza en Colombia y particularmente en Bogotá, durante los años ochenta, había solo cuatro posibilidades: ser bailarín de restaurante, ya fuera de revista folclórica o con pretensiones de show de Las Vegas; ser bailarín clásico perteneciente a la academia Ana Pavlova, bajo la tutoría de Jaime Díaz y Ana Consuelo de Díaz; ser bailarín de danza contemporánea y Jazz bajo la maestra mano de Carlos Jaramillo, ese maravilloso Quijote que se atrevió a creer que la danza tenía otra posibilidad y otra voz en Colombia, cuando creó Triknia Kamelis (el nombre original de su academia); o pertenecer al Ballet de Colombia bajo la dirección de otra gran precursora: Sonia Osorio. Y, comúnmente, las fronteras se diluían porque, para sobrevivir, quien era bailarín del Ballet de Colombia, corría después de un largo día de ensayos a tomar clases nocturnas y gratuitas, unos días en Ana Pavlova y otros días en Triknia Kábhelioz. Y en algunos casos, después de estas extensas jornadas, se terminaba el día bailando bambucos, cumbias y sanjuaneros en Tierra Colombiana o Noches de Colombia, los restaurantes que en la época deleitaban a sus clientes con un show de danza folclórica colombiana.

Aun así, y a pesar de estos largos días y noches, la remuneración no era suficiente y había que 'rebuscarse'. Todos se conocían, pues en cierto momento de la semana las vidas de los bailarines convergían en alguno de estos lugares. Cada uno tenía su espe-

cialidad o su talento. Algunos tenían la suerte de encontrar trabajo en programas de televisión que incluían bailarines para adornar el evento de concurso de la semana. Otros lograban contratos fijos con las programadoras para ser parte del ballet de planta de cierto programa musical, como *El show de Jimmy*, o *Musical RCN*.

Eran épocas en las cuales Broadway era una palabra poco conocida entre nosotros y solo algunos habíamos visto películas como *All that jazz* y *Fama*. El show de televisión era quizás la única referencia que teníamos sobre el mundo de la danza en Nueva York y Norteamérica en general.

Por esto, cuando mi mejor amigo, compañero de apartamento y colega del Ballet de Colombia, el ya fallecido Luis Fernando Torres, a quien llamábamos "el mono" por su abundante cabellera rubia y su proverbial blancura, me comentó que andaba por ahí el rumor de unas audiciones para un 'musical', que se efectuarían en un gimnasio del norte de la capital, decidimos aventurarnos, con la creencia de que sería otro musical de programa televisivo, pues tenía ligados nombres como David Stivel (el famoso director de telenovelas), Caracol y el Teatro Nacional de Fanny Mikey. No nos imaginábamos que en ese diciembre de 1988 estábamos a punto de ser parte del nacimiento de una nueva era de la danza en Colombia.

Las audiciones para *Sugar* fueron la primera convención de todos aquellos que de alguna manera estábamos vinculados a alguna agrupación de danza en Bogotá y en otras ciudades del país. Una extraordinaria mezcla de bailarines clásicos, folclóricos, contemporáneos (estos fueron minoría), profesores de aeróbicos, actores, deportistas y uno que otro que sin pertenecer a

ninguno de los grupos anteriores tenía la fe y el deseo ardiente de formar parte de algo grande que estaba por suceder.

La primera sorpresa fue encontrarnos con un coreógrafo gringo, cosa nunca antes vista por ninguno de nosotros, lo cual creó un aire de nerviosismo entre todos, pues nos dimos cuenta de que ninguno estaba preparado para esto, aún sin saber qué era.

Un grupo de afortunados y talentosos se convirtió en el elenco de bailarines de *Sugar*, el que sería el primer show de Broadway realizado en Colombia, y allí comenzó un nuevo capítulo en nuestras vidas. El estilo se modificó, la conciencia escénica se transformó, nuestros egos sufrieron un cambio brusco y repentino pues pasamos a hacer parte de una élite, de un grupo en el cual todos querían estar. *Sugar* fue el espectáculo precursor y nos condujo al paso siguiente que sería *La mujer del año*.

Ya habiendo tenido un año de entrenamiento llegaron las audiciones para este segundo musical, con la sorpresa de que solo necesitaban bailarines hombres, trece en total, más un bailarín que requería un perfil específico, pues haría el personaje de "gato", o alter ego de Sam Craig, el personaje magistralmente interpretado por Víctor Mallarino, y una bailarina para representar el personaje de "La gata Tessie", el alter ego del personaje principal, Tess Harding, interpretado con gran despliegue de talento por María Cecilia Botero. Oscar Montoya y Márvel Benavides llenaron perfectamente estos lugares.

Esta vez, en vista del éxito incalculable e inesperado de *Sugar*, el número de bailarines que se presentó a las audiciones se incrementó con nuevos talentos de las academias de danza contemporánea que, habiendo estado un poco escépticos ante el concepto de "musical", comprendieron que esta sería una gran

oportunidad de crecimiento y que el reto era mucho más grande de lo que todos habíamos imaginado.

Los ensayos de *La mujer del año* comenzaron de manera inesperada pues Rob Barron, el coreógrafo norteamericano, concibió el saludo final como la pieza coreográfica más importante del espectáculo. Todo el primer mes se desarrolló con el elenco completo de cantantes, actores y bailarines, aprendiendo complicadas y sofisticadas rutinas de tap, que produjeron un efecto final de sorprendente calidad y efecto hasta ese momento nunca antes visto.

La mujer del año fue uno de esos momentos mágicos en los que todo se confabula para crear una obra maestra. Desde el diseño del vestuario de Rosario Lozano y su grupo de diseñadores como Rafael Botero, que le dio a todo el elenco una altura, un nivel y una elegancia innovadora, que se igualaba o mejoraba en calidad a cualquier espectáculo de Broadway; la extraordinaria escenografía con el hasta ese momento nunca utilizado escenario giratorio, que ofreció tantas satisfacciones como dolores de cabeza; el talentosísimo grupo de actores de la talla de Consuelo Luzardo, o el desaparecido Gustavo Londoño, que nunca creyeron que podrían ejecutar pasos de danza, cantar y actuar al mismo tiempo; las voces de Lucero Gómez y Mario Ruíz; la sabia batuta conductora del director musical Juan Carlos Cuacci; el talento inigualable de César Escola como asistente musical y maestro de canto, sin cuyo conocimiento del lenguaje de los musicales, adquirido en su natal Argentina, el coreógrafo no habría podido realizar el montaje; la experiencia de un renombrado director como David y el vasto conocimiento coreográfico de Rob Barron... pero ante todo, y de acuerdo con las propias palabras



FOTOGRAFÍA: CLEMENCIA POVEDA

REPARTO		ORQUESTA:		OBRA EN DOS ACTOS CON INTERMEDIO DE 15 MINUTOS	
MARIA CECILIA BOTERO	Tess Harding	Teclados:	EDUARDO HERRERA	ACTOS	
VICTOR MALLARINO	Sam Craig	Instrumentos:	ROBERTO ALVARO	ESCENAS	
CONSUELO LIZARDO	Helga		FERNANDO FARRA	APERTURA ACTO I	
			LUZ INFANTE RODRIGUA	1 ENTREGA DEL PREMIO A LA MUJER DEL AÑO	
			DAVID LEÓN	Número musical "La Mujer del Año"	
			CARLOS TORRES ARAGON	2 EN UN SET DE TELEVISION	
			OSCAR HUACHEZ	Número musical "Basta, Gerald"	
			DAISY GARCIA	3 EL ESTUDIO DE SAM CRAIG	
			MAURICIO HERRERA	Número musical "Quién se creerá esa mujer?"	
			DAISY GARCIA	"La Gata Tessa"	
			MAURICIO HERRERA	4 OFICINA DE TESS HARDING	
			DAISY GARCIA	Número musical "Bee Bee"	
			MAURICIO HERRERA	5 EL ESTUDIO DE SAM CRAIG	
			DAISY GARCIA	Número musical "Somos dos"	
			MAURICIO HERRERA	6 BAR EL TINTERO	
			DAISY GARCIA	Número musical "Quién se creerá esa mujer?"	
			MAURICIO HERRERA	"Esto mujer un poco varón"	
			DAISY GARCIA	7 APARTAMENTO DE TESS HARDING	
			MAURICIO HERRERA	Número musical "Somos dos"	
			DAISY GARCIA	8 EN NUEW YORK	
			MAURICIO HERRERA	Número musical "Esto no marcha"	
			DAISY GARCIA	APERTURA ACTO II	
			MAURICIO HERRERA	10 APARTAMENTO DE TESS	
			DAISY GARCIA	Número musical "Esto no marcha"	
			MAURICIO HERRERA	"Lo vi venir"	
			DAISY GARCIA	11 ENTREGA DEL PREMIO A LA MUJER DEL AÑO	
			MAURICIO HERRERA	Número musical "Sobre el fracaso nunca escribí"	
			DAISY GARCIA	12 BAR EL TINTERO	
			MAURICIO HERRERA	Número musical "Sobre el fracaso nunca escribí"	
			DAISY GARCIA	13 CASA DE JANE Y LARRY	
			MAURICIO HERRERA	Número musical "Es fantástico"	
			DAISY GARCIA	14 EN UN SET DE TELEVISION	
			MAURICIO HERRERA	Número musical "Abre la puerta Sam"	
			DAISY GARCIA	"Yo también a esperar"	
			MAURICIO HERRERA	FINAL CON MUCHO TAP.	
			DAISY GARCIA	SALEDO	

PROGRAMA DE MANO - ARCHIVO PERSONAL DE PILAR RUIZ

de David Stivel, el grupo de bailarines sin el cual el musical no habría pasado de ser una obra de teatro como muchas otras.

David, que pasó a ser parte de la historia del teatro en Colombia, conocido por sus enormes aportes a la actuación y a la televisión, así como por su recio carácter, por el cual no dudaba en ofrecer sus honestos y cáusticos comentarios a los actores bajo su mano directora, siempre se volcó en halagos durante el arduo proceso de montaje para el grupo de bailarines.

Me enorgullece y emociona recordarlos a todos, la admirable disciplina y camaradería, así como la sana competencia que cada uno desplegó durante los ensayos para hacer de cada coreografía, desde la Obertura, una escena de proverbial elegancia y precisión. "Una mujer un poco varón" puso a prueba la técnica de los bailarines y la agilidad acrobática insospechada de María Cecilia. "Esto no marcha" era, a mi criterio, la mejor de todas las escenas, por integrar a todo el elenco en una mezcla de movimientos contrastados, que hicieron que cada miembro del grupo tuviera su momento de brillo y que todos pareciéramos estar al mismo nivel de canto y baile. Y por supuesto el saludo final, una coreografía de 10 minutos de solo tap y derroche de lujo y elegancia. Tal vez tome mucho tiempo para volver a reunir 14 bailarines de la talla de Duván Castro o Francisco Cuervo, o Luis Fernando Torres o Wilman Romero, el mejor bailarín de tap que ha habido en el país; de bailarinas como Pilar Ruiz o Márvel Benavides. De talentos integrales como el de Carlos Giraldo, que reunían todo lo que se necesita, danza, canto y actuación.

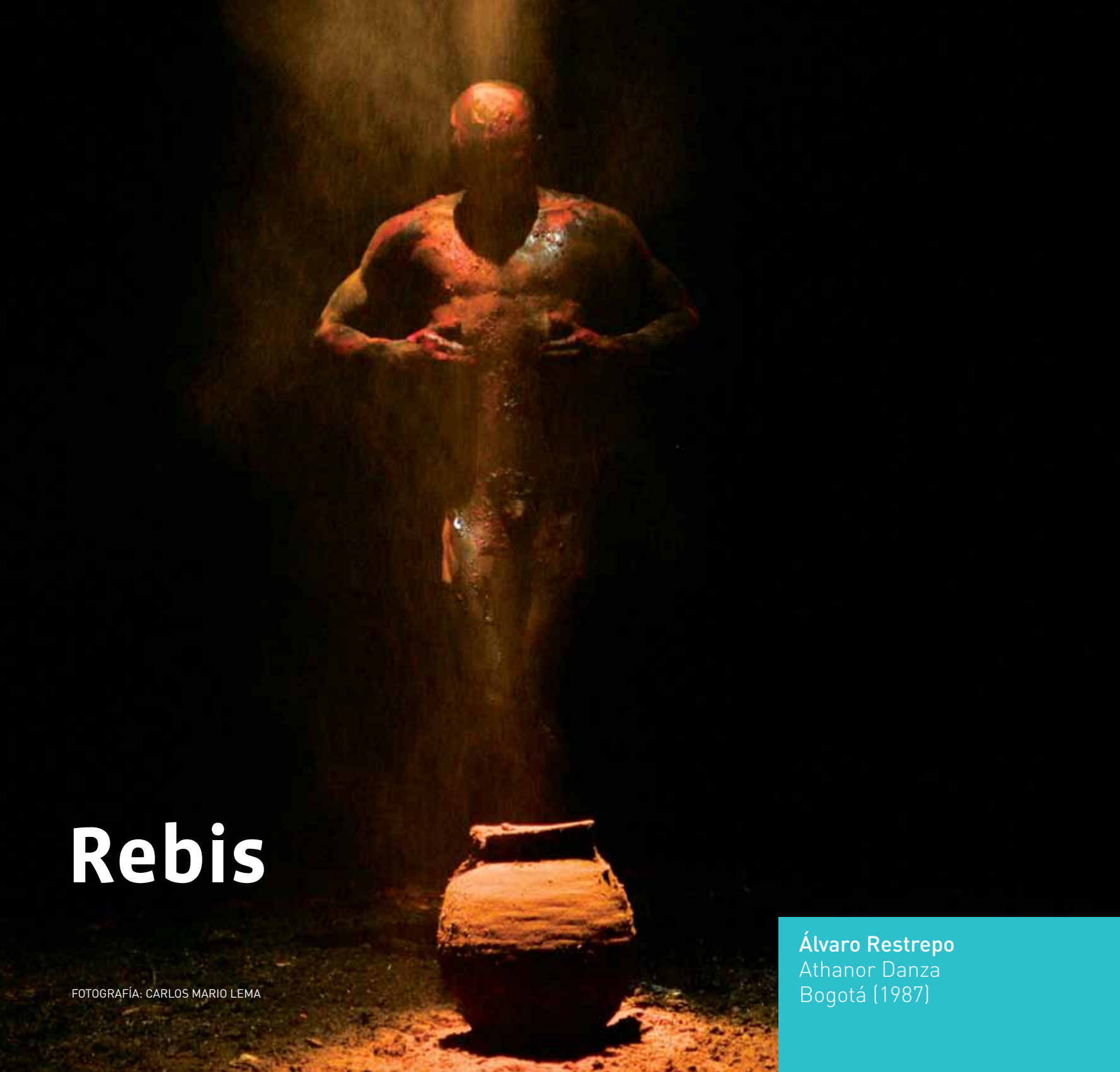
Tal vez pasarán muchos años antes de que se vuelvan a producir espectáculos de esta envergadura en Colombia. Pero para siempre quedará grabada en la memoria de los que tuvimos la fortuna de ser testigos de este momento de la danza, la experiencia inigualable de haber formado parte de *La mujer del año*. ■



ritualidades



OBRA: REBIS (1986)
DIRECTOR: ÁLVARO RESTREPO
SERIE FOTOGRÁFICA: RUVEN AFANADOR
ESTA SERIE ES UNA ADAPTACIÓN DE LA
OBRA REALIZADA EN EL DESIERTO DE LA
CANDELARIA



Rebis

FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA

Álvaro Restrepo
Athanor Danza
Bogotá (1987)

POR IRMELA KÄSTNER

Delirio de amor y vicio de muerte. Surgir y desaparecer¹

En vez de un clásico postmodernista de la metrópoli de la danza europea de Bruselas, un mágico ritual de cuerpo de la legana Colombia abrió el XVII Festival Internacional de Verano en Kampnagel. Es realmente una pena, cuando en el último festival se tiene que suspender la apertura. Y les costó bastante a los directores Gabriele Naumann y Dieter Jaenicke no perder los nervios. “Anne Teresa de Keersmaeker no se deja sustituir”, subraya Jaenicke en su discurso. La función de la compañía belga Rosas con *Fase*, una obra que desde 1982 solamente ha sido bailada por la coreógrafa misma y por Michèle Anne de Mey, tenía que ser suspendida por enfermedad de de Keersmaeker. La alternativa de 180 grados, que fue posible gracias a que el coreógrafo colombiano Álvaro Restrepo confirmó espontáneamente su participación, también representa de manera ejemplar el reto artístico que se ha planteado el festival en todos estos años. No solamente la *avantgarde* occidental debía encontrar su foro aquí, sino también el arte de performance de culturas no europeas. Un derecho que Álvaro Restrepo ya no tiene que exigir, pues el mago colombiano ya pertenece a la ‘familia’ del *Sommertheater*. Su impactante ritual de danza *Rebis* ya inaugu-

ró el Festival Movimientos y ganó el premio en aquel año por la producción más innovadora.

Rebis, en el cual Restrepo rinde homenaje al poeta español García Lorca, es el primer solo que el coreógrafo creó para sí mismo en 1986. “Esa también podría ser mi última obra”, dice Restrepo hoy de 42 años. Por lo tanto, como parece, este solo no le suelta. Ya forma parte de él. Seguramente porque narra tanto de la vida misma, sobre surgir y desaparecer. También sobre la vida de un bailarín.

El aire está lleno de esencias de incienso. Desde lejos se acercan las olas acústicas. Música que sube y baja rítmicamente. A veces suena como un tren que se está acercando, a veces como una bandada de pájaros asustados. Rayos de luz caen sobre un recipiente pintado de rojo y negro, igual que el cuerpo del hombre que se encoge desnudo en la oscuridad. Como un robot, a punto de pasar a un estado orgánico, se levanta convertido en una criatura arácnida; estira su cuello, gira su cabeza, silba, jadea, gruñe. E impacta con la expresividad fenomenal de su cuerpo, mientras sube aparentemente sin empeño, pero profundamente concentrado en los escalones de la evolución.

“Calor”... murmura la fórmula de juramento hasta que la palabra se transforma en “Lorca”. Espolvorea un polvo rojo de un ánfora formando un círculo en un cuadrado dentro de un triángulo, ardiendo en la luz. Uno espera en vano el momento en que Restrepo lance el polvo dentro del cono de luz arriba, encendiendo una tormenta de fuego. En lugar de eso, él abre en el interior del ánfora un depósito de agua. Se pone lodo rojo en la cabeza y en los hombros, vertiéndose el contenido del recipiente encima. Su cuerpo convulsiona hasta vomitarse.

Restrepo ha profundizado la metamorfosis en un acto de purificación ritual. El público reaccionó eufóricamente y un poco aturdido. ■

■
1 Artículo publicado en el “Die Welt” de Alemania el 13 de julio de 2000. La traducción ha sido extraída del archivo del Colegio del Cuerpo y cedida por Álvaro Restrepo para la presente publicación. La versión original se puede encontrar en el siguiente link: http://www.welt.de/print-welt/article522978/17_Internationale_Sommertheater_Festival.html

REBIS (Homenaje a Federico García Lorca)

"Haz un círculo con un hombre y una mujer; luego, un cuadrado; después, un triángulo; y, finalmente, un círculo, y obtendrás la Piedra Filosofal".

Michael Maier, *Scrutinium
chymicum*.

REBIS en latín quiere decir el Ser Andrógino y en la simbología alquímica medieval representa "la fusión o conjunción" de los dos principios — el Sol y la Luna, el rey y la reina — que se unen en el baño mercurial y mueren; su alma los abandona para volver más tarde y dar nacimiento al Filius Philosophorum (REBIS) que anuncia la inminente obtención de la piedra filosofal.



REBIS es la primera decocción del espíritu mineral mezclado con su cuerpo porque está hecho de dos cosas, a saber, del macho y la hembra, es decir, del disolvente y del cuerpo disoluble, aunque en el fondo no sean estos más que una misma cosa y una misma materia.

Lo asimilan en consecuencia al andrógino: materia que se basta a sí misma para poner el mundo al hijo regio, más perfecto que sus padres. En forma de huevo el REBIS evoca el huevo filosófico de los alquimistas y el huevo cósmico. Se dice que el color de la Piedra Filosofal es rojo, el color del fuego central del hombre y de la tierra y el del athanor (homo) de los alquimistas donde se efectúa la digestión, la maduración y la regeneración del ser y de la Obra. El rojo es el color de la ciencia y del conocimiento esotérico prohibido a los no iniciados; es el Éros libre y triunfante...

La coreografía de esta pieza se desarrolla sobre el símbolo que representa esta unión entre la esencia de lo masculino y femenino. La postura erótica de Federico García Lorca en este caso, puede entenderse como Pansexualismo Cósmico: relación erótica y sensorial con la naturaleza.

Esta postura no puede ni debe ser clasificada fácilmente en ningún esquema establecido, al igual que Walt Whitman, por ejemplo, con quien Lorca sentía especial afinidad y a quien encasillan miope y superficialmente como "homosexual", el amor lorquiano trasciende a quienes pretenden velar hipócritamente su transparencia e intensidad.

Este símbolo me fue revelado de forma intuitiva y mágica mientras trabajaba con la actriz María Teresa Incapie en una versión danzística del monólogo ONDINA. Desde entonces lo escogí como guía conceptual y coreográfica de este trabajo. Es una obra inagotable y cada vez que la emprenda descubro nuevos pulsos y mensajes ocultos: inspirado en el poeta sacrificado, sigo profundizándome y adentrándome en su poder y esencia.

Álvaro Restrepo



PRIMER PROGRAMA

Julio 2, 4 y 10

REBIS

(Homenaje a Federico García Lorca)

Concepción general y danza
Música
Diseño de Luces
Ejecución de Luces
Ejecución maquillaje

Álvaro Restrepo
Gabriel Ossa
Álvaro Tobón
Humberto Conessa
Sally Sandoval
Humberto Conessa

INTERMEDIO
(20 min.)



Réquiem de arena



FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA

Marta Ruiz
Adra Danza
Bogotá (1995)

Réquiem de arena en Cali¹

Cuatro mujeres, jóvenes y pensativas, luchan en el espacio, a la luz y en contraluz, por dirimir una vieja trampa del género humano, escapar de la realidad, encontrar el sueño, o si se quiere dar una connotación filosófica, de orden subjetivo, “escaparse”, “encontrarse”.

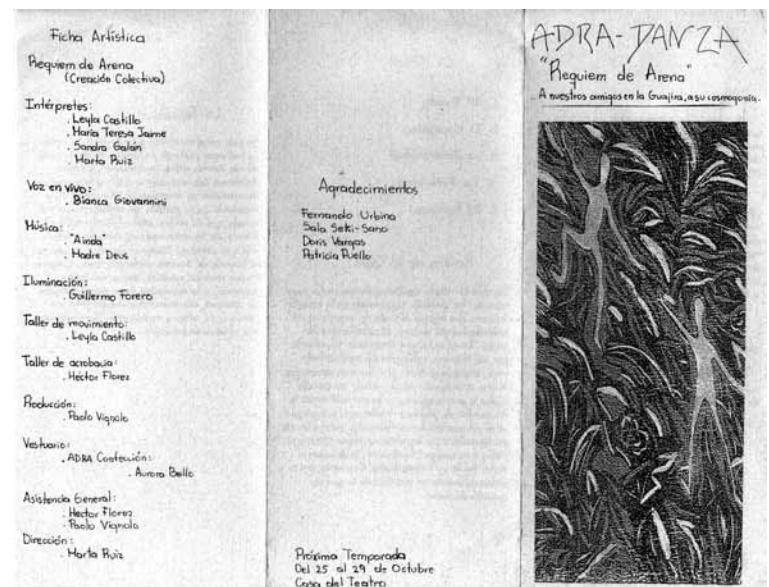
Marta Ruiz, directora de Adradanza, junto con las bailarinas Leyla Castillo, Sandra Galán y María Teresa Jaime, luego de realizar una investigación de campo en la Guajira montaron este relato dancístico, o poema escénico, con el título de *Réquiem de arena*. Por fortuna, de aquella primera etapa no pasó a la obra sino una de sus mayores cualidades, la bellísima dimensión plástica de la escenografía y de sus luces, y, tal vez, el vestuario, esas túnicas grises y negras. (Y así nos libramos de otro ingenuo y aburridor alegato antropológico).

Y lo mismo debe decirse en cuanto a la reivindicación femenina que pudiera pretenderse del espectáculo. Son cuatro mujeres que representan –de manera increíble– la totalidad del mundo, como cuando, del otro lado, la expresión “el hombre” ha significado el género humano.

Esa mujer de negro que aparece bajo el círculo de fuego amarillo de un foco localizado, que viene con su maleta huyendo y traduce en sus gestos y en su cuerpo la angustia y la esperanza de encontrar un nuevo horizonte, es el género humano. Que luego se cruza con otros seres grises, que con ellos dialoga, discute, comparte la maleta, ama, enferma y se despidе cuando aún no distingue entre la luz que abandonó y la que ahora enfren-

ta sola, mientras ellas –lo soñado, el espejismo, lo inútilmente buscado– se quedan atrás entre las sombras aletargadas.

Relato, poema, símbolo, danza-teatro, *Réquiem de arena* es uno de los más bellos actos escénicos de 1995, magnífica síntesis de seriedad dramática, de luz, música y expresión corporal y gestual, clasificado para concursar por Bogotá en el Festival Nacional de Teatro, en febrero de 1996, en Cali. ■



■
1 Artículo publicado en Revista Credencial, en enero de 1996. El texto ha sido cedido por el autor para reproducirlo en este libro. N. del E.

... "mi espíritu está trastornado, ya no sabe qué es verdad, qué es mentira, las coordenadas del destino cambian sus ejes, y yo ya no sé donde me muevo, si es en la realidad o es en el sueño"...

... "Luego un trepidante delirio poseo mi cuerpo, preñaba mis entrañas de fiebres y dolores. En mi alucinación rogaba que de tanto espejismo surgiera una imagen definitiva que fuera la llave maestra, como una singular clave que abriera una puerta mágica y de pronto se revelara un mundo"...

... "cómo, por un raro encantamiento, aquello que yo soñaba se hacía realidad"...

... "presentia en mí algo de pájaro, y algo de demonio erótico"...

Diseño portada: Marta Velásquez
Artes Plásticas, Universidad Nacional

La Obra

1. El Exodo
2. El Espejismo
3. La Enfermedad
4. La Fertilidad
5. El Retorno

Reseña de la Obra

Es este el relato dancístico de una mujer cuya mirada ha quedado suspendida en la incierta frontera que separa el viaje del espejismo, la enfermedad del delirio, la cotidianidad del sueño. Frágil mujer que deambula torpemente por las diversas estancias de su alucinado viaje, buscando posibles puertas a un camino que la lleve a un mundo propio, donde su esencia lleque a puerto seguro. Su sonámbulo andar le dibuja rutas de paraísos e infiernos, la transporta a mágicos territorios habitados indistintamente por demonios o por hermosas criaturas afines a su piel y a su cuerpo; finalmente, le devuelve el rostro hacia su irremediable itinerario, que es inexorablemente la realidad de la que ha querido escapar.

La Temática

Ha sido nuestro interés aproximarnos al universo onírico a partir de un proceso de exploración de los límites entre la realidad y el sueño. Asistimos con asombro y duelo a la progresiva desaparición de cosmogonías distintas a la de Occidente y a la pérdida del sentido mágico del mundo, que se refleja en el cotidiano empobrecimiento de los universos subjetivos de la ensueñación y el éxtasis. Quisieramos entonces plasmar la tragedia del hombre contemporáneo, atrapado en una realidad unívoca, en una conciencia insomne; y la desolación de un mundo huérfano de asombro, de ensueños e imaginarias, de poesía y de íntimos espejismos; tomando como eje el universo femenino.



FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA

A black and white photograph of three dancers in a dynamic pose. The dancers are silhouetted against a cloudy sky and a mountain range in the background. They are in a high, expressive pose with arms raised and legs extended. The title 'Ciudad Jaguar' is overlaid in white text on the left side of the image.

Ciudad Jaguar

FOTOGRAFÍA: CARLOS ZULUAGA
ADAPTACIÓN DE LA OBRA EN LA TORRE COLPATRIA

Carlos Latorre
Danza Om-Tri
Bogotá (1999)

POR NATALIA OROZCO

Ciudad Jaguar: un continuo andar

El 18 de mayo de 2009 Carlos Latorre presentaba en Bogotá su obra *Crisol*, en la programación de Zona D.C. Ese día, Carlos bailaba para Francisco Díaz. Era un solo, y los que estábamos allí presenciábamos la celebración de la vida; Carlos bailaba para alguien y nosotros podíamos acompañar el destino y los impulsos de su movimiento. Luego del fallecimiento de Francisco Díaz, Leyla Castillo me decía algo que podría hoy trasponer a la vida de Francisco y a la danza de esa noche: *la ofrenda que los bailarines hacemos es el cuerpo*. El recuerdo que yace aún en mi memoria es el de haber percibido el cuerpo de Carlos como una brisa que poco a poco iba tomando una fuerza material hasta hacerse remolino y que, con la virtud, la prudencia que ha ganado su cuerpo luego de años de danza constante, volvía a esa brisa tenue dejando en el espacio un vaho que sostenía el reverso de los tiempos, el instante volátil que, presente, todo lo contiene.

Hoy, 4 de diciembre de 2011, mientras hablamos y lo escucho, recuerdo la primera entrevista que ocho años atrás le hice sobre su danza tejida de mito y de urbe, donde ya el gnosticismo era un modo de situar su realidad dancística; y recuerdo también su estado otro, su manera de habitar la escena; pero también fabulo con lo que escucho y no pude conocer, con esas vecindades entre danza, teatro, artes visuales y música, en la Bogotá de los años ochenta, que ya preparaban el suelo expansivo de la escena actual. Habiéndolo escuchado de varias voces ya y sin-

tiéndome extrañamente preocupada por la memoria de otros, a veces pienso que acaso estuve allí. Y entonces alcanzo a imaginar-recordar a Carlos, siendo aún un muchacho, viviendo en un pequeño cuarto de La Candelaria, en casa de Álvaro Restrepo, seducido por aquellos discursos creados alrededor del cuerpo. José Alejandro Restrepo, María Teresa Hincapié, Rolf y Heidi Abderhalden, Susana Carré, Álvaro Restrepo, Rosario Jaramillo, más tarde Leyla Castillo, Raúl Parra, entre muchos otros, iban poco a poco conformando una fuerza de resonancia que empoderaba las preguntas e inquietudes de Carlos alrededor del mito, el cuerpo y la urbe. Allí, Latorre iba encontrando que su gnosticismo no podía estar en la filosofía que se hacía en el papel y se aprobaba con argumentos lógicos, sino la que se vivía en el cuerpo que podía invocar materias intangibles y crear instantes de comunicación profunda, ahí, en la superficie de la piel.

El encuentro con la música de Jacqueline Nova, con su obra *Creación de la tierra*, basada en materiales vocales de los indígenas Uwa - Tunedo, y la complicidad con los bailarines Duván Castro y Jorge Tovar, son el inicio de un camino extenso de creación, fechado en 1988, con su primera obra *Nahual*. Desde allí en adelante emerge un decurso del cuerpo que transita entre el mito y la contemporaneidad, donde *Ciudad Jaguar* (1999) es un vórtice de encuentro, entre muchos, de lo sagrado del mito, lo espiritual de los ancestros y la destrucción en la urbe.

Siendo niño, viviendo en la Alta Guajira, Carlos acompañaba a su abuela a los cementerios de alcatraces, sin entender aún que su inocente presencia la protegía de los males invisibles y circundantes. Su abuela sanaba, con sus ungüentos entregaba

bienestar frente a los dolores del cuerpo. Años después, siendo adolescente, viaja de Manaure a Bogotá para estudiar filosofía en la Universidad Nacional y adentrarse en el mundo de los pre-socráticos, donde el universo aún no logra distinguir el mito del logos; y entre tanto, una noche en los sótanos de la Biblioteca Nacional, presencia *Ordalía*, de Álvaro Restrepo, y reconoce en el cuerpo una fuente de conocimiento; una tarde, se encanta con el ballet por la casualidad de acompañar a su clase a una amiga de la universidad, estudiante de química, Leyla Castillo, y es capturado por las Sonatas de Schumann que musicalizaban los cuerpos pequeños de los niños bajo la enseñanza del maestro Plutarco, en el salón de espejos del Teatro Jorge Eliecer Gaitán; y pronto, en medio de un gran cierre de la universidad, su rutina cambia, y se ve entrenando todos los días, al medio día en la escuela del distrito, en la tarde en Triknia y en la noche con Priscilla Welton. Cada vez más alejado de la formalidad académica, Carlos encuentra la danza como un espacio de desciframiento de sus muy arraigadas inquietudes por el mito y la contemporaneidad. Mientras conversamos, una multitud de memorias se congregan como anticipaciones del tema que nos espera, *Ciudad Jaguar*. Y todo lo que aparece en su relato va tomando la forma de rastros, huellas que poco a poco nos acercan a la obra en cuestión.

Espíritus Espectro (1992) lo lleva a Chile. Funda Om-Tri con Elizabeth Ladrón de Guevara. Regresa a Colombia, desarrolla una



FOTOGRAFÍA: OSCAR PRIETO

carrera creativa permanente que pasa por *Ciudad Jaguar* (1999) y hoy sigue dando frutos. ¿Por qué detenernos en *Ciudad Jaguar* de forma particular? Yo le cuento a Carlos que cuando le preguntamos a sus colegas por su trabajo, ellos recuerdan mucho *Espíritus Espectro* y *Ciudad Jaguar*. La primera es una obra de juventud, de fuerzas salvaje, de espíritus arriesgados que congregan potencias que en su momento se desconocían. *Ciudad Jaguar* es resultado de una experiencia, de un diálogo con las raíces de las identidades que nunca terminan de descifrarse, de un lenguaje que se repite asiduamente para habitar el cuerpo con una cierta certeza. Con Elizabeth Ladrón de Guevara y Silvia Ospina, Carlos indaga con *Ciudad Jaguar* el nexo entre lo animal y lo humano. Adentrándose en los arquetipos de las diversas culturas latinoamericanas, y particularmente en la mitología pre-colombina de la región de Colombia y del sur de Chile, Om-Tri recurre al jaguar, símbolo espiritual de fuerza, devorador de almas, agresivo, emblema de protección y transformación, para desentrañar lo animal en lo humano. Más tarde, Ángel Ávila, Juana Salgado, Andrea Rubiano y Miguel Ángel Granados se unen al proceso que sigue nutriéndose, en esta etapa, de los relatos de *La crónica de Akakor*, de la ciudad mágica ubicada en el confín de la selva amazónica entre Perú y Brasil, para tejer la ciudad chamánica con la premonitoria destrucción de la urbe. *Ciudad Jaguar* se hace lugar y tiempo para un decir antagónico de destrucción y protección. Superposiciones –cabeza de águila y cuerpo de serpiente, destrucción y protección,

lo ancestral y lo por venir– que relatan una continuidad, la de las pulsiones de vida y de muerte, una superficie donde se asientan y se transforman como su danza de brisa y remolino, el animal con el humano, el callejero con el chamán, el caminar de su abuela por los senderos mortíferos para producir vida, sanar y proteger.

La danza, dice Carlos, no es un medio alegórico de expresión; instaaura disposiciones corporales y espirituales de las cuales participa no solo el bailarín sino el público. *Ciudad Jaguar*, en la escena y a la hora de bailar, hace que los dispositivos anteriores de creación desaparezcan y permitan el surgimiento de atmósferas que se tejen con el subsuelo de todo movimiento, el poder de la abstracción y la alegoría del relato.

Para Carlos, *Ciudad Jaguar* responde a un proceso de vida, por lo tanto a un tiempo construido en la escritura permanente del cuerpo. Solo el tiempo, el repetir un lenguaje, permite descifrar sus horizontes; las escuelas antiguas lo sabían: el cambio de un mudra a otro se alimenta de tiempo. Pero Carlos sabe también que las obras se hacen con el público, ellas tocan fuerzas muy grandes y por lo tanto dejan de ser de alguien. Las ideas, dice Carlos, son siempre colectivas y la potencia de estas ideas se aborda con el público; *la escena es un acto muy humano donde todos ponemos, lo que allí aparece responde a una condición necesaria no casual de su aparecer.* ■

Cuaderno de notas

POR CARLOS LATORRE

Desde los inicios, la danza la he sentido como una fuente de conocimiento y desarrollo humano, expresada mediante la fuerza del arte, la conciencia que se adquiere al danzar; es un camino espiritual, potencializa al ser hacia horizontes más amplios del vivir; el arte del danzar no es solo un divertimento u adorno, se eleva a dimensiones profundas del saber interior y cósmico.

La contemporaneidad se complementa con el origen de las culturas, para seguir creando construcciones y caminos armónicos de desarrollo humano y social en el mundo actual.

El ser humano posee en su genética la información necesaria para convertirse en un gran ser, pero los sistemas lo inhiben y atrofian por no sé qué oscuros intereses.

Mi propuesta pedagógica y de creación gira en torno a estas reflexiones, las estéticas empleadas obedecen a la búsqueda de una eficacia en la transmisión del mensaje.

El desarrollo de un lenguaje propio de expresión es sumamente trascendente para la evolución de la sociedad y del país; un país sin un desarrollo artístico y cultural es un país débil y enfermo expuesto a la mediocridad eterna, fácil presa de la explotación y esclavitud por parte de las potencias mundiales.

El ballet como técnica de formación sólida del bailarín contemporáneo en positiva fusión con las nuevas tendencias de la contemporaneidad.

Reflexionar, meditar, contemplar, danzar con la luz para sí mismo y para la otredad es una responsabilidad, un honor, una misión, un deber, una vocación que corresponde a todo ser humano.

Tenemos el deber de crear, expresar, proyectar nuestra libertad, en mi caso lo trato de hacer danzando, danzando la vida, compartiendo la danza para vivir dignamente como nos corresponde a los danzantes de los nuevos tiempos. ■



FOTOGRAFÍA: OSCAR PRIETO



dirección+creación+coreografía
carlos **latorre**

iluminación
guillermo **forero**

edición+sonora/estudio+mix
victor **fernández**/danza+om+tri

vestuario
alino **hernandez**/danza+om+tri

fotografía
carlos **zullaga**

gestión+producción
danza+om+tri/**teatro auditorio leonardus**

diseño+gráfico
andrés **ariaga**

intérpretes
elizabeth **deguerrera**+carlos **latorre**+juana **caligado**+ángel **avila**

danza+om+tri+danza+contemporánea

La obra narra la posibilidad de desentrañar el sentido salvaje-primitivo animal que contiene la psiquis humana en la profundidad del inconsciente y su relación con la otra parte consciente, humana y social.

El símbolo chamánico del jaguar como visión de fuerza, de transformación natural que conecta una memoria atávica de los pueblos;

Siendo la ciudad un espacio de encuentro de la colectividad donde confluyen lenguajes diversos de interpretación de lo real.

Es ahí donde el arte; la danza genera un puente de contacto con el imaginario contrastándolo con la poética animal en lo humano dentro de la ciudad contemporánea.



TEATRO AUDITORIO
LEONARDUS

Directora+general/asistente+administrativo/acomodadora/jefe+técnico
leonor **castro**
martha **espinoza**
juliana **castro**
cristian **castro**

FOTOGRAFÍA: DIEGO TABARES
ARCHIVO PERSONAL DE JOVANNY RODRÍGUEZ

La toma del yagé



Maicon Casanova Rueda,
Juan Carlos Martínez y
Jovanny Rodríguez
Grupo Folclórico La Tierra
Mocoa (2005)

POR PAULO AÑOKAZI

Pinta guacamaya, pinta selva, pinta yagé

La toma del yagé es la alianza espiritual más potente entre las culturas indígenas amazónicas y las andinas, ceremonia que se celebra desde que los Tule o Kuna nombraron a este continente *Abya Yala*, que significa “Tierra en plena madurez”, en oposición al apelativo de ‘Nuevo Mundo’, o mundo que está por hacer, “algo para que otros vengan y lo tomen y lo llenen de sentido... de ‘su sentido’ como lo diría Fernando Urbina.

‘Ayahuasca’ es una palabra quechua que se utiliza para nombrar al yagé (*aya*: alma, y *huasca*: bejuco), traducándose como “bejuco del alma”, preparado por taitas y chamanes del piedemonte andino amazónico de Ecuador, Perú, Bolivia y Colombia. Franja del continente excepcional para el encuentro de mundos geográficamente distintos, constituyendo un “crisol de mestizaje fabuloso” y que permite creer, al igual que Alejo Carpentier, en “la fecundidad intelectual de los mestizajes, de los intercambios de sangres, de tradiciones, de rutas, de modos de concebir la existencia, de costumbres...”

Es en el sur de nuestro país y la olla noroccidental de la Amazonia donde esta infusión es compartida por los pueblos Inga, Kamentsa, Siona, Coreguaje y Cofan, culturas que por lo mismo reflejan la fusión del hombre andino-amazónico a través de su estética de plumajes, de grandes y coloridos collares de cuentas multicolor, sobrios e imponentes colmillos, de la geometría y grafías en sus chumbes, faldas (miglla) y capisayos (kapisaiu), así

como de la pintura corporal del achiote y del huito. Aquí es donde el jaguar de la selva se funde con los aires andinos para dar respuesta a las inquietudes trascendentales, míticas y espirituales a través de la purga de la planta sagrada.

Entrar al yagé es como bajar de los Andes por el Valle del Sibundoy y comenzar a divisar la gran planicie amazónica mientras el entorno se va volviendo cada vez más espeso, la humedad retarda la respiración y el sudor del cuerpo alimenta el millar de corredores hídricos naturales que nutren el ecosistema del gran río, por los que ha venido circulando desde pretérito el pensamiento de culturas que encontraron las técnicas suficientes para poder vivir en complemento con estas esquivas tierras. Es navegar en las pintas de lienzo de los hermanos Jacanamejor y Kindi Llajtu, y trasladarse con sus evocaciones hacia la profundidad de la selva y el encuentro con sus seres; retornos al pasado, a sueños que terminan siendo las más hondas enseñanzas de nuestros ancestros, mitos llenos de abstracción y potente colorido, fugas hacia el encuentro de miedos y añoranzas, produciendo desdoblamiento sismos y danzas celestes.

Contrarias a esas comuniones, han sido las expediciones de hordas que hasta hoy han llegado embriagadas por “el dorado”, representadas por Werner Herzog, primero, en su trágica epopeya *La furia de Aguirre*, donde se puede apreciar desde el comienzo del filme, en un plano general, a Gonzalo Pizarro y su ejército bajar por escarpadas montañas, atravesando la ceja de selva hacia lo indefinido en aquella delirante aventura equinoccial. Y por *Fitzcarraldo*, que bajo la lírica de su lente testimonia al espectador lo inadmisiblemente de rebasar tupidas lomas de selva sobre una embarcación, con el mismo fin de los primeros invasores.

FOTOGRAFÍA: DIEGO TABARES
ARCHIVO PERSONAL DE JOVANNY RODRÍGUEZ



Experiencias como las que William Ospina recrea en su segunda novela, evidenciando la incapacidad de estos hombres de triste espíritu para entender a lo que se estaban acercando: “¿Qué es la selva? Cuando vas por el río lo sabes, porque lo que estás viendo es exactamente lo mismo que no ves. O solo es diferente porque bajo el sol pleno allá adentro es de noche. Pero el gran poder de la selva se te escapa: en sus troncos enormes, en sus árboles florecidos, en sus monos aulladores, en sus garzas, en sus serpientes del color del limo, con ojos blancos como si fueran ciegas, en sus troncos derribados donde caminan las escolopendras azules de patas amarillas, lo que palpita es el secreto de la vida y la muerte, una cosa total e inaccesible. En vano intentaríamos nombrarla, enumerarla, porque esa es la clave de la diferencia entre aquel mundo y el nuestro: que en nuestro mundo todo puede ser accesible, todo puede ser gobernado por el lenguaje, pero esa selva existe porque el lenguaje no puede abarcarla”.

Sobre el cruce de estas tensiones históricas y culturales nace *La toma del yagé*, creación que interpreta las etapas, así como los efectos de esta purga ritual, recreando y descifrando simbologías del llamado hombre-naturaleza, ofrenda que se hace a la tierra en reciprocidad por la abundancia que brinda cada uno de sus ciclos. La danza va exponiendo los acontecimientos de la ‘purga’ y su dramaturgia es acompañada en perfecta sintonía por sonidos y cadencias que logran intercalar el espíritu de la selva y los ritmos musicales andinos.

Los movimientos logrados por los bailarines son acordes al acontecimiento ritual, teniendo como base los tiempos monorrítmicos de la danza de los taitas mientras efectúan sus ceremo-

nias, hasta saltos y movimientos fuertes que solo se alcanzan en la danza del tinku de los pueblos andinos.

Desde el comienzo se aprecia el ambiente ceremonial y la fuerza espiritual de un acto de preparación del yagé por parte del taita, acompañado de cantos guturales, lentos y rituales. De este modo el guía del evento prepara y limpia el espacio para la ‘purga’ a través de movimientos pausados y precisos, en clara alusión de adoración y llamado a los espíritus y deidades de la naturaleza, hasta quedar estático en posición solemne, acompañando la entrada de sus iniciados y demás miembros de la comunidad.

El acto central da inicio con la toma del yagé por parte del taita, compartiendo el brebaje con cada uno de los participantes y con los espíritus del lugar.

Después de estos dos primeros momentos ocurre un cambio drástico, es el tránsito entre el mundo consiente y un estado ampliado de conciencia. Los movimientos son similares al vuelo corporal de las aves y simulan la entrada a la espesura de la selva, se abre el pórtico de los pensamientos velados de cada uno y el inicio de un viaje íntimo. Este es el estado introductorio de espacio y tiempo donde los participantes comienzan a sentir los efectos del ‘remedio’, acompañados del cambio cuidadoso de sonidos, dando prioridad poco a poco a las corrientes andinas. El chamán, en un estado de trance, dirige y acompaña la escena, custodiando el viaje de los participantes.

Inicialmente el viaje es armónico, el chamán, pendiente de sus asistentes, revisa y cuida la escena a través de saltos y movimientos circulares, preparando el advenimiento del trance colectivo con una nueva toma, que se comparte con los espíritus que han hecho presencia.

La alteridad va llegando de manera calmada, pero es evidente que las sensaciones están más allá de lo controlado. La fuerza de la planta que ha conducido hasta el momento a todos como grupo y por medio de una danza colectiva, irrumpe con pintas y sonidos de colores que se mezclan con figuras indefinidas que entran y salen de los cuerpos, el yagé envuelve a los hombres hacia movimientos más violentos, separándolos y retornándolos hacia las mujeres en alusión a un ritual central.

Las notas varían de nuevo, esta vez de manera acelerada y tal vez desesperada, a un ritmo corporalmente inmanejable y en cierta medida caótico, guiado por el compás del latir del alma, emergente del bejuco. Los cuerpos no atienden ni controlan sus movimientos, y la armonía grupal se desvanece en una fuga amorfa de entes torpes e individuales. El chaman exaltado lucha por mantener y guiar el trance de cada uno, mientras estos interiormente exploran las trochas y arroyos de la unidad de su ser-naturaleza. A un hombre la planta lo trata con mayor dureza, por lo que el chaman le dedica especial atención, ingiere el brebaje, lo sopla y limpia con la *wairasacha*, el ramo de hojas con el que controla las fuerzas invitadas, esa escobilla del viento que barre la oscuridad. De este modo sana a sus invitados, limpiándolos de corona a pies con cantos arcaicos y la danza originaria del yagé.

Retorna la calma, todos vuelven a la posición de apertura, el taita se ubica en el centro del círculo para entrar al desenlace de la ceremonia. Comienza el viaje de regreso, de nuevo los movimientos volátiles en dirección al mundo consiente. Quien los cuida retoma sus saltos y rápidos movimientos velando por el buen retorno.

El último acto se da con el trance extendido de una mujer que es levantada por todos y ofrendada a los seres de la naturaleza,

mientras el cortejo se retira. Una vez más se renuevan los votos hacia la pacha mama, ofrecimiento que se da entre el taita y la mujer elegida para empezar un nuevo ciclo natural de fertilidad, abundancia y entendimiento, resumidos en el pensamiento indígena como buen vivir, como "sumak kausay". ■

FOTOGRAFÍA: DIEGO TABARES
ARCHIVO PERSONAL DE JOVANNY RODRÍGUEZ



resistencias



OBRA: PLAN VÍA (2000)
DIRECTOR: JOHANN KRESNIK
FOTOGRAFÍA: CLAUDIA TOBÓN



FOTOGRAFÍA: ARCHIVO DEL MINISTERIO DE CULTURA
INVESTIGACIÓN MEMORIAS DE CUERPO

El potro azul

Jacinto Jaramillo
Ballet Cordillera
Bogotá (1975)

POR RAÚL PARRA GAITÁN

El potro azul

El 5 de junio de 1975 se estrena en el Teatro Popular de Bogotá *El Potro Azul*, coreografía de Jacinto Jaramillo realizada para el Ballet Cordillera, una de las piezas más representativas de la producción artística del maestro, en la que los pasos de la danza del joropo son objeto de investigación coreográfica para crear un lenguaje de movimiento. Si las *danzas* creadas por él, como *La guabina chiquinquireña* o *El sanjuanito*, las podemos considerar como danzas populares con puesta en escena, en las que se puede percibir una historia, en *El potro azul* la composición coreográfica y la puesta en escena responden más a las formas propias de la danza moderna¹. Es decir que de un lado hay una preparación físico-corporal de los bailarines, basada en la técnica de danza de Isadora Duncan; de otro lado, hay una investigación y propuesta de movimiento (basado en el joropo); y finalmente, utiliza una forma narrativa con la que nos acercamos a un hecho histórico: la violencia en Colombia de los años cincuenta.

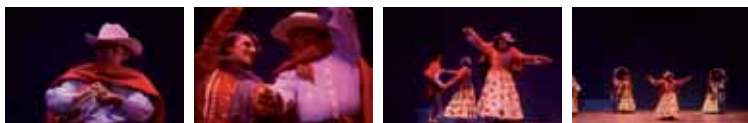
Aunque haya muchas semejanzas corporales entre la propuesta escénica de Jacinto y los bailarines tradicionales de la danza del joropo, podemos encontrar algunas diferencias, debidas no solo al contexto socio-cultural, sino a la preparación técnico-corporal de los intérpretes. Para Jacinto, como para la danza moderna en general, la expresión del dorso es importante, para lo cual se enfatiza en dejar o bajar el peso a la cintura

pelviana y extremidades inferiores, que liberan y permiten alargar la parte alta del cuerpo; en la danza tradicional llanera el cuerpo del hombre difiere de la anterior concepción ya que el dorso permanece 'encorvado' al igual que la articulación de cadera, la cual está constantemente flexionada. La gran importancia dada por Jaramillo a la formación técnico-corporal del bailarín está en que esta los prepara para la escena, aportándoles herramientas físicas e interpretativas que les permite, en este caso, acercarse a la representación corporal de los domadores de animales de los Llanos.

En la danza del joropo, el paso base, las diferentes variaciones y figuras (zapatear a galope tendido, zapatear al trote y el botalón) que nos recuerdan el cabalgar y las diversas faenas de los jinetes en el llano, se suceden generalmente como una demostración de virtuosismo espontáneo de los bailadores; en *El potro azul* y como fruto de una investigación coreográfica, estos aparecen más bien para responder al desarrollo de la narración, de la historia que allí se cuenta. En esta pieza coreográfica descubrimos, con los contrapunteos del zapateo, los pasos del caballo hecho ritmo, a los hombres y mujeres llaneros en las migraciones que ocasionan las guerras, pero también al centauro como metáfora de los guerrilleros del llano en los años cincuenta.

Jacinto fundamenta la creación de la coreografía en la lucha sostenida en dicha década por el movimiento guerrillero liberal de los Llanos Orientales, dirigida por Guadalupe Salcedo, contra los poderes políticos y la clase dirigente concentrada en la capital. Esta guerrilla, alentada inicialmente por la Dirección Liberal, se concentra en los campos y se comporta como un gobierno

■
1 La danza moderna aparece en la primera mitad del siglo XX, y se desarrolla principalmente en Estados Unidos y Alemania.



FOTOGRAMAS DE VIDEO EXTRAIDOS DEL DOCUMENTAL
JACINTO JARAMILLO, UN POTRO AZUL DE JOSE VEJARANO
CORTESÍA FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO

alterno al dictatorial de los conservadores de Bogotá. Esta disputa entre liberales y conservadores es representada, en *El potro azul*, por los ponchos de doble faz (rojos y azules) que portan los bailarines y que aluden a los colores de estos dos partidos políticos de nuestro país. Guadalupe aparece como el centauro que lucha por sus ideales; el zapateo de su danza no es otro que una especie de *tartamudeo*, una conversación pausada que sostiene con los seres que portan máscaras y que representan el poder político. Lo maravilloso de *El potro azul* no solo está en la exploración rítmica y formal sobre los pasos del joropo, sino que, en esta pieza, podemos acercarnos a un retazo de la historia de Colombia, donde se hacen visibles el espacio y el tiempo de los llanos orientales colombianos a mediados del siglo XX.

Las imágenes de *El potro azul* son portadores de memoria, una especie de anacronismo, donde hombre, caballo y hombre-caballo aparecen metafóricamente para contarnos un fragmento de la historia de la violencia. Las cinco escenas: El joropo, La doma, El amanecer, El presagio o escena de la angustia, El combate entre el potro-centauro y los monstruos, construyen no sólo unas secuencias de la composición coreográfica, sino que, con esta nueva forma de puesta en escena de la danza tradicional, se instaura claramente una relación entre danza y política. Esta pieza, desde el cuerpo, nos recuerda nuestra historia, desde el ritmo sonoro del zapateo nos deja en la memoria el eco de las luchas, de las guerras, y la esperanza de un futuro mejor. ■



ARCHIVO DEL MINISTERIO DE CULTURA
INVESTIGACIÓN MEMORIAS DE CUERPO

AFICHE DE LA COMPAÑÍA
OBRA PICTÓRICA DE JACINTO JARAMILLO
ARCHIVO PERSONAL DE RAUL PARRA

ABAJO: FOTOGRAMAS DE VIDEO EXTRAIDOS DEL DOCUMENTAL
JACINTO JARAMILLO, UN POTRO AZUL DE JOSE VEJARANO
CORTESÍA FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO



Comparsas del Carnaval de Barranquilla



CARLOS FRANCO EN EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA
FOTOGRAFÍA: VIKI OSPINA

Carlos Franco
Escuela de Comparseros
Carnaval de Barranquilla
Barranquilla (1981-1983)

POR LIBARDO BERDUGO

Carlos Franco, política y carnaval

Carlos Franco Medina (1953-1994), coreógrafo, folclorista e investigador, fue uno de los grandes valores de la danza popular, y del carnaval barranquillero. A pesar de su temprana partida, Carlos nos dejó sus huellas y enseñanzas en el campo de la investigación y de la danza folclórica.

Si bien Carlos Franco Medina es recordado como un gran coreógrafo e investigador por todas las realizaciones y montajes que hizo con su Escuela de Danzas Folclóricas de Barranquilla y en el carnaval (Palenque, Sinú, Carnaval, Caimán, etc.), hay una faceta muy poco conocida de él: la de militante político.

Carlos Franco no era un coreógrafo 'plástico', "de esos que andan por ahí", como dice una canción popular. Carlos era un hombre con conciencia social que soñaba con un país diferente, con mejores oportunidades y posibilidades para los trabajadores del arte y para los hijos del pueblo que él mismo representaba. En este sentido, se puede decir que Carlos no se limitó a tener conciencia, como muchos individuos y agrupaciones que saben que existen las desigualdades, pero que no hacen absolutamente nada para ayudar a cambiar el orden de las cosas.

Su concepción del mundo y del arte y la cultura lo llevó a observar críticamente el entorno social y cultural del hecho folclórico para encontrar allí los soportes antropológicos, sociológicos y estéticos que subyacen detrás de los ritmos y danzas del folclor colombiano. A diferencia de muchos coreógrafos que

se conforman con reproducir lo que aprenden en sus escuelas, Carlos se trazó la tarea de cualificar el arte de la danza tradicional no a partir de simples variaciones de forma, sino en su contenido estético, pero para ello debió de estudiar primero el origen y la esencia de cada una de las danzas y bailes que había aprendido; por ello vio la necesidad de hacer investigación de campo, inicialmente llevado de las manos de Gloria Triana y de Totó la Momposina (por allá en el 76); después, por sí solo, investigó la cultura folclórica de la Costa Atlántica y, en menor medida, la del Pacífico. Por su trabajo y dedicación, Gloria Triana lo llamó no solo como asesor folclórico del programa Yuraparí sino como asistente de dirección en los programas realizados en la Costa Atlántica, con lo cual ahondaría sus conocimientos sobre el folclor y sobre la realidad política y social de Colombia, de una manera directa. Allí aprendió que el coreógrafo no podía ser simplemente un 'montador' de bailes, sino una especie de chamán que debía poner en comunicación al público con sus raíces y su problemática a través de la danza; pero para ello debía primero ser un investigador con conciencia social. Sin dudarlo puso en práctica la investigación-acción participativa que enseñaba el maestro Orlando Fals Borda. De otra manera, ¿cómo iba a conocer los sentires y percepciones de las comunidades si no compartía con ellos sus vivencias, problemáticas y esperanzas?

Y con cada investigación de campo fue tomando conciencia del gran patrimonio y riqueza cultural del pueblo colombiano y, contradictoriamente, de la enorme pobreza en que se debatían esos pueblos; donde el Estado no hacía presencia para garantizar siquiera los derechos sociales y culturales básicos; donde las

expresiones tradicionales se conservaban a pesar del abandono del gobierno y de los partidos políticos tradicionales, representados por los caciques, latifundistas y terratenientes locales, para quienes el folclor era un instrumento de alienación, visto como un divertimento para su goce y puesto en escena en el marco de los carnavales, fiestas patronales, corralejas y fandangos...

Carlos tenía 'conciencia para sí', y por ello tomó la decisión de colaborar y aportar desde sus posibilidades con la causa de la revolución colombiana. Primero entró a la Juventud Comunista como un simple simpatizante; luego, cuando ya estuvo más convencido y consciente, por razones de su trabajo y de seguridad pidió una militancia especial en el Partido Comunista.

La labor de Carlos era su mejor aporte a la causa colombiana. No necesitaba hablar con un verbo altisonante y dogmático. No necesitaba siquiera empuñar una piedra o salir a protestar por las calles de Barranquilla, en las tantas manifestaciones y marchas que se programaron para esa época. Él aportaba mucho más que cientos de militantes reunidos vociferando contra el imperio y contra las injusticias, reclamando una patria mejor, pues ayudaba con sus investigaciones y con sus presentaciones a construir una nueva cultura popular, más rica y más digna. Como militante nunca dudó ni tuvo miedo en presentarse en los actos y eventos organizados por la Juventud o el Partido. Y siempre supo representarnos con mucho orgullo en los eventos nacionales e internacionales a los cuales fue invitado, como el Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes de la Habana, Cuba; así como cuando tuvo el honor de acompañar a Gabriel García Márquez a recibir el Premio Nobel de Literatura en 1982, en Estocolmo.

Cuando se fundó el Taller Musical de Barranquilla, filial del Movimiento de la Nueva Música, ahí estaba él como miembro de número, como músico, como coreógrafo y como directivo. El Taller Musical de Barranquilla propuso por primera vez aglutinar a los músicos de la ciudad en un movimiento cultural para salvaguardar nuestra música y nuestros valores. El Taller no solo se limitó a programar una serie de foros, conciertos y recitales con los artistas de la ciudad, sino que llegó a montar la primera Orquesta de Música Contemporánea de Barranquilla conformada por músicos de renombre como Carlos Martelo, Armando Galán, Alberto Barros, Morris Jiménez, John Berman y Daniel Moncada, entre otros. Del Taller Musical de Barranquilla nació también la idea de fundar las escuelas de carnaval, razón por la cual en 1981 se creó la Escuela de Comparseros Carnaval de Barranquilla, y se le pidió a Carlos Franco que fuera su director artístico, cosa que aceptó con gusto y responsabilidad, pues tenía como antecedente el haber montado y dirigido la *Conga cubana*, una comparsa que acompañó a la reina popular del barrio Nueva Granada en un desfile de la Guacherna de 1980, inspirado en el espectáculo del Tropicana.

Carlos entendía que el Carnaval era un magnífico espacio para mostrar las capacidades artísticas de un pueblo, pero que también era un espacio propicio para cuestionar el sistema, sus personalidades y autoridades, así como para recordar sus reivindicaciones más sentidas; que por mucha música, disfraces y alcohol que hubiera, el pueblo no podía perder el sentido de la realidad. De allí que cuando se propuso la primera comparsa llamada *Y del agua qué*, no dudó un minuto en concebirla. Dicha comparsa representaba la problemática del agua en Barranqui-



GRUPO DE BAILARINES
ESCUELA DE COMPASEROS CARNAVAL DE BARRANQUILLA
FOTOGRAFÍA: VIKI OSPINA

lla para esa época, cuando no llegaba el agua a los barrios del sur de la ciudad. Allí nos mostró su genialidad: por primera vez en Barranquilla se montaba una comparsa de carnaval (1981), en el sentido artístico del término, con tres cuerpos de baile: uno representando los aguateros, otro el agua, y el último a los trabajadores de las entonces llamadas empresas públicas municipales, que en ese entonces mostraban su incompetencia y su desconsideración hacia los barrios del sur.

“¡Somos el ritmo del pueblo y protesta les traemos!”, decía la pancarta o pasacalle que encabezaba la comparsa. “Estamos trabajando, dijo el alcalde ayer, todas las calles rotas y el agua no se ve” (...). “El agua la compramos a cien pesos el galón, mientras que los ricos la botan por montón”, decía una segunda estrofa compuesta por Álvaro Galán, uno de los músicos de la comparsa.

La creación de la Escuela de Comparseros tuvo mucha significación en la historia del Carnaval, porque era la primera vez que un coreógrafo profesional se atrevía a montar una comparsa en un barrio popular y no en un club social (Country, Barranquilla, etc.); segundo, era un intento interesante de crear escuelas no solo de bailarines sino de músicos: esa escuela daría sus resultados rápidamente, pues formó sus propios músicos y formó nuevos directores de danzas y comparsas; y, tres, enriqueció el Carnaval con una nueva propuesta coreográfica y dancística, pues uno de sus objetivos era innovar y proponer nuevos bailes y comparsas sin demeritar las danzas tradicionales como la cumbia, el congo, el paloteo, las danzas especiales y de relación. Hasta el año 80, las pocas comparsas que desfilaban en el Car-



CARLOS FRANCO EN SU ESCUELA CON LA BAILARINA ANGÉLICA HERRERA
FOTOGRAFÍA: VIKI OSPINA



DANZA DEL AGUA EN EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA
FOTOGRAFÍA: VIKI OSPINA

naval barranquillero eran montoneras de personas y disfraces que caminaban o bailaban sin coreografía alguna.

Para el segundo año, 1982, se conservó la primera comparsa y se creó una nueva, sobre un problema igualmente sentido, los apagones, que para esa época eran comunes en nuestra ciudad, y así fue como nació la comparsa *El apagón*. Para esto utilizó la misma fórmula que le había dado satisfacciones: un cuerpo de bailarores representaba la luz, y otro cuerpo la obscuridad, con su respectiva tijera que simbolizaba el corte de energía. Y de nuevo se oía la música: “No sé lo que pasa, lo que pasa en nuestra ciudad que el servicio de luz no sirve para na”, como consigna crítica que denunciaba la inoperancia de la empresa de energía eléctrica y del gobierno de turno.

Para el tercer año, Carlos, consciente de la necesidad de salvaguardar nuestro patrimonio cultural, planteó la necesidad de rescatar los disfraces de la negrita Puloy y de la Marimonda, que para esa época se encontraban en franca extinción. Como luchador cultural entendía que si esta comparsa no la hacían quienes trabajaban para el pueblo, nadie la iba a hacer y estos disfraces iban a desaparecer; por eso se montó una nueva coreografía: la comparsa de *La negrita Puloy* y *La zipote Marimonda*. Al son del chandé, inmortalizado por el maestro Peñalosa, *Te olvidé*, los comparseros de la escuela supieron rescatar oportunamente estos dos disfraces. Lo interesante de estas propuestas dancísticas era que proponían cosas nuevas, pero respetando nuestros valores rítmicos y musicales: la cumbia, el chandé, la puya, el zambapalo, etc.

Como hombre político, Carlos Franco conocía bien el carácter de clase de los carnavales y distinguía sin problema la cultura popular de la oficial. Él mismo era una expresión de esa división clasista. Por eso cuestionaba y criticaba el carácter elitista de la Junta de Carnaval de entonces: el Carnaval era del pueblo, pero los organizadores y reinas eran siempre provenientes de arriba. Los grupos de danzas tradicionales y comparsas solo importaban en el marco del Carnaval para hacer demostración y ostentación de su poder social, pero nunca se preocupaban por su cualificación ni por el mejoramiento del bienestar de los actores y hacedores de este.

¡Cuántos esfuerzos tuvo que hacer para mantener su Escuela de Danzas Folclóricas de Barranquilla, su grupo y sus investigaciones, sin ayuda de ningún organismo oficial local!; pero por eso no dejó de luchar por esas reivindicaciones; solo, con su trabajo y su actitud, se abrió campo a nivel local y nacional y se ganó el aprecio y el reconocimiento de las personalidades y grupos que hacían investigación y proyección artística folclórica. Carlos nunca renunció a sus ideales revolucionarios.

Por razones de salud tuvo que alejarse de cualquier pretensión política, así como artística. Pero siempre estuvo atento al transcurrir del movimiento cultural y de la situación política del país. ■

Plan Vía



FOTOGRAFÍA: CLAUDIA TOBÓN

Johan Kresnik
Bogotá (2000)

POR NATALIA OROZCO Y
RODRIGO ESTRADA

10.01.12. Entrevista con Gustavo Llano

Natalia__ ¿Cómo se gesta la idea de hacer *Plan Vía*?

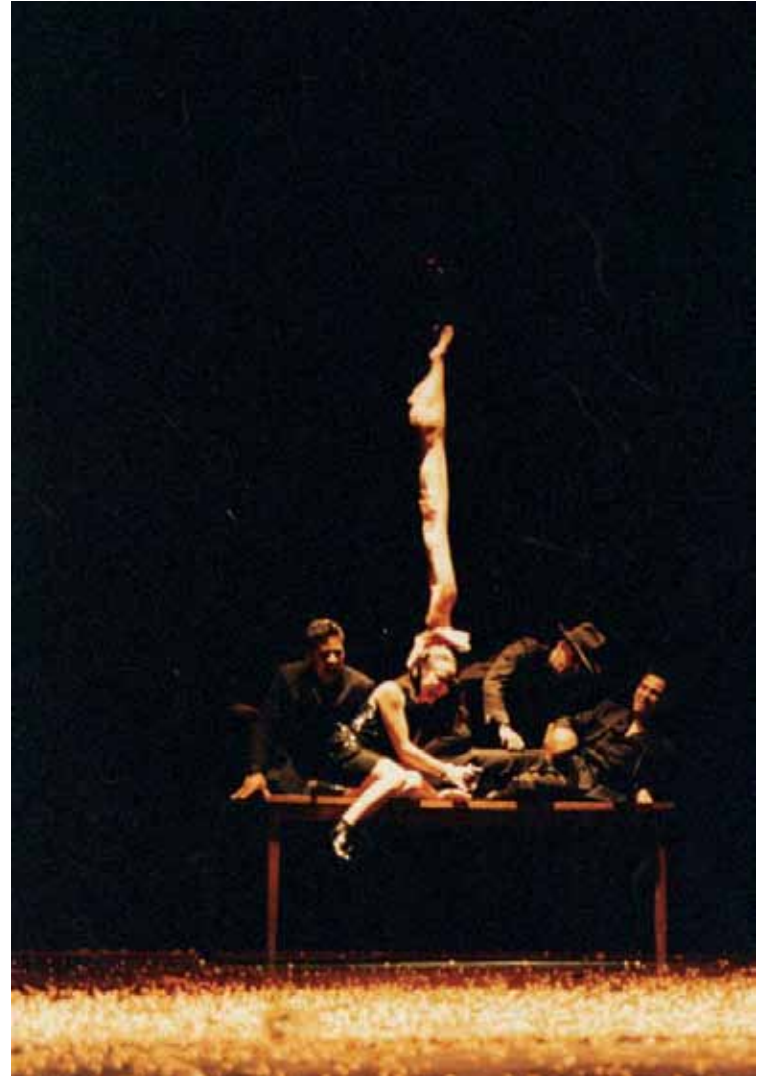
Gustavo__ Eso tuvo un proceso muy especial. Yo me fui a Alemania en el 97 después del Festival Iberoamericano de Teatro, donde vimos a Ismael Ivo, que vino con *Othello* en el 96. Yo vi esa obra e hicimos el taller con él. Ese fue el primer taller que hicimos los bailarines profesionales con una compañía internacional. Sucedió que me enamoré de ese trabajo, de esa manera de hacer; era muy parecido a lo que yo estaba buscando, y desde ahí decidí hacer esa búsqueda en el campo internacional. Conocí a Ismael personalmente, e hice una audición con él y empecé a trabajar en su compañía; a partir de ahí comenzó todo mi proceso en Alemania, y conociendo a Ismael, conocí a Kresnik. Era un personaje demasiado importante en ese entonces en Alemania, todavía lo es, pero en esa época Johann Kresnik estaba en todo su furor. Él era el coreógrafo de la Volksbühne, que era el teatro más importante de Alemania Oriental. Kresnik era un referente muy importante para muchos coreógrafos en el mundo. Hacía un trabajo muy político. A mí me interesó mucho y vi varias de sus obras, y un día estuve en una conferencia con él en Colonia y le propuse que hiciera un trabajo en Colombia; él me dijo que sí. Él conocía un poco lo que estaba sucediendo acá políticamente. Estaba muy interesado en la intervención de Estados Unidos en los países latinoamericanos; entonces yo le dije que hiciéramos una obra, que fuéramos a Colombia; yo me conseguiría todo y él haría una

coreografía con los bailarines profesionales de acá. Me dijo que le escribiera, que hablara con su secretaria y le planteara cómo era el proyecto. Tenía todavía una idea muy vaga pero me vine a Bogotá y empecé con ese proyecto, me reuní con César Monroy que en ese momento era el director de Danza del Instituto de Cultura de Bogotá. Él lo conocía, afortunadamente, porque su hijo lo conocía. A él le interesó mucho y quedó a la espera de que yo le pasara la propuesta. Le mandé una carta oficial a Kresnik desde el Instituto, que él respondió diciendo que sí, que aceptaba venir. Ahí empezó todo el proceso de reunir los bailarines. La idea de él era hacer una obra muy muy grande y se logró. Creo que era el montaje más grande que se había hecho en cuanto a la producción. Fue la primera vez que logramos pagar muy bien a los bailarines, a un dramaturgo, a un escenógrafo. Yo conocía todo el medio. Hablé con Víctor Viviescas para que hiciera la dramaturgia; Carlos Ríos era el escenógrafo de mis obras, hablé con él para que hiciera la escenografía. Entonces empezamos a formar un equipo muy poderoso de trabajo y eso empezó a crecer hasta que se llegó el momento de ir a recoger a Kresnik al aeropuerto. Hicimos un proceso de trabajo que fue inolvidable para todo el mundo. Marcó la historia de la danza en el país. Yo veía la necesidad de abrimos internacionalmente. Aquí estábamos muy encerrados; cada uno estaba con su pequeño grupo tratando de hacer sus presentaciones, Carlos Latorre, Leyla, estaba llegando Tino... Era una lucha eterna, y haberme ido a Alemania me brindó la visión de que esto se podía abrir, de que había que traer coreógrafos internacionales, hacer producciones grandes, pagar a los bailarines. Esa visión caló bastante y se hizo una obra de gran envergadura.

Natalia_ ¿Qué tipo de propuesta escénica era *Plan Vía*?, y por lo tanto, ¿qué tipo de bailarines y de artistas ustedes pusieron en escena?

Gustavo_ Yo conocía lo que estaba sucediendo en Colombia y en Bogotá, y me decía que no podía traer un coreógrafo que hiciera solamente danza y frases de movimiento. Había que traer algo más teatral, había que hablar de lo que estaba sucediendo políticamente en ese momento, que era lo del Plan Colombia. Era una vaina absurda lo que estaba pasando y lo que iba a suceder con el país. Kresnik tuvo una visión muy bella. Y él se informó muy bien, él me hizo conseguir a mí todo el Plan Colombia, todos los textos originales, ninguna interpretación de la prensa. Eso fue obligación para empezar el proceso. Él estudió muy bien ese tema, se lo sabía de memoria; él sabía qué estaba sucediendo, qué iba a pasar, cuántos millones, cómo era, las fumigaciones, todo; todo se lo sabía al venir al país. Cuando llegó, dijo que le interesaba todo el asunto político porque estaba sucediendo una cosa muy grave con Colombia, y yo estaba completamente de acuerdo con eso. Nosotros éramos conscientes de que estábamos corriendo un riesgo porque trabajábamos con dineros públicos, y le íbamos a dar muy duro al gobierno, le íbamos a dar muy duro a los paramilitares, a la guerrilla, a los que estuvieran cagando esta vaina... había muchas facciones que estaban interesadas en que esto no funcionara y que esto se volviera una guerra. Era echarle mucha leña al fuego. Había una visión muy clara de lo que estaba pasando e iba a pasar en el futuro. Kresnik me pidió que llamara a las personas que yo quisiera. Hablé con César y planteamos una audición abierta, general, a la que llegó muchísima gente. Empezó toda la negociación, cuántos bailarines podíamos contratar; Kresnik me

decía, "los que más pueda, cien, cincuenta", los que más pudiéramos meter en la obra. Llegamos al acuerdo de que serían ocho bailarines y ocho actores, o siete y siete. Yo conocía el medio, así que orienté a Kresnik sobre los personajes que podíamos elegir. Se habló con la ASAB, que nos prestó los salones para trabajar. El ensamble con Víctor Viviescas funcionó muy bien. Aquí todavía no existía la modalidad del trabajo con el dramaturgo. Para Víctor fue un poco complejo al principio. El dramaturgo aquí normalmente es el que escribe los textos, pero, en cambio, debía ser el que estaba en la construcción de la obra, el que iba brindando las escenas, mientras el coreógrafo las debía llevar a cabo. Kresnik le exigió mucho a Víctor. Ahí tenía que crear en vivo. Tenía que crear con la información de la historia de Colombia, con las masacres, por ejemplo: qué había sucedido ahí, cuántos mataron, cómo llegaron, quiénes fueron, los mataron con motosierras, con machetes... toda esa información era muy clave para Kresnik, porque de eso dependía la estructura de la coreografía en cada escena. Una de las escenas más bellas que recuerdo en la obra era precisamente la dedicada a las masacres. Están con los cuerpos desnudos. Uno flaco, de cabello crespo, que ahora no recuerdo el nombre, era el protagonista de esa escena. Él iba con una gran brocha, con pintura roja, y los otros estaban con los cuerpos desnudos. Iba haciendo una hermosísima coreografía pintando unas cruces gigantes en las espaldas de los bailarines. Era una escena muy bella, muy dramática, muy fuerte. Otra escena que yo recuerdo muy fuerte era la fumigación; estaban todos encima de unas rocas gigantes haciendo unas bellas coreografías, y empezaba a caer polvo blanco del cielo... todo tenía que ver con eso, con las fumigaciones, con la cocaína. Era una forma muy visual



y plástica de interpretar de Kresnik; él es conocido por eso, es un tipo que recurre a todos los elementos posibles para la creación. Estaba la escena del marrano. Descuartizamos un marrano en el escenario. Nos tocó comprar medio marrano y mantenerlo en el congelador. El Instituto decía que Carlos Ríos lo podía hacer, pero Kresnik decía que necesitaba un marrano de verdad, que sangrara, que tuviera huesos. Claudia Tobón hacía la producción. Fue un trabajo con un nivel muy profesional. 'Kklo', de RCN, se encargó del vestuario, fue una maravilla. Cada actor y cada bailarín tenían su vestuario todos los días, planchado y lavado. Nadie tenía que preocuparse por esas cosas y eso era lo que yo quería, que entráramos en ese sistema de producción en el que se respetara el oficio de cada uno. Todas las cosas estaban bien determinadas. Eso se pudo porque había dinero, porque el Instituto apoyó completamente la idea. Las funciones, que fueron seis, tuvieron un lleno total, eran gratuitas. Había dos mil personas por función, en el Jorge Eliecer Gaitán.

Rodrigo_ ¿Durante el proceso de creación, o durante las funciones, hubo algún tipo de presión o de censura por el tema de la obra?

Gustavo_ Parece que había muchas ganas de decirnos tantas cosas, pero no podían, porque la obra fue muy fuerte. Sí nos hicieron comentarios, a nivel personal, que por qué ese tema tan delicado, que corríamos peligro, porque en esos años el paramilitarismo era muy fuerte, y realmente corríamos riesgos, porque nosotros en la pieza hablábamos de las cosas muy directamente, utilizábamos símbolos patrios, que era algo muy delicado en la obra, pero logramos hacerlo de una manera muy sutil y muy bella. Rita Robert cantó el himno nacional, a capela, de una manera

maravillosa. Esa mujer iba vestida de negro cantando por todo el teatro, mientras la madre (Victoria Valencia), que perdía sus hijos en las masacres y quedaba al vaivén iba arrastrando una campana gigantesca con unas láminas y una cadena de barco casi de doscientos kilos que nos habíamos conseguido. Era una vaina muy exigente a nivel visual, pero todo el mundo dio la talla.

Natalia_ Fue increíble todo el proceso escenográfico que llevó a cabo Carlos Ríos. La pieza tenía una estructura escenográfica poderosísima.

Gustavo_ Fue muy poderosa. Yo conocía más a Kresnik que todos, pero luego todos entraron en esa visual, que fue como entrar en los ojos del coreógrafo. Eso fue muy importante. Algo clave fue que antes y después de cada ensayo había reunión, en donde todo el equipo técnico y de dirección tenía que estar presente. Estábamos todo el tiempo estructurando la pieza, y de esa manera es que trabaja él en Alemania. Él lo escuchaba todo, y cogía todas las ideas y las respetaba mucho. Todos los días nos reuníamos en una cantina, porque a Krésnik le gustan mucho... una cantina al frente del Jorge Eliecer Gaitán, a tomar aguardiente, a escuchar tangos y a planear la obra.

Algo clave fue lo que se vino después. Yo pensaba que el proyecto tenía que generar que se fueran otros bailarines al exterior, y eso fue lo que sucedió. Kresnik se llevó a una de las bailarinas a su compañía en Berlín, a Bibiana, que trabajó muchos años allá con él. Carlos Ríos también se fue e hizo dos obras con Kresnik. Silvia Ospina también se fue a Europa. Esas cosas solo suceden cuando se propone que esto se abra. Pienso que a partir de allí la gente empezó a salir a otros lugares. Esa era mi visión y mi sueño como coreógrafo y bailarín, que la vaina creciera, que a todo el

mundo empezara a abrirsele la mente. Ese fue el gran triunfo de la pieza y del Instituto, que le apostó a algo que era un poco loco: traer a Kresnik, que creó el teatro coreográfico, en los años setenta. Él y Pina Bauch fueron los grandes pioneros de la danza contemporánea, así que estábamos hablando de un gran creador. Hay otra cosa clave que sucedió en el proyecto. Una directora Alemana se interesó en este trabajo e hizo una producción de televisión que se presentó en Alemania, un documental muy bello que se hizo de todo el proceso, del contexto político, de todo lo que estaba pasando aquí.

Natalia_ ¿Cómo era el trabajo entre el director, el asistente de dirección y el dramaturgo?, ¿cuál era tu papel?

Gustavo_ Mi papel era organizar a todos esos locos, desquiciados, porque eso fue una catarsis en la que nadie quería parar de ensayar. *(Risas)*

Natalia_ ¿Cuánto tiempo duró el proceso?

Gustavo_ Aquí en Colombia estábamos acostumbrados a procesos muy demorados, y cuando llegué a Alemania me di cuenta de que los procesos duran dos meses. El proceso duró ocho semanas. Yo programé los ensayos, hice el organigrama, se ensayaban seis horas diarias, de lunes a lunes. Llegó Kresnik, al otro día hicimos la audición y al siguiente día estábamos trabajando a las ocho de la mañana. Allí entró el dramaturgo, que debía empezar a darle información al director: qué escenas podía plantear, que la escena de la fumigación, que la escena de los políticos decidiendo el Plan Vía. A Kresnik se le lanzaban las escenas, él lo dibujaba todo, le entregaba esos dibujos al vestuarista y al escenógrafo, que trabajaban a partir de los dibujos, y mientras tanto empezaba la coreografía. Yo me aprendía todo de memoria y me dedicaba a



FOTOGRAFÍA: CLAUDIA TOBÓN

hacer las correcciones. Cuando yo estaba haciendo todo eso, él ya estaba en otro tema. Yo me encargaba de terminar y pulir algo, mientras él ya estaba con los actores haciendo la escena de los políticos. La de los políticos era la escena donde no había bailarines. Eran siete personajes sentados en el borde del escenario, cada uno con una olla de sopa, comiendo y dictando las leyes del Plan Colombia. Entonces allí entraba Carlos Ríos, que debía traer las ollas, y el vestuarista que debía hacer su propuesta. Era algo muy disciplinado, y todos estaban fascinados viendo cómo se coreografiaba. Había una escena en la que entraba Carlos Latorre con un bulto de maíz que pesaba cincuenta kilos, y el maíz va derramándose poco a poco, y ahí está Elizabeth que va haciendo una danza bellísima con el maíz. Era una escena fascinante de ellos dos.

Natalia_ Ya que los nombras, son Elizabeth, Soraya, Pelusa, Silvia, Carlos Latorre...

Gustavo_ Pachito Diaz, Yesid... el que se fue a Villa de Leyva, el loco, el desquiciado, el único que llegaba tarde y nos puso problemas; me sacó canas, era el único *(risas)*. Estaba rayado en esa época, pero respondió muy bien. Y me falta el otro, ¿cómo se llama?, Ocampo... ¡Obando!, Obando, el apellido es Obando...

Natalia_ (extrañada) Nooo, ni idea... no lo conozco.

Gustavo_ Siii, todo el mundo lo conoce aquí, preguntá y verés que todo el mundo lo conoce.

Natalia_ Vea pues, Ovand... ¡Aaaahhh!, no no no, ¡Ovalle! *(risas)*.

Gustavo_ ¡Ovalle!, claro, ¡Fernando Ovalle! *(más risas)*, que estaba bastante joven allí.

Natalia_ Entonces, Fernando Ovalle, Carlos Latorre, y ¿cuál es el otro hombre?

Gustavo_ Y Yesid y Pachito. Pelusa, Soraya, Elizabeth, Bibiana, Silvia. Eran nueve bailarines, un combo el hijuemadre. ¡Y los actores! Vicky Valencia, Sonia Abaunza, Cabeto... él hizo el presidente... ¡noh!, es que era un equipo... no se imaginan lo que hacíamos con ese equipo..., la música fue composición de Ángel Becasino y la cantante fue Rita Robert... Era el equipo más maravilloso que yo había tenido en mi vida para trabajar.

Natalia_ La propuesta era presentar el trabajo en esa temporada... ¿y no hubo planes de presentar más la obra?

Gustavo_ Era responsabilidad del Instituto mover la obra, pero yo creo que le dio tanto miedo por el tema, ya lo tendría que confirmar con Monroy, que tal vez hubo cierto veto. Yo creo que hubo cierto freno. Porque era una obra que se podía seguir produciendo y presentando en otras ciudades, pero era un tema muy delicado. Nadie se había atrevido a hablar tan abiertamente, en ese momento histórico, de la situación del país. Eso solo lo podía hacer un extranjero como Kresnik.

Natalia_ ¿Cuánto duraba la obra?

Gustavo_ Una hora y cuarenta minutos. ■

Un nuevo milenio, una nueva Bogotá ★

PLAN-VIA
CREACIÓN Y DIRECCIÓN
JOHANN KRESNIK



ESTRENO
Octubre 28 • Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán

TEMPORADA
Noviembre 3 al 6 • Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán

2.660 metros más cerca de las estrellas
www.obb.gov.co • Símbol 113

FICHA TÉCNICA

DIRECTOR: JOHANN KRESNIK
(COREÓGRAFO THEATER
VOLKSBOHNE AM ROSA-
LUXEMBURG BERLIN-ALEMANIA).

ASISTENTE DIRECCIÓN: GUSTAVO LLANO
DRAMATURGIA: VICTOR VIVIESCAS

**DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA Y
VESTUARIO:** CARLOS RIOS

**REALIZACIÓN DE
ESCENOGRAFÍA:** CÉSAR MONTOYA

REALIZACIÓN DE VESTUARIO: JUAN CARLOS GIRALDO (BOLEO)
ILUMINACIÓN: GUILLERMO FORERO

PRODUCCIÓN Y FOTOGRAFÍA: CLAUDIA TOBÓN
TRADUCCIÓN: YASMÍN KALOUTI

COMPOSICIONES MUSICALES: JOHANN HASLER Y BANDA
DISPERSA DE LA MADRE
SELVA-ANGEL BECCASSINO

IMPROVISACIONES EN VIVO: RITA ROBERT

BAILARINES: MARÍA TERESA JAIME
SORAYA VARDAS
ELIZABETH LADRÓN DE
GUEVARA
SILVIA OSPINA
NUBIA BARÓN
BIBIANA JIMENEZ
MARÍA CRISTINA CORTÉS
CARLOS LATORRE
JOSÉ FERNANDO OVALLE
FRANCISCO DÍAZ
YESID DARIO ACOSTA

ACTORES: VICTORIA VALENCIA
SONIA ABAUNZA
CARLOS ALBERTO JIMENEZ
VICTOR BOHORQUEZ
GERARDO ROSERO

NOTA: EL INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO, NO SE HACE RESPONSABLE
POR LOS SIGNIFICADOS E INTERPRETACIONES QUE PUEDAN GENERAR LA TIRIA.

Movimientos de protesta

El maestro austriaco Johann Kresnik viene a levantar el avispero en Colombia con una obra que critica sin pudores al Plan Colombia.

Decir Johann Kresnik es el sinónimo de la danza mundial es referirse a uno de los maestros más importantes del movimiento coreográfico en el siglo. Austriaco pero que ha desarrollado su carrera en Alemania, este hombre es junto a Pina Bausch el creador de un estilo que le dio cuerpo a la danza y que ha sido seguido por numerosos coreógrafos como Susanne Linke, Urs Dietrich y más recientemente por Inmae Ivo y Rubato.

Odiado o amado por sus posiciones radicales, Kresnik es un defensor de la justicia social y del comunismo. A Colombia vino gracias a un proyecto del 'Umbral', financiado por la Alcaldía y que permitió a un grupo de bailarines hacer un montaje bajo la supervisión de un gran maestro.

Este sábado, en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, durante el estreno, se verá la aguda crítica que en escena hace al Plan Colombia, al que no duda en

calificar como abusivo e intervencionista. Con 15 bailarines, 4 actores y bajo la asistencia de dirección del bailarín Gustavo Llano la pieza hará temporada el fin de semana del 5 al 6 de noviembre.

Todas las funciones son gratuitas y aunque el estreno requiere de invitación, según los organizadores, los que se acerquen al teatro podrán entrar una vez lo hagan los invitados.



Martha García / EL TIEMPO

EL MONTAJE de Kresnik invita a una reflexión a partir de imágenes que revuelven el estereotipo y que en medio de su dramatismo son, sin duda, bellas.

Teatro Jorge Eliécer Gaitán, carrera 7 con calle 23. Estreno sábado 3 de octubre. Temporada del 3 al 6 de noviembre. Entrada gratuita.

La mirada del avestruz



FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA

Tino Fernández
L'explose
Bogotá (2002)

POR RODRIGO ESTRADA

15.01.12. Entrevista con Tino Fernández

Rodrigo_ ¿En qué momento surge la idea hacer una obra con connotaciones políticas tan claras?

Tino_ Político es todo, no nos podemos separar de la política. Como artista uno tiene inquietudes por las cosas que están pasando en la sociedad contemporánea. Yo llegué al país en el '96 y me encontré con un conflicto armado, con el narcotráfico, con una Colombia un poco agresiva, una Colombia en guerra, no tengamos miedo a las palabras. Desde que llegué fue algo de lo que me fui empapando momento a momento, algo que me inquietó muchísimo. Y tenía ganas de hablar, pero no me sentía al principio ni con el deber, ni con la fuerza para hacerlo. Me parece que tenía que vivir más el país para poder aportar a un problema de estos. *La mirada del avestruz* quería, al principio, hablar de la inmigración. Luego desencadenó en el tema del desplazamiento. Cuando me dijeron que venían a hacer una entrevista, intenté recordar cuáles eran las primeras imágenes, y me acuerdo de que lo que tenía en la cabeza, que no se ve para nada en la obra, era un inmigrante norteamericano, vestido de blanco, con un sombrero, que hacía una diagonal en el escenario e iba dejando unas huellas sobre la tierra. Ese fue el punto de partida que luego terminó hablando de un conflicto armado. Luego hubo toda una investigación, una de las fuentes era Alfredo Molano. Y luego los testimonios mismos de los bailarines fueron los que ayudaron a construir la obra.

Rodrigo_ Entonces, la tierra estaba desde el principio entre las imágenes que precedieron la pieza...

Tino_ Sí, porque, evidentemente, el conflicto era un problema de tierra, de pertenencia. Por eso nos remitimos tanto al inmigrante, a

la persona que intenta echar raíces, a los desplazados. Yo ya había hecho una obra para la ASAB, y ya habíamos abordado el tema de la tierra, pero una tierra más amamantadora, una tierra madre y creadora. Pero, en todo caso, era algo que ya venía rondando en mi cabeza.

Rodrigo_ De acuerdo en que todo arte es político, que son dos cosas que no se pueden desligar, pero en este caso el tema de la obra es específicamente el desplazamiento, la disputa por la tierra; ¿es la primera obra en la que Tino aborda un problema de esta naturaleza?

Tino_ Sí. Pero la obra es solo un reflejo del conflicto, mas no intenta dar soluciones. No creo que alguien como espectador saliera diciendo que la solución estaba ahí. La obra termina en un cementerio, con un personaje que gira interminablemente, dejando como un halo de esperanza. Entonces, no hay soluciones, pero tampoco presenta una derrota. Como dice el epílogo que puse, de Peter Brook, "En la oscuridad está presente la luz". Pero sí, efectivamente, trata del conflicto. De hecho, es una obra que, por tocar un tema tan sensible, no ha sido apoyada para la circulación. No es algo que quiera ser mostrado en el exterior. Yo escuchaba hablar tanto sobre este problema en Europa que, ante eso, quise decir algo desde adentro.

Rodrigo_ En todo caso, la pieza ha circulado en el exterior; ¿cómo han recibido la obra los espectadores y los colegas de otros países?

Tino_ Nosotros estrenamos aquí en el Festival Iberoamericano de Teatro, donde la obra funcionó bastante bien. Hicimos una temporada de mes y medio en la Casa del Teatro, con lleno total. Luego fuimos a la Bienal de la Danza de Lyon: allí no esperábamos la acogida que tuvo la obra. El primer día hubo buen público, se corrió la voz y al segundo día hubo unan explosión. A raíz de eso nos volvieron a invitar y estuvimos en la Maison de la Danse. Fue muy



FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA

curioso porque, entre el público, en la charla después de la obra, los extranjeros nos acogían, mientras que los colombianos parecían tener un rechazo, como si no quisieran que se mostrara esto de Colombia. Yo les decía que había que mostrarlo y que era mejor que lo hiciéramos nosotros y no otras personas. De todas maneras, en las obras que vinieron intenté cambiar la perspectiva, como en *Frenesí*, que es una crítica muy fuerte a la corrida de toros, algo que viene de mi país de origen.

Rodrigo De todas maneras, el desplazamiento no es exclusivo de Colombia, también es un fenómeno que se da en otros puntos del mundo...

Tino Claro que sí. Eso también hizo que la obra tuviera éxito, sin haberlo pensado. Nos encontramos en Europa con argelinos que nos decían que estábamos tocando un tema que les correspondía. En Brasil sucedió lo mismo, había gente que se nos acercaba y nos decía que ese era el conflicto de ellos. Yo creo que lo que demostró *La mirada del avestruz* con esto es que la violencia no es patrimonio de los colombianos, que desafortunadamente es patrimonio del ser humano.

Rodrigo La obra tiene 10 años, y han pasado muchísimas personas por ella, ¿cómo han logrado esa continuidad?

Tino Sí ha pasado mucha gente, pero ciertas personas nunca han cambiado. Márvel [Benavides] siempre la ha bailado desde el principio. Angelita [Bello] y Leyla [Castillo] también. Bueno, sí, el resto sí ha estado yendo y viniendo. Yo también la bailé al principio. ¿Cómo hago para mantenerla? Primero, es un tema vigente. Pero no creo que sea solamente por el tema, porque también lo hemos logrado con otras obras, con otros temas. Pero quizás tiene una

potencia mayor, y es que los intérpretes, desde que tocan la tierra, sienten realmente una parte de ellos ahí. Sienten el país, sienten la patria ahí metida. También ha dependido de un trabajo técnico hecho con Juliana [Reyes] en la dramaturgia: recordar cuáles son los motores; si los motores no son los mismos para el que acaba de entrar, buscar otros que lo lleven realmente al estado que queremos. Y también porque ha sido una obra en la que he querido atender, no tanto a la filigrana sino a la energía, como la de esos diez personajes que al inicio llegan casi hasta las narices del público; a partir de ahí todo es una cuestión de fuerza. En el momento en que el bailarín entra, y se le explica y lo entiende, a partir de ahí no tiene tiempo de pensar. La obra misma, la lucha con la tierra, la lucha con los demás, que te empujan, que te llevan, que te arrastran y te tiran al suelo... cuando te das cuenta estás lleno de barro desde los pies hasta la punta del pelo, y llevado por una masa... no hay forma de que no estés ahí. Quizás en otras obras hay una interpretación más intelectual, más pensada, más trabajada en ese sentido. Bueno, aquí también hay unos hilos, unas explicaciones que se le dan a cada intérprete que llega, pero es la propia energía la que fabrica la obra.

Rodrigo_ ¿Se seguirá moviendo la obra en adelante?

Tino_ Tuve la tierra hasta hace un año. La llevé a una finca y luego la tierra se empezó a dañar y hubo que deshacerse de ella. Pero eso no sería un problema. Seguiría montando la obra mientras la siguieran pidiendo; lo que pasa es que es una pieza costosa, somos muchos intérpretes. Yo creo que ya ha cumplido un ciclo, porque se ha movido mucho, ha estado en todos los escenarios posibles. Pero si la piden, la seguiré moviendo.

Rodrigo_ ¿Qué lugar ocupa *La mirada del avestruz* entre las demás creaciones de Tino Fernández?

Tino_ Tengo veintiún años en la creación. Con *La mirada del avestruz* hubo una explosión en mi carrera. Hubo otras, como *Sé que volverás*, que funcionó y con la que viajamos, pero con *La mirada*, en Lyon... tengo todavía la imagen de ver la sala entera de pie. Para uno como creador es algo buenísimo, es lo que uno siempre busca, lo que uno espera, que la obra circule, que la gente no sea indiferente, que te encuentres a personas llorando, afuera, entre el público, y adentro en el escenario. Pero, para mí, no es esa la mejor obra que hemos hecho. *Frenesí* es mucho más coherente en muchas cosas.

Rodrigo_ ¿Cómo funciona *L'explose*?

Tino_ Intento tener una familia en *L'explose*. Soy muy padre. En las creaciones les pido mucho, pero también trato de observarles y darles lo que más puedo. Busco que cada uno tenga un momento en el escenario para que se sientan dueños de las obras. Intento ir lejos, que los intérpretes se redescubran cada vez. Yo hago esas cosas, pero siento que ellos hacen el doble por mí, porque se ponen desnudos delante de mí. Hay mucha confianza con ellos. Intento tener una gran familia de gente madura. Es maravilloso que cada uno tenga sus propias investigaciones, que sean intérpretes y creadores, sin competencias ni rivalidades. Lo que me interesa como creador es hablar de la vida, y la vida está hecha de esos personajes, de Leylas y Natalias y Angelitos, y gente tan distinta pero comprometida con el trabajo. Ellos siempre tienen un compromiso con lo que están haciendo. ■

POR CARLOS JOSÉ REYES

La mirada del avestruz

La mirada del avestruz surge en una época en que el país se encuentra en un momento crítico de su historia. Las imágenes de violencia resultan inevitables, aunque desde luego, muy lejos de cualquier denuncia literal o partidista. Más bien se trata de observar la forma en que los cuerpos son agredidos, amenazados, mientras estos seres individuales parecen refugiarse en su mundo interior y ocultar la mirada frente a la realidad agobiante, tal como hace el avestruz cuando esconde la cabeza entre la tierra.

El trabajo del grupo se ha centrado sobre el impacto que cada uno de los participantes ha recibido de la realidad que nos rodea. No hay una ilustración sobre el tema ni un discurso analítico sobre las fuerzas que conspiran en torno a esa realidad apabullante, sino más bien se busca asumir el compromiso por medio de la metáfora poética, que no es evasión sino imagen cruda de una realidad que ha desfigurado sus contornos y se ha transformado en el fantasma de sí misma.

El espacio donde se desarrollan las relaciones de estos personajes y estos cuerpos transidos por el agobio y el desarraigo, es un paisaje desolado y crudo de tierra negra. Tierra arrasada que se extiende como un campo sepulcral y que invita a los cuerpos a hundirse en ella, como una semilla de futuro.

En la antigua tragedia, también se aludía a esta transformación de la muerte y resurrección del dios-cereal. Ligadas a las temporadas de cosecha, las fiestas dionisiacas celebraban el fruto nacido del anterior entierro de la semilla. Es la explosión de *Las bacantes*, ritual sangriento y a la vez, canto de vida y esperanza.

Los personajes quieren hablar, buscan sus palabras para expresar la realidad, pero son silenciados. La palabra muere en los labios. Es el mundo del Caos antes del Verbo, donde los sonidos se entremezclan con el quejido y el ruido sordo de la rabia. Enfrentados a la soledad, pese a hallarse junto a otros seres como ellos, estos personajes buscan una salida o una razón, tratan de huir o gritar, pero su voz no se escucha. El resto es silencio. ■

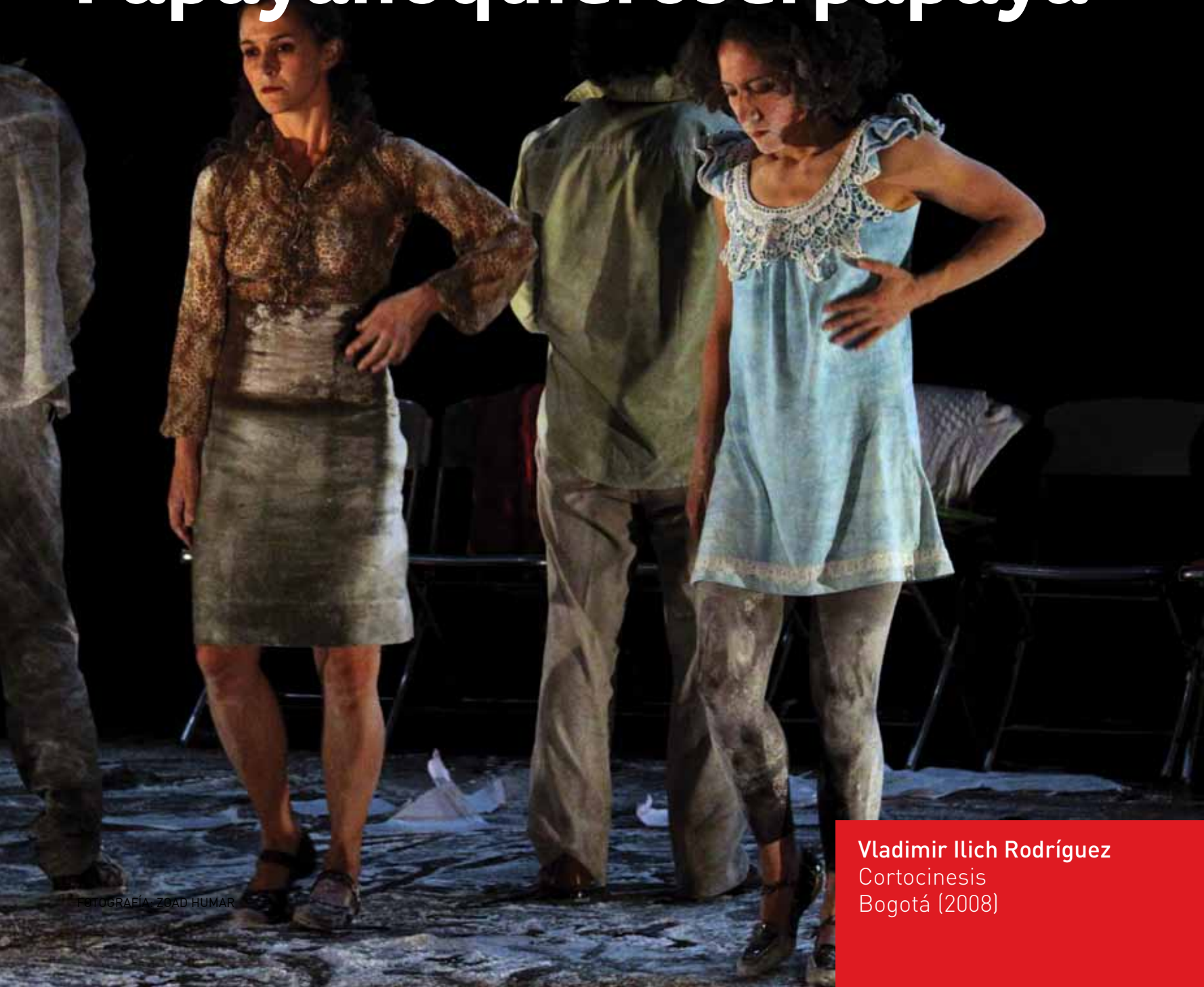


PROGRAMA DE MANO
ARCHIVO PERSONAL DE
NATALIA OROZCO



FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA

Papayanoquieroserpapaya



FOTOGRAFÍA: ZOAD HUMAR

Vladimir Ilich Rodríguez
Cortocinesis
Bogotá (2008)

POR VLADIMIR ILICH RODRÍGUEZ

Papayanoquieroserpapaya

En marzo de 2008 se metió en mi cabeza la idea de que los procesos de creación eran incompletos porque las fases de experimentación estaban sometidas a los calendarios de los presupuestos. Es decir, los artistas comprometidos en una creación no teníamos el tiempo de explorar nuestras propias propuestas ya que debíamos producir los materiales de la puesta en escena. Es más, muchas veces hemos considerado innecesario profundizar nuestras tareas y las respuestas a esas tareas. No estamos habituados a investigar. Somos transmisores de la idea investigada por otro, pero la mayoría de veces no nos investimos de esa idea. No la representamos siquiera. Hacemos creer que nos pertenece durante los 60 minutos de la 'performancia'.

Con ello no me refiero a la necesidad de militar de manera política o filosófica dentro de una doctrina. Me refiero a utilizar mis herramientas de trabajo para dar prueba de la existencia de una idea en diversas gamas; para multiplicar las perspectivas acerca de una idea.

Papayanoquieroserpapaya es un espectáculo producto de un proceso previo a la creación de sí mismo. El germen reposa al interior de Cortocinesis, en nuestro primer laboratorio de creación, donde a lo largo de tres meses, un grupo de intérpretes nos sometimos a la investigación de ciertas ideas y de sus posibles existencias escénicas. Vale decir que menos de la cuarta parte del material encontrado en el laboratorio fue utilizado para la creación de la pieza. Lo cierto es que en los siguientes tres meses del periodo de laboratorio, en el periodo de creación, toda una serie de ideas y soluciones se produjeron a una velocidad sorprendente, ya que nuestra línea de reflexión y respuesta era común entre todo el equipo de artistas. Así, luego de seis meses dimos a luz *Papaya*.

Hablar de nosotros mismos

Abordamos el discurso de la identidad, no como acción reivindicativa, expresión orgullosa o introspectiva melancólica sobre nuestra colombianidad, sino como legítima voz artística a poner en perspectiva la serie de clichés con las que se asocia de manera superficial a un país como el nuestro. Jamás me interesó, a través de esta pieza, reivindicar el hecho de ser colombiano, el tener dos mares, el ser ricos productores de petróleo, o el bailar cumbia. No era mi trabajo. Hay gente que sabe hacer esto mucho mejor que yo. Pero tampoco me interesó llevar una perspectiva melancólica y lacrimógena sobre mi país sumido en una crisis y una guerra centenaria, ni victimizar sus víctimas, ni señalar sus victimarios. No. Con nada de esto me comprometí.

Mi compromiso y fuero de mi oficio fue investigar una serie de ideas preconcebidas sobre el colombiano y deformarlas a tal punto de girar la perspectiva de valor. Una coreografía de danza contemporánea que es interrumpida por un balón de fútbol. Dos equipos de fútbol que finalizan en un secuestro. Un secuestro donde el secuestrado ahoga a su victimario mientras lo abraza con sus manos encadenadas y mientras una mujer con la bandera de Colombia en el culo desinfla un balón. Un hombre con fijación sexual por el balón. Una fila de esperanzados escuchando la voz en inglés y francés de una embajada mientras cada uno hace sus conjeturas. Una mujer rodeada de tres brazos militarizados alrededor de su cuello que me recuerdan a Doña Elvia Cortés y el acto atroz del collar bomba. Un hombre con un sobre sin papeles pero con "polvo". Una danza veloz donde, gracias al polvo, puedo ver las almas de los que caen... eso es *Papaya*. Un espectáculo lleno de imágenes y asociaciones dislocadas.

Nuestra conversación es inmediata y fructífera con el observador. Lo que me interesa es eso que ocasionan nuestras imágenes y asociaciones en un público que por momentos no sabe si sentirse



FOTOGRAFÍA: ZOAD HUMAR

representado o rechazar toda similitud. Mi conversación sucede el día del espectáculo con el observador frente a mí. Luego del espectáculo, hago pura teoría. Nuestro oficio de artistas escénicos arrastra un complejísimo mecanismo de acciones y representaciones que suceden de manera penetrante durante la pieza. Es allí donde se produce un combate inédito de reflexiones y argumentos, donde instalamos otras coordenadas de pensamiento para reflexionar una idea y provocamos a nuestros observadores a transitar en otras líneas de comprensión. Todo esto que digo ahora es mero eco del hallazgo vivido cuando frecuento un acto escénico.

Unos días después del estreno de *Papayanoquieroserpapaya* en Bogotá, en noviembre de 2008, recibí una misiva de un anónimo en mi correo. Allí denunciaba la superficialidad y deformación de las ideas tocadas por la pieza y cerraba su “crítica” con graves insinuaciones sobre mi “militancia”. En ese momento confirmé el poder agudo de un acto escénico, y de los disturbios que ocasionan a la reflexión lineal. Confirmé que somos estimuladores de vías alternas de pensamiento y que una de las formas más inútiles es querer hacer caber el arte en un texto. ■



POR RODRIGO ESTRADA

Papaya y Cortocinesis

Desde el título mismo, la pieza sienta una posición, escoge un lugar en un contexto determinado, se niega a ser algo, naturalmente para ser otra cosa. Hay allí un principio de resistencia, una suerte de rebeldía que en la negación afirma otra ruta.

En el marco de la historia de las artes escénicas, es una obra que se creó y estrenó en Bogotá en el 2008, y que en el 2010 ganó el Premio Nacional de Danza que otorga el Ministerio de Cultura de este país. Se ha presentado con éxito en México, Ecuador y Brasil, y por el tema, por el lenguaje con que lo enuncia, por la fuerza de sus intérpretes y por la estructura coreográfica, sigue siendo una pieza vigente en la escena latinoamericana.

Con *Papayanoquieroserpapaya*, acaso sin proponérselo, Cortocinesis remató un conjunto de ideas en las que había venido insistiendo desde hacía varios años: la posibilidad de una danza bien ejecutada, que atendiera a rasgos propios de los cuerpos de este

lado del océano; el poder hablar con palabras surgidas de dentro; el dar respuestas a preguntas urgentes, preguntas por el movimiento, por el espacio, por la superficie, por las formas de construir un arte auténtico. Para llegar a esto hubo una elaboración muy juiciosa de un sistema de entrenamiento que, de alguna manera, era una vía alterna a las presentadas por la academia. Ellos lo han nombrado “Piso móvil”; en el escenario queda más que claro cuál es esa manera de hacer transitar la danza, y es algo que el público agradece: la elocuencia.

Los puntos tocados en la obra bien pueden ser los mismos que reúne la portada de un periódico cualquier día de la semana: fútbol, secuestro, narcotráfico, migración; es por esto que la sentimos tan familiar: la conocíamos desde antes. Pero la virtud consiste en entregarnos esa realidad (dolorosa, vergonzante, ridícula, por momentos tan cruelmente graciosa) con una pulsión y un ardor a los que no se llega más que con un evento artístico. Si se puede decir de esta manera, *Papayanoquieroserpapaya* es una pieza esencialmente colombiana, y por esto la aceptación y la identificación de los vecinos, de las gentes del barrio. Con ella, Cortocinesis hace un aporte considerable a la idea de que el artista no está al margen de su tiempo, ni de las condiciones políticas de su sociedad; y también demuestra algo realmente importante: que el cuerpo del bailarín puede ser un canal a través del cual emerge lo que vienen sintiendo los cuerpos del transeúnte, del migrante, del hincha, del contratista, de la señora del delantal, del señor de corbata, del anónimo...

La dirección es de Vladimir Rodríguez. La dramaturgia de Johan Velandía. Ángela Bello, Olga Cruz, Edwin Vargas, Giovanni Martínez, Julián Garcés y otros jóvenes bailarines que empiezan a poblar la compañía se reúnen para entrenar todas las tardes en Espacio Ambiental, la casa en la que dieron a luz esta pieza. ■



PAPAYANOQUIEROSERPAPAYA es un ejercicio de resistencia ante las preguntas sobre la identidad, desde nuestra historia de observar el contexto que nos rodeamos. Es una respuesta de desarrollo para las condiciones que han marcado nuestro territorio colombiano y latinoamericano. Hemos recogido algunas ideas sobre lo que generalmente se nos enseña (el fútbol, el secuestro, la ambigüedad del conflicto armado, el narcotráfico y nuestra ocurrencia "saludar de tribuna") para construir un sentido común, gobierno y si se quiere alusión que trata de posicionarnos políticamente que nuestra propia vida.

Nos hacemos cuestionamos de representamos necesariamente nuestra suerte. Describimos estos contenidos para desarrollar una respuesta ante nosotros mismos y ante los que nos rodean observar desde estas perspectivas. La identidad es un compromiso para poner diversas facturas que nos conectan para ser descritos como tal, como denuncia y como grito. Facturas que liberan como imágenes, a través de un espacio deformado, que se desarrollan hacia nosotros con honor, humor y conexión.

Indicamos la figura simbólica de la papaya (fruta de las zonas orientales, satelitadas de la colonización colombiana) para denunciar su posición política no dar oportunidad y aprovechar cualquier oportunidad. Para responder que la vida es más que una cadena de oportunidades y en última, para decir a la autohistoria de los habitantes de la territorialidad nacional y extranjera que nosotros no repetimos esa historia porque si nos entregamos. Para decir a esa autoridad que ya no quiere ser papaya.

"PAPAYANOQUIEROSERPAPAYA" fue uno de los proyectos seleccionados de la Bienal de Artes Escénicas de la Orquesta Sinfónica de Bogotá y la Secretaría de Cultura Recreación y Deporte de la Alcaldía Mayor de Bogotá en 2008.

DIRECCIÓN GENERAL Y COREOGRAFÍA:
Vladimir Rodríguez

DRAMATURGIA:
Johan Velandía

INTERPRETES - CREADORES:
Olga Cruz, Julián Garcés, Ángela Bello, Edwin Vargas, Yuri Taurina, Giovanni Martínez

ASISTENTE GENERAL: Gladys Clavijo

MÚSICA: Luigi Arcinetti & Ed Wigart, Machinofabrik, MURCOF, Banda Sonora Q Brother Where Art Thou, Melocchita y Su Conjunto, Rambo

EDICIÓN MUSICAL: Vladimir Rodríguez

DISEÑO DE ILUMINACIÓN: Humberto Hernández

DISEÑO DE VESTUARIO: Laura Alba, Lina Rojas

DISEÑO AUDIOVISUAL: IMC Producciones

DISEÑO PUBLICITARIO:

Juan Carlos Chaparro, Felipe Chaparro



epílogo

OBRA: REQUIEM DE ARENA (1995)
DIRECTORA: MARTA RUIZ
FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA

¿Quién puede atrapar un fantasma?

Todo arte tiende a la transposición del espíritu, a ubicarlo sobre unas páginas, un lienzo o un tablado, o a tejerlo en el espacio. En ninguna de esas transposiciones se disipa tan pronto el espíritu como en la que intenta el arte escénico. Con alguna facilidad podemos encontrar a cierto rapsoda que cantó hace más de dos mil quinientos años, a sus héroes y a sus dioses: están en cualquiera de nuestras bibliotecas. De una manera bastante fiel nos es dado esparcir a los músicos del siglo XIX en la habitación; y si contáramos con un tanto de suerte podríamos mirar las comisuras de los ojos de Praxíteles, por decir algo. La danza, el espíritu de la danza, en cambio, tiene unos pálpitos, unas intensidades, unos gestos y temperaturas y volúmenes, que no se dejan captar de manera total por ningún registro. Lo que viene después del evento escénico no puede ser más que un comentario, una variación, también una nostalgia, un recuento de la imprecisa memoria, o de los artilugios de la tecnología. Quizás la diferencia más tremenda radique en que letras, dibujos, violines y óleos se encuentren, *en este justo momento*, en algún lugar del espacio, más cercano o más remoto, pero en algún preciso lugar. Por el contrario, aquel zapateo llanero que resonó en las concavidades de cierto teatro de esta ciudad... zapateo, digamos, de ponchos azules y rojos, de centauro rebelde, ese ya se ha marchado río abajo, sin ocasión de retorno.

Sabemos además (lo hemos entendido en la reconstrucción de este programa), que son innumerables los nombres que contribuyen en la formación de una mitología, que las generaciones van gestando, espontáneamente, lo que luego brota a través de uno o de contados cuerpos. No hemos alcanzado a mencionar a todas las personas que armaron la trama de este fragmento de historia; todas ellas hacen parte de la esencia de las obras, y sustentan también cada una de las fotografías y las líneas ojeadas entre estas dos tapas.

Aquí hemos recordado algo de lo que ha vibrado en los escenarios de esta comunidad. Esperamos que el viajero del libro nos haya disculpado las omisiones. Para el caso de las antologías, nunca se podrá ser justo ni completamente acertado con todas las cosas que han emergido de las entrañas del mundo. El criterio de los que han armado estas páginas no es más que un criterio humano; ninguna persona puede trazar las selecciones que sabe hacer el tiempo. No obstante, en los campos de la danza, aun la posteridad puede resultar injusta, y esto se debe a aquella condición de ser efímera, breve como cualquier rostro humano. Queda entonces tan solo el consuelo de saber que cada una de estas piezas, y las que no incluimos aquí, tuvieron su oportunidad, su momento más pleno al encontrarse con sus destinos, en algún punto preciso del tiempo, irrecuperable, pero aun así infinito. Felices aquellos que asistieron al delicioso momento. Los demás habremos de contentarnos con una reconstrucción apenas aproximada, donde ya no es posible aquel exacto fantasma de carne y hueso, sino tan solo un relato del mismo, una imagen, unas palabras. ■

34% visible - Rafael Palacios ■ *El potro azul* - Jacinto Jaramillo ■ *Desde una mirada* - N
influjo de los pensamientos - Estantres ■ *Ciudad Jaguar* - Om-Tri ■ 48.9 pasado meridiana
■ *Suite para barrotes y presos* - Noruz Danza ■ *Barrio Ballet* - Incolballet ■ *Amoríos entr*
- Delia Zapata ■ *¿Cómo vivir así?* - Psoas coreolab ■ *Los macheteros* - Fundanza ■ *Rebi*
¡Bendito! - Sankofa ■ *La leyenda del Dorado* - Ballet de Colombia ■ *Concierto para cuer*
■ *La casa de Bernarda Alba* - Peter Palacio ■ *El galerón llanero* - Jacinto Jaramillo ■ *Esa*
Jaramillo ■ *Pueblo chico, infierno grande* - Winston Berrío ■ *Puya que te coge* - Juana
de arena - Marta Ruiz ■ *Tiempo de luna creciente* - Mónica Gontovnik ■ *Campo muerto* -
María Teresa Hincapié ■ *Nadie está dispuesto a morir por amor* - Francisco Díaz ■ *La irr*
- Grisset Damas ■ *¡A callarse!* - Sonia Arias ■ *El coronel no tiene quien le escriba* - Carl
ácidas - Ricardo Rozo ■ *Al rojo vivo* - Mónica Pacheco ■ *Nudo Noche* - Sonia Arias ■ *Al roj*
El bambuco del Reinado Nacional del Bambuco - Inés García de Durán ■ *Ordalía* - Álvaro
■ *Tango en rojo* - Gina Medina ■ *Comparsas Carnaval de Barranquilla* - Carlos Franco ■ *E*
- Carlos Jaramillo ■ *Apoteosis colombiana* - Jesid Ramírez ■ *Territorios* - Elsa Valbuena
horas - Paola Escobar ■ *Comparsas Carnaval de Barranquilla* - Carlos Franco ■ *MOS* - Ju
Janek ■ *Ordalía* - Álvaro Restrepo ■ *Xugamuxi* - Jaime Orozco ■ *La huella* - Object Fax ■ *H*
- Arturo Garrido ■ *Besos en el parque* - María Claudia Mejía ■ *Santanás* - César Monroy
Tenorio ■ *Morfeo* ■ *Loco 7* - Federico Restrepo ■ *El mercado campesino* - Jaime Orozco ■ *E*
- Maicon Casanova Rueda y Juan Carlos Martínez ■ *Pasillo titiribí* - Ligia María del Carn
la Tambora - Carlos Vásquez ■ *El oro líquido* - José Ignacio Toledo y Ana Cecilia Vargas
del sol - Omutismo ■ *Becoming* - Ximena Garnica ■ *Las madamas* - Gustavo Rodríguez M
Bordeando la ausencia - Danza Común ■ *La mesa* - Cortocinesis

**Obras publicadas en la página de votación durante los
meses de octubre y noviembre de 2011
www.programademano/idartes.gov.co**



Nautilus Danza Contemporánea ■ *¡Allá Adentro!* - Nautilus Danza Contemporánea ■ *El no* - Marybel Acevedo ■ *Puro juego* - Oscar Vahos ■ *La mirada del avestruz* - L'explose
de cielo y tierra - Benposta ■ *Camila sepultada en la luz* - Marybel Acevedo ■ *El cerececé*
s - Athanor Danza ■ *Metrópolis frenética* - Creato Danza Contemporánea ■ *San Pacho...*
po - Eduardo Ruíz ■ *El loco* - Edgar Estrada ■ *Memorias ancestrales* - Edelmira Massa
vana costumbre del bolero - Peter Palacio ■ *Espigas, Boleros y Bambuquerías* - Carlos
Ibanaxca Salgado ■ *América, América, América* - Ballet Tierra Colombiana ■ *Réquiem*
- Danza Común ■ *La mujer del año* - David Stivel y Rob Barron ■ *Una cosa es una cosa -*
rupción de la nada - L'explose ■ *Juegos de mi pueblo* - César Monroy ■ *A ritmo de María*
os Jaramillo ■ *Flamenco, 24 horas* - Paola Escobar ■ *Simijaca* - Edgar Sandino ■ *Lluvias*
o vivo - Mónica Pacheco ■ *Calle real* - Charles Vodoz ■ *La jaula de la locas* - David Stivel ■
Restrepo ■ *Plan vía* - Johan Kresnik ■ *Sol de Estocolmo* - Soraya Vargas y Dixon Quitián
El espíritu de la Tambora - Sandra Guapachá ■ *La muerte vivante* - FCA Dunkan ■ *Elitropía*
■ *Transcurrir* - Sonia Arias ■ *Políptico sobre piel y madera* - Corpus Erigo ■ *Flamenco, 24*
ulio Galeano, Soraya Vargas y Claudia Acosta ■ *Un día en la ciudad de Bogotá* - Christian
ombre tiempo en el tiempo - Sonia Arias ■ *Yo Árbol, Gonzalo* - Álvaro Restrepo ■ *Dicoplus*
y ■ *Psiquis* - Álvaro Fuentes ■ *Sugar* - David Stivel ■ *Carmina Burana* - Incolballet e Iván
El último juicio - Sonia Arias ■ *Bambucos y Zapateados* - Juan Becerra ■ *La toma del yagé*
men García ■ *Bailando al ritmo de los sueños* - Aldemar Beltrán y Silvia Pinto ■ *El baile de*
■ *Rapsodia de un pájaro en silencio* - Trevius ■ *Testamento paisa* - Orkéseos ■ *A la sombra*
Martínez ■ *Papayanoquioserpapaya* - Cortocinesis ■ *Super tejido limbo* - Maldita Danza ■
s ■ *Bogotá: entre el páramo y la sabana* - Diego Alejandro Pinto ■

Escuela Departamental de Ballet de Santander
Grupo Estéreo de Ballet
Presenta
"EL ÚLTIMO JUICIO"
BALLET TEATRO

Escenografía y Coreografía: Mónica de la Cruz
Música: Mónica de la Cruz
Ballet: Mónica de la Cruz
Escenografía: Mónica de la Cruz
Música: Mónica de la Cruz

Escuela Departamental de Ballet de Santander
Grupo Estéreo de Ballet
Presenta
"EL ÚLTIMO JUICIO"
BALLET TEATRO

Escenografía y Coreografía: Mónica de la Cruz
Música: Mónica de la Cruz
Ballet: Mónica de la Cruz
Escenografía: Mónica de la Cruz
Música: Mónica de la Cruz

Escuela Departamental de Ballet de Santander
Grupo Estéreo de Ballet
Presenta
"EL ÚLTIMO JUICIO"
BALLET TEATRO

Escenografía y Coreografía: Mónica de la Cruz
Música: Mónica de la Cruz
Ballet: Mónica de la Cruz
Escenografía: Mónica de la Cruz
Música: Mónica de la Cruz

La Casa con el 10to. LA CRASH DEL TEATRO NACIONAL presenta
SUITE PARA BARROTES Y PRESOS
NORUZ 10 años Danza Contemporánea
Beca de creación Poesis 2003 I.O.C.T.

10^{ta} TEMPORADA DE ESTRELO
7 de 17 de JUNIO

Dirección General: **Julio César Galeano** (a guisa de) **Julio César Galeano** y **Sandra Natalia Sánchez**

Como bailarín trabajó en diversas compañías contemporáneas. Cabe destacar su trabajo con la compañía L'Explosivo, con la cual creó diversas obras como *El grupo L'Explosivo*, *La imposición de la noche* y *La noche que volverá*, el trabajo conjunto de actores y bailarines *Conte-nouer* entre otros. Luego de haber trabajado en Colombia, se instaló en Bogotá de Colombia, se instaló en Bogotá de Colombia.

EL GRUPO
L'Explosivo se fundó en Colombia en el año 1995. Ya en este primer trabajo, Tino Fernández incluye sobre la idea de unir el trabajo del actor con el bailarín que volverá, el trabajo conjunto de actores y bailarines.

El grupo L'Explosivo ha obtenido varios premios nacionales por varias ciudades colombianas, sino también Vencedor del premio a la mejor obra cultural de Colombia que tendrán lugar en el marzo de 2012.

LOS JARAMILLO
CARLOS JARAMILLO

Escenografía y Coreografía: Tania Fernández
Música: Tania Fernández
Ballet: Tania Fernández
Escenografía: Tania Fernández
Música: Tania Fernández

BALANZAS
Luisa Ospina
Escenografía y Coreografía: Tania Fernández
Música: Tania Fernández
Ballet: Tania Fernández
Escenografía: Tania Fernández
Música: Tania Fernández

Dirección Coreográfica: Gilberto Martínez
Diseño de Escenografía: Martha Ospina
Diseño de Vestuario: Gustavo Malagón
Diseño de Luces: Humberto Canessa
Diseño de Máscaras: Manuel Torres
Diseño de Maquillaje: Estudios Ruben
Aseoría Teatral: Manuel Torres
Aseoría Danzas Pacifico Sur: Walberto Hurtado
Aseoría Danzas Pacifico Norte: Kety Valoyes
Aseoría Voces: María Cristina Rivera - Mauricio Lozano
Aseoría Clarinete: Jairo Rincón
Composición Obertura: Mauricio Lozano
Composición tema "Tunda": Gilberto Martínez
Músicos Obertura: Violoncelo - Luis Miguel Castañeda
Clarinete - Jairo Rincón
Percusión - Gilberto Martínez
Jaime Valencia
Gustavo Malaón - María Cleofe Lóez

Estudio de Grabación: Estudio de Grabación
Realización Vestuario: Realización Vestuario

Asses Dramaturgias: Emmele Ramirez
Director Musical: Olimar Gil
Diseño de Luces: Fabrice Rullé
Escenografía: Gonzalo Torres, Hugo Rodríguez
Diseño de Vestuario: Julián Alvarado Ayala

Balateras:
Elenco Juvenil: Furi Leticia Sotayo, Angulo María Pavotico, Ciro Andrea Borge, Jacqueline Andrea Canessa, Jessica Paola Díaz, Cecilia Bonnet Flores, Joseph Fierro Pulido, Jennifer Carrón, Anaya, Heiver Alexander Latorre, Rubén Durán Riquelme, Rodríguez Pires, Jorge Armando Pizarro, Fabián Franco, Néstor Solís, Juan Carlos Ortiz, Jairo Álvarez Rojas, Hugo Rodríguez, Julián Castro, María Pizarro, Harry Esteban Ramos, Achery, Emmele Ramirez, Quina Gil, Fabrice Rullé, Constanza Acaparamiento, Mueval, Corporación Cultural Mas, Compañía Iteval, Compañía Adultos Mayores

Agradecimientos especiales:
Instituto Distrital de Cultura y Turismo
Dirección Casa de la Cultura de Fusión
Fis Experimento de Fusión TEF
Dirección Cultural Mentos
Beto Pineda
La Contemporánea
Isabella
En Judith Rodríguez
Isa Malucha

L'Explosivo Danza Contemporánea
La mirada del avestruz
Dirección y coreografía Tania Fernández
Dramaturgo Julianna Reyes

Escenografía: Tania Fernández
Música: Tania Fernández
Ballet: Tania Fernández
Escenografía: Tania Fernández
Música: Tania Fernández

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN EL MES DE MARZO DE 2012 EN BOGOTÁ.
SU EDICIÓN FUE POSIBLE GRACIAS AL MINISTERIO DE CULTURA, IDARTES, ASOCIACIÓN ALAMBIQUE Y A LA COMUNIDAD DE LA DANZA COLOMBIANA.

Obra: "Movimiento para 5"
Coreografía y Dirección: Rafael González
Montaje realizado por Rafael González para la Compañía DANZA COMUN.

DANZA COMUN.
La compañía Danza Com. S.R.L. es una agrupación cultural de la Universidad Nacional de Colombia formada por 12 bailarines y bailarinas, por el espíritu de la investigación, la formación y el desarrollo de los bailarines de danza y teatro contemporáneo.

"El influjo de los pensamientos"
El influjo que se nos desliza del otro, desde el interior, suspenso, cuando el cuerpo se vuelve a la conciencia.

La Obra:
"El influjo de los pensamientos" es una obra de danza que busca explorar el espacio del pensamiento y la conciencia a través de la danza. La obra se desarrolla en un espacio escénico que busca explorar el espacio del pensamiento y la conciencia a través de la danza.

Dramaturgo: Virvín Nuñez
Desde 1988 como investigador de Investigaciones Teatrales, complementando la formación con talleres y clases de danza. En el año 1998, creó el grupo de teatro y danza "Virvín Nuñez" en el departamento de Boyacá, por el proyecto de investigación teatro.

Director: Eduardo Ruiz
Desde 1987 ha trabajado como bailarín, coreógrafo y primer autor de obras de danza y teatro de la ciudad. A partir del 1997 y por un periodo anterior, desarrolla investigación en el área del teatro y la danza, en un espacio de investigación teatral, con un enfoque en la danza y el teatro.

San Pacho fue una forma de decir "aquí estamos", con el entusiasmo de un pueblo que creyó, una vez más, que entonces sí las cosas cambiarían.

Ministerio de Cultura República de Colombia

San Pacho ... ibendite
Coreografía y Dirección: Rafael González

Obra: "Bordando la ausencia"
Coreografía y Dirección: Zofia Nitega
Ballet: Sofía Nitega, Aníbal García, Mariela Ruiz

BALLET CORDILLERA
Escenografía y Coreografía: Tania Fernández
Música: Tania Fernández
Ballet: Tania Fernández
Escenografía: Tania Fernández
Música: Tania Fernández

Camila sepultada en la luz

Danzas y cantos de Colombia
Ballet CORDILLERA

BALLET NACIONAL DE COLOMBIA