

**Rodrigo Estrada**



# **MEMORIA DE UN CUERPO PLURAL**

**DANZA COMÚN: TRES DÉCADAS**

BECA DE CARTOGRAFÍA **EN DANZA 2020**



# MEMORIA DE UN CUERPO PLURAL

DANZA COMÚN: TRES DÉCADAS

---

Rodrigo Estrada

## **ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ**

Claudia Nayibe López Hernández  
*Alcaldesa Mayor de Bogotá*

## **SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE**

Catalina Valencia Tobón  
*Secretaria de Cultura, Recreación  
y Deporte*

## **INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES-IDARTES**

Carlos Mauricio Galeano Vargas  
*Director general*

Maira Salamanca Rocha  
*Subdirectora de las Artes*

Hanna Paola Cuenca Hernández  
*Subdirectora de Equipamientos  
Culturales*

Leyla Castillo Ballén  
*Subdirectora de Formación Artística*

Liliana Morales Ortiz  
*Subdirectora Administrativa  
y Financiera*

## **GERENCIA DE DANZA**

María Paula Atuesta Ospina  
*Gerente de Danza*

Jenny Bedoya Lima  
*Apoyo misional transversal, líder  
de articulación/Danza y Comunidad*

Daye Escobar Pavajeau  
*Apoyo misional/Danza y Comunidad*

Diego Montañó  
*Apoyo misional transversal, líder  
de articulación/Danza y Comunidad*

Sebastián Gómez Ortiz  
*Apoyo operativo/Fomento Danza*

Juan Carlos Ortiz Ubillus  
*Líder misional/Plataforma Orbitante*

Ana María Vitola  
*Apoyo operativo/Plataforma  
Orbitante*

Sebastián Camilo Molina  
*Apoyo operativo/Plataforma  
Orbitante*

Patrick Fabián Sternberg Rubiano  
*Producción ejecutiva/Circulación  
de la Danza en la Ciudad*

Nelson Enrique Rubio  
*Producción ejecutiva/Circulación  
de la Danza en la Ciudad*

Lady Alejandra Pérez Niño  
*Gestión administrativa y financiera  
de la Gerencia de Danza*

Silvia María Triviño Jiménez  
*Apoyo de gestión administrativa  
de la Gerencia de Danza*

Liliana Carmona  
*Apoyo de gestión administrativa  
de la Gerencia de Danza*

Claudia Ordóñez  
*Acciones para la divulgación y enlace  
con Comunicaciones*

Greyson Linares  
*Productor general y enlace con  
Producción*

Rodrigo Estrada  
*Investigación y textos*

Lina Herrera  
*Investigación de registro fotográfico*

Juliana Atuesta  
*Tutoría de investigación*

Obra: *Campo muerto*  
Fotografía: Carlos Lema  
*Foto de portada*

## **PUBLICACIONES IDARTES**

María Barbarita Gómez Rincón  
*Coordinación editorial*

Edgar Ordóñez Nates  
*Corrección de estilo*

Mónica Loaiza Reina  
*Diseño*

Multi-Impresos S. A. S.  
*Impresión*

© Instituto Distrital de las Artes-  
Idartes

© Rodrigo Estrada

Abril de 2023

ISBN (impreso): 978-628-7531-79-6

ISBN (PDF): 978-628-7531-18-5

Idartes  
Gerencia de Danza  
Carrera 8 n.º 15-46  
Teléfono (57+1) 3795750 Ext. 3500,  
3503, 9103, 3501  
www.idartes.gov.co  
Jenny.bedoya@idartes.gov.co  
Facebook: festivaldanzaenlaciudad  
idartes  
Twitter: @GDanzaldartes

# MEMORIA DE UN CUERPO PLURAL

DANZA COMÚN: TRES DÉCADAS

---

Rodrigo Estrada

Beca de Cartografía en **Danza 2020**



INSTITUTO  
DISTRITAL DE LAS ARTES  
IDARTES



Obra: *Transparente*

En la foto, Sofía Mejía, Zoitsa Noriega,  
Andrés Lagos y Rodrigo Estrada

Fotografía: Martha Hincapié





Obra: *Cerco al rey*

En la imagen, Margarita Roa y Bellaluz Gutiérrez

Fotografía: Laura Ardila





# Contenido

Presentación • 13

Prólogo • 17

## **I. Un cuerpo de muchos rostros • 21**

¡Danza! No sé qué quiere decir *contemporánea*,  
pero bueno... • 21

El ímpetu de los años que teníamos • 32

Lo que decía uno, el otro lo mejoraba, y después  
el otro, y el otro • 46

Dejar el espacio libre para quienes venían detrás • 59

La manera en que repercutía la celebración, y también el  
duelo • 74

## **II. Dar un rodco y llegar al lugar • 91**

Más la propia decisión que algo externo  
que te clasificaba • 91

Si te puedes caer más al fondo después  
de haber caído • 102

Como si pudiéramos seguir cerca de esa magia • 118

Nos entendíamos con el cuerpo y con el pensamiento • 130

## **III. Tejidos y causalidades • 145**

Sus hermosos ojos cuando bailaban • 145

Tan rebeldes con lo que ya conocían • 153

Mi idea del movimiento trasmutada por cada uno de ustedes • 158

Tender las manos y las palabras en un solo movimiento • 162

Con una silenciosa danza de gestos • 169

#### **IV. Lo otro que es también uno mismo • 181**

Conversación entre Roland Sánchez, Otilia Ramos, Yeison Guerrero, Margarita Roa, Juan Mosquera y Rodrigo Estrada, intérpretes de la obra *Arrebato* • 181

#### **V. Pasar y permanecer • 211**

Su manera tan amorosa de compartir los saberes • 211

Una danza accesible a todo el mundo • 213

Ese espacio hermoso allá arriba de un parqueadero • 216

Una búsqueda de movimiento propio • 218

En ese tiempo ella tenía una lesión... Llegó en muletas • 223

Esos movimientos de las manos hacia el piso • 232

Que podía hacerlo mejor de otra forma • 236

Llegué a pedir información y terminé tomando la clase • 238

Esto de pensar con el cuerpo • 241

Que los intérpretes estuvieran en las graderías, y el público, en el escenario • 246

Esas clases con treinta personas tirando baile en forma • 249

El inmenso universo que cada uno de nosotros lleva dentro • 253

#### **VI. Un rostro de muchos cuerpos • 257**

Obras de la compañía Danza Común • 405



Obra: *Aquí lo aparente*

En la imagen, Bellaluz Gutiérrez, Zoitsa Noriega y Sofía Mejía

Fotografía: Archivo Danza Común

# Presentación

Parte de la misión y visión del Idartes es la construcción de memoria para la transformación social, así como la generación de diálogos y conexiones entre los territorios y las prácticas artísticas que involucren a las y los ciudadanos en su cotidianidad. En otras palabras, el Idartes espera que las artes estén presentes en la vida de las personas, hagan parte de sus memorias y las inspiren a soñar otras posibilidades en el mundo.

En este marco, en el plan de fomento encaminado a la promoción de investigaciones que den cuenta de la memoria, se ha propuesto una línea que rescate historias, maneras de apropiarse del arte, hallazgos y creaciones en los contextos territoriales de las diversas prácticas artísticas. En coherencia con esta línea, la Gerencia de Danza del Idartes ofrece la Beca de Cartografía en Danza con el objetivo de fomentar los procesos de gestión del conocimiento, los saberes y hallazgos de la práctica de la danza entre los diversos colectivos, compañías, territorios y contextos.

Se ha concebido el concepto de *cartografía* como una forma de mapear las memorias, comprensiones, perspectivas y captura de las maneras de vivir, y también del modo como diversas culturas, en diferentes espacios y territorios, experimentan la danza. La cartografía surge de la premisa de que no hay una sola manera de bailar y de vivir la experiencia de

la danza, pues su naturaleza misma se transforma de manera permanente, igual que los movimientos de un bailarín en el espacio: la danza es tan diversa como los cuerpos y los contextos que la activan.

En esta ocasión, el ganador de la beca ha sido Rodrigo Estrada, bailarín, creador, escritor e investigador que en esta obra realiza un detallado trabajo de arqueología de Danza Común (espacio, compañía y centro experimental para la danza contemporánea), desde su nacimiento, a principios de los años noventa, hasta su consolidación como camino de experimentación y creación en la danza que ha marcado, desde sus inicios, no solo a la Universidad Nacional, donde surgió, sino a toda Bogotá.

La obra incluye entrevistas, correspondencia, conversaciones y registros fotográficos, material con el que Rodrigo ha entrelazado las historias y narrativas de los cuerpos que han dado vida a Danza Común, así como diálogos y reflexiones sobre el quehacer de la danza, la creación de obras y su puesta en circulación. Maestros, creadores y obras aparecen a lo largo de este libro para develar las diferentes formas en que los cuerpos viven la danza y el movimiento.

Así pues, esta obra reúne un grupo de historias personales para mostrar las curiosas formas en que se llega a la danza contemporánea, un fenómeno que en los años noventa apenas comenzaba a esbozarse, cuando bailar “contemporáneo” era un acto de atrevimiento y de curiosidad por un lenguaje que parecía extraño y novedoso.

Esta propuesta ofrece algo adicional: se trata de una memoria-homenaje a Danza Común por sus aportes al desarrollo de la danza en Bogotá, aprovechando la celebración de sus treinta años de existencia. En esas tres décadas, la compañía se ha caracterizado por la experimentación, la indagación y la construcción de afectos. La memoria es recogida y organizada

con gran profusión de detalles, apoyándose en las voces cercanas del recuerdo vivo, en un juicioso y sentido ejercicio cartográfico que muestra los invaluable aportes de Danza Común a la danza en Bogotá.

**Carlos Mauricio Galeano Vargas**

**Director general**

**María Paula Atuesta Ospina**

**Gerente de Danza**

**Idartes**



# Prólogo

La memoria es un territorio abierto, indefinible, sumamente extenso, quizás tan extenso como el propio infinito. Un mismo instante, en el campo de la memoria, puede ser una cosa y ser otra, dependiendo de la esquina desde la cual se lo registre, y dependiendo también del aparato perceptor que se emplee en la observación. La mirada nos dirá algo de ese instante, el olfato nos dirá otra cosa, el oído, otra, y así sucesivamente. Hay momentos contenidos en la lengua, y otros en la punta de los dedos, y otros que son una palabra; lo que hay en la lengua puede ser un movimiento, lo que hay en los dedos puede ser una montaña, y lo que guarda la palabra, un cúmulo de años. Sí, en la memoria, los años se extienden a partir de un nombre o del timbre de cierta voz. En la memoria, cuatro palabras pueden desplegar la historia toda de la existencia humana. Es por eso que no basta sino abrir un pequeño resquicio para después acabar perdidos en la inmensidad. De alguna manera, la memoria que aquí se presenta es eso: un océano sin contornos, un sueño de capas superpuestas, una mitología fractal en la que cualquier punto, sin excepción, acaba siendo el inicio de un nuevo relato.

No encontrará, entonces, el lector de estas páginas, los linderos que se supone debería tener la historia de un proyecto como el que aquí nos convoca. De hecho, no se encontrará aquí historia alguna, ni hilo conductor, ni enfoque, ni objetivo, ni

conclusión, y mucho menos (¡muchísimo menos!) bibliografía. Lo que ha quedado consignado en estas páginas, más bien, después de una serie de conversaciones, de unas cuantas cartas de ida y vuelta, y de un ejercicio de inmersión en mí mismo, ha sido una aglomeración de instantes y sentimientos que han surgido y se han multiplicado de manera silvestre, así como crece y se multiplica la hierba después de haber llovido.

Y, sin embargo, claro está, hay un *algo* de lo que se habla, un *algo* que surgió o se configuró en determinado momento y en cierto lugar. La magia de la vida hizo que creciera, que se nutriera de cuerpos, que enfermara a veces para luego renovarse; y que continuara. En la continuación proliferaron los nombres. Cientos de nombres. Algunos de ellos están aquí mencionados, y otros, de seguro muy injustamente, han sido pasados por alto. El olvido no ha sido más que circunstancial, y acaso pasajero. Lo que es fundamental, de todas maneras, acaba siempre volviendo a la superficie. No se sienta, pues, negado el nombre o el evento que no haya asomado en estos párrafos; vendrá otro libro, otra memoria, que se entreteja con esos huesos, esos movimientos, y paisajes y heridas y cicatrices que aquí no se mencionaron.

Por lo pronto, hay en estas páginas un fragmento de nuestro cuerpo plural.

R. E.



Obra: *Arrebato*

Fotografía: Laura Benavides

Obra: *Esquina XY*  
En la imagen, Sofía Mejía  
Fotografía: Archivo Danza Común



# I. Un cuerpo de muchos rostros

¡Danza! No sé qué quiere decir  
*contemporánea*, pero bueno...

*De la memoria de Bellaluz Gutiérrez*  
21.11.2020

1

Siempre fue muy importante ese impulso que tuve de bailar, desde chiquita, y sucedió que lo fui aplazando. Pero desde siempre quise bailar, quise dedicarme a esto. Las primeras veces que dije, Me quiero dedicar a esto, fueron momentos muy particulares. Recuerdo estar bailando en un pueblito lleno de polvo, un corregimiento de Baranoa que se llama Sibarco. Eso me emocionó mucho. Ese momento lo tengo muy claro en la memoria: me sentía plena por hacer eso que hacía. Con la llegada de la adolescencia uno empieza a guardar ciertas cosas por querer parecerse más a los amigos. Yo era alguien

rara por bailar, y por hacerlo de manera “inspirada”. Entonces lo oculté un poco para socializar más.

Después me vine a estudiar a Bogotá. Ese fue un evento que marcó mi vida. Venir del pueblo a Bogotá, a estudiar en la Universidad Nacional, era extrañísimo en el entorno en el que yo estaba. Bogotá era una ciudad muy lejana. Decidí estudiar literatura porque me gustaba, pero tenía claro que la literatura no era aquello en lo que me iba a realizar plenamente. No la sentía tanto como sentía la danza. En realidad, escogí estudiar literatura para aprender a escribir. Aunque en el colegio me iba bien, tenía ciertas deficiencias, así que escogí esa carrera pensando en terminar mi formación académica. Venía de un colegio público, en un pueblo, entonces dije, La literatura me va a servir para ser una persona más integral, voy a leer mucho, ahora sí voy a aprender a escribir, porque no lo logré en la escuela ni en el bachillerato, y ahí iré encontrando lo que quiero ser, y no me va a sobrar, no voy a sentir que sea una pérdida de tiempo estudiar literatura. Y no lo fue. Pero la danza era lo realmente importante.

## 2

Al llegar a Bogotá no conocía a nadie, así que sentí la necesidad de encontrarme con la gente, tener amigos, volver a crear un mundo de relaciones. Y recuerdo que aparecieron los cursos libres, que en esa época eran muy importantes. Ahí se propusieron unos espacios que marcaron a muchas personas de nuestra generación; personas que, mientras estudiaban su carrera, podían acercarse a otros lugares diferentes dentro de la misma universidad. Yo me metí ahí y encontré la danza contemporánea, y dije, ¡Danza!, no sé qué quiere decir *contemporánea*, pero bueno, me meto. Entré al grupo y eso significó un cruce muy importante en mi vida.

Para mí era extraño lo que hacíamos. Ese curso libre lo dirigía Norma Suárez, que fue la fundadora de este espacio, de

este gran evento que se llamó después *Danza Común*. En ese curso, que duraba mes y medio, coincidí nada menos que con Sofía Mejía, y también con Carolina Gómez. Coincidimos las tres. Ahí nos conocimos, ahí nos hicimos amigas, y el curso se acabó a las seis semanas. Seguimos hablando y nos enteramos de que había una especie de semillero que Norma estaba conformando. Hablamos con ella, le dijimos que nos había gustado mucho el curso libre y que queríamos continuar, y ella finalmente nos recibió. Nos recibió porque le insistimos, porque ese grupo era solo de la Facultad de Artes. Ella hizo una concesión con nosotras, con Carolina y conmigo, porque nosotras veníamos de Ciencias Humanas (Sofí sí era de Artes Plásticas). Nos dejó entrar y eso permitió que este grupo empezara a ampliarse con estudiantes de otras facultades.

### 3

Desde los inicios tuvo mucha fuerza. El curso había comenzado unos meses antes de que nosotras entráramos. Después, el curso se convirtió en un grupo; eso significaba que había un colectivo de personas que querían bailar mientras estudiaban diferentes carreras. Cuando lo miro después de tanto tiempo, puedo comprobar que, desde su pequeño germen, había una gran potencia, y creo que eso es lo que ha permanecido. Cuando nosotras empezamos, ya había ahí unas personas con un gran compromiso. Por ejemplo, Soraya Vargas... la recuerdo mucho. Cuando entré, recibía clases de ella. Cuando Norma no podía estar, ella dirigía las sesiones. Estaba también Claudia Acosta, y estaba... ah, ahora olvido el nombre, pero, sí, ellas ya tenían más experiencia. En las reuniones que se hacían, ellas tenían la vocería, nos pedían más compromiso, mayor disciplina. Esas fueron las primeras personas a las que vi tomarse esto con mucha seriedad. Yo acababa de llegar a Bogotá, y me gustaba bailar, pero eran ellas las que tenían ese deseo de querer hacer algo.

Ellas, que eran un poquito mayores que nosotras, después se salieron del grupo y crearon otro que se llamó Noruz. Recuerdo ver esa primera obra que hicieron. ¡Guau!, ellas salieron de aquí, y de verdad que están muy entregadas a la danza. Eso a mí me dio una guía, una fuerza, además de la que me daba Norma Suárez, que era la directora. Después de que se fueron Soraya y Claudia, nosotras, Sofi, Carolina y yo, continuamos ahí. Hubo muchos otros estudiantes de diferentes carreras: Leonardo, Marcela Henao, que venía de la Javeriana pero que estaba integrada al grupo. Conocí a Margarita Roa ahí en Danza Común. Ella estudiaba en la Javeriana, y también se venía a la Nacional a hacer danza contemporánea. Margarita después decidió irse a Nueva York, y ahí nos separamos por un tiempo.

#### 4

Danza Común estaba sin nombre. Era un grupo de la Facultad de Artes, y recuerdo cuando Norma Suárez dijo, Bueno, pongámosle un nombre. El que propuso *Danza Común* fue un bailarín que ahora está también dedicado a la danza contemporánea. Él se llama Miguel Ortega. No sé si recuerdo mal, pero creo que Miguel estudió Diseño Gráfico. Y tengo la idea de que, por ser diseñador gráfico, fue que propuso ese nombre: Danza, Com, que quería decir *contemporánea*, y U. N. Es decir, Danza Contemporánea Universidad Nacional, y se leía *Danza Común*. Miguel era alguien también muy apasionado por la danza. Él marcó el recuerdo de muchos de nuestra generación en la universidad: se ponía a bailar solo en el gimnasio, en los espacios abiertos. Le encantaba Michael Jackson... Cuando entré a Danza Común, que todavía no se llamaba así, ya existían unas figuras con mucha pasión por la danza. Te podría contar de otros momentos, en los que uno dice, Sí, aquí Danza Común ya era una propuesta clara. Había gente

que tenía muchas ganas de bailar en un momento en que en Bogotá no existían espacios formales para hacer danza. Puedo decir que nosotros absorbimos inmediatamente esa pasión, esa constancia, esa disciplina de personas que ya estaban en este grupo, sin tener una estructura académica que los soportara, pero con una pasión increíble.

5

Otro momento que nos marcó fue cuando Norma Suárez se fue de Colombia. Ella es mexicana, y decidió volver a su país. Era un momento en que teníamos dos opciones: o el grupo se terminaba, porque se iba la directora, o continuaba. Lo más normal habría sido que no continuara, pero continuó, porque era un grupo de individuos, no de una coreógrafa. Tengo el recuerdo de las palabras de Norma. Eso es muy bonito: cómo las palabras crean realidades. Recuerdo estar en su casa y ella diciéndonos, Bueno, me voy, pero esto tiene que continuar: hay que soñar, hay que imaginarse un colectivo que sea dirigido por sus integrantes y que no dependa de su director; sería increíble que las audiciones se las hicieran a los directores, que ustedes escogieran cuál es el director, y no al revés, como sucede siempre, que el director escoge sus bailarines.

A mí eso se me quedó grabado, y a todos los que estábamos ahí, y Danza Común continuó, a pesar de la partida de Norma. Aquel fue un momento de comprobar que había una claridad, unas ganas, un deseo de bailar, de que esto siguiera vivo. Y bueno, así ha habido otros momentos; por ejemplo, cuando llegaron Marcelo Rueda y Andrei Garzón. Ahí empezamos a dirigir el grupo colectivamente, con mucha disciplina y constancia. Empezamos a crecer. Cada uno fue terminando sus estudios, nos fuimos graduando y surgió la gran pregunta, ¿Esto para dónde va?, la mayoría de los que estamos aquí comprometidos no tenemos calidad de estudiantes; es complicado

seguir acá. Ahí tomamos la decisión de irnos de la Nacional. Y nos fuimos al centro. Esto fue algo que lideró Marcelo Rueda, con mucha fuerza. Él pensó que se podía tener un lugar, y nosotros lo seguimos en ese impulso. Dimos con ese espacio, que al comienzo era muy extraño: la azotea de un edificio de paredes sucias, lleno de carros viejos y polvo. Al principio fue difícil imaginar que ahí podía haber un lugar para la danza.



Obra: *Esquina XY*

En la imagen, Andrei Garzón y Sofía Mejía

Fotografía: Archivo Danza Común

6

[RODRIGO: Danza Común es un lugar abierto, atravesado por diferentes canales de circulación que hacen posible el paso de movimientos y pensamientos variados, y visiones del arte heterogéneas. Cuando ustedes llegaron a ese espacio, en el centro, pensando en darle continuidad a una compañía que era en principio un grupo universitario, ¿también estaban pensando en que Danza Común se convirtiera en esto, o esto fue surgiendo por unas dinámicas que no se esperaban? ¿Cómo se terminó constituyendo Danza Común como un lugar de encuentro, no solo de las personas que hacían parte de la compañía, sino de otros bailarines y maestros?].

Sucedió sin que lo planeáramos. Fue consecuencia de la fuerza de la juventud. Cuando apareció ese lugar, en el 2002, nosotros teníamos... ¿cuántos años?, ¿veintidós?... a ver... dos mil dos... [R: Quizá un poco más]. Sí, sí, teníamos veinticinco años. En ese momento éramos cinco personas: Marcelo, Andrei, Zoitsa... Sofía estaba en México, pero igual hizo parte de ese proceso, el de dejar la universidad y tomar un lugar..., y yo. Éramos cinco personas que teníamos eso, veinticinco años. Uno dice, Cómo se les ocurre esto, abrir un lugar, una gente tan joven. Entre nosotros no había una estrella de la danza, un coreógrafo o coreógrafa a quien estuviéramos siguiendo. En ese momento, en Bogotá había maestros de mayor edad y experiencia, y se nos ocurrió lanzarnos a tener un lugar para que sucedieran cosas ahí. Ahora digo, ¡Increíble! En esa época no se hablaba de emprendimiento, de propuestas innovadoras. No había mucho apoyo a las iniciativas de los jóvenes: todo era mucho más incipiente. Era un momento en que tenían más valor, y con mucha razón, las figuras con mayor experiencia. Es diferente ahora, cuando hay políticas de apoyo a los jóvenes. Nosotros surgimos en un momento en que no era fácil para la gente joven. Las cosas que logramos fue por no tener temor, por no pensar mucho, por estar ahí, en el presente.

Creo que, en ese momento, en los años dos mil, era casi que el único lugar dedicado exclusivamente a la danza contemporánea. Bogotá ya tenía una potencia en el ballet clásico, ya había escuelas importantes de ballet, y eso hacía que, si querías bailar, te tocara también formarte en esa técnica. Pero danza contemporánea existía solo a nivel de talleres. Los maestros de ese momento —Carlos Latorre, Leyla Castillo, Raúl Parra, Jorge Tovar— dictaban clases en diferentes lugares, y la gente los iba siguiendo. Era gente de las universidades, en los tiempos del gran *boom* de la danza universitaria. Había clases en los teatros, o en los espacios en donde fuera posible realizar un taller; pero esos talleres dependían del profesor, del artista. Fue entonces cuando Danza Común llegó a proponer un lugar. El lugar existe, el lugar va a estar, y ahí puedes ir. Creo que esas circunstancias nos permitieron convertirnos en un gran puerto, donde empezó a llegar la gente.

Por otro lado, empezamos a ser invitados, a viajar fuera del país. En los festivales conocimos gente, y a esa gente le gustaba nuestro trabajo. Los maestros empezaron a venir, y se creó una alianza muy fuerte, muy importante, con Venezuela. Importantísima. Danza Común tuvo un nuevo canal de conocimiento, de experiencia, gracias a la nueva danza que venía de allá. Ahí, por ejemplo, empezamos a escuchar de David Zambrano. Fue el momento en que Danza Común empezó a ser reconocida como una propuesta de artistas, de profesionales, no de chicos que se pusieron a bailar. Extrañamente, sin haber tenido una formación académica en una institución, ya todos teníamos que aceptar que bailábamos, y que lo habíamos logrado de otra manera, inventándonos nuestro propio programa de formación. Llegamos a un punto en el que ya no éramos estudiantes ni aprendices, sino artistas que hablábamos con nuestra propia voz.

A finales de los noventa ganamos un premio como jóvenes coreógrafos, un premio que otorgaba el Ministerio de Cultura en ese tiempo (lo dio muy pocas veces), y por ese premio nos

conoció Carlos Paolillo, que es un crítico de la danza muy reconocido en Venezuela, y también... ahora olvido su nombre, otro crítico de la danza mexicana... César Delgado... Él nos invitó al Festival de San Luis de Potosí, en México, un festival muy importante. La gente de afuera, entonces, empezó a conocer nuestro trabajo, y le gustó, porque teníamos un proceso muy particular. No habíamos estudiado una carrera de danza, pero teníamos una formación humanista, y bailábamos todos los días, muchas horas, y eso se empezó a ver, se empezó a sentir en nuestras obras, en nuestras clases. Esas dinámicas, por otro lado, comenzaron a potenciar Danza Común como lugar. Empezamos a dialogar con la danza nacional y con la latinoamericana, y eso generó esos intercambios de los que tú hablas, y que viste apenas entraste a Danza Común.

7

Indudablemente, Norma Suárez fue la primera figura que nos marcó. El recuerdo que tengo es el de una persona con mucha pasión, y con mucha creatividad. Yo entendí la importancia de ser creadora, o bailarina creadora, por ella. Era Norma la llamada a darle nacimiento a Danza Común. Si no hubiera sido por ella, habríamos tenido otro pensamiento. Recuerdo que nos pedía crear; en sus clases uno se entrenaba, pero era muy importante inventarse cosas, hablar; era muy interdisciplinar. Aunque estuve un tiempo sin entender. Quizás no aproveché del todo ese tiempo, porque esto era un mundo nuevo para mí.

Luego aparecieron otros, como Jorge Tovar, que nos creó el entusiasmo por el movimiento. En sus clases nos movíamos mucho. Recuerdo una obra que hicimos con él, supremamente creativa, arriesgada. Esa obra fue muy importante. Fue el primer festival universitario en que participamos. No ganamos, pero no entendíamos por qué, si nos habían dado el premio a mejor coreografía. Jorge Tovar nos dio ese impulso de bailar frenéticamente.

Otro maestro clave fue Charles Vodoz. Siento que él nos hizo vivir la disciplina, por venir de una formación clásica. También entregó mucho tiempo a Danza Común. En su momento nos quiso. Él también sintió la potencia de lo que se dio entre nosotros. Tengo el recuerdo de él de sorprenderse por estar ante un colectivo con tanta claridad, con tanta fuerza. Esa es mi percepción. Él venía de una escuela en la que el coreógrafo era el director del colectivo, el de las ideas, y se encontró con nosotros, que decíamos, No, aquí vamos a trabajar de manera colectiva. Y eso fue bello, aunque difícil: ese encuentro en que debía escuchar a estos jóvenes que le decían, No estamos aquí para bailar tus ideas: las ideas vienen de todos. Creo que eso fue algo particular para él, y él, por su parte, nos hizo vivir la disciplina de la danza.

Después entramos en contacto con la corriente de la danza venezolana. Fue muy liberador encontrar otras bases de la danza contemporánea. Siento que vengo de una generación de maestros que crecieron con la idea de que para ser bailarín había que formarse primero en el ballet clásico. Lo que veo de la historia de la danza contemporánea de Bogotá es que era una danza muy clásica. Y los bailarines de Venezuela con que empezamos a encontrarnos llegaron con la nueva danza, la danza posmoderna, en la que había otras maneras de crear, de bailar. Nos encontramos con artistas jóvenes, de nuestra edad, como los de Caracas Roja. Acá vinieron muchos bailarines: Rafael Nieves, Hilse León, Mariángel Romero, Inés Rojas... Ahora me falla la memoria, pero, en su conjunto, la danza venezolana nos hizo sentir que había otro tipo de estímulos y de entrenamiento.

Después nos marcó mucho conocer a David Zambrano. Se le tuvo que hacer una cacería para lograr que viniera, para invitarlo. Él nos marcó mucho: un entrenamiento muy vivo, estimulante, muy físico... ¡bastante!... la importancia de improvisar, de tener una mirada y una percepción periférica muy activa.

Y está Marianela Boán, a quien conocimos siendo muy jóvenes, en el 96. Entonces todavía estábamos en la Universidad Nacional, y nos marcó mucho... mucho, mucho. Creo que Marianela fue la primera que nos puso a improvisar, a crear, y nos habló del intérprete creador. Hubo conversaciones definitivas con ella. Marianela nos dijo, ¡Ya!, ustedes no tienen que estar contratando directores... Eso abrió una segunda etapa. Norma Suárez nos dijo, Qué increíble tener una compañía que haga audiciones a sus coreógrafos, y lo que salió de Marianela Boán, cuando estábamos más grandes, fue, Ustedes ya no están para ser dirigidos: ustedes ya son creadores. Entonces, claro, ella nos empoderó para lanzarnos a hacer nuestras obras. Bueno, ha habido más maestros, ya hacia esta época, pero te nombro estos del origen.

Obra: *Esquina XY*

En la imagen, Bellaluz Gutiérrez y Marcelo Rueda

Fotografía: Archivo Danza Común



## El ímpetu de los años que teníamos

*De la memoria de Sofía Mejía*  
9.11.2020

1

Fue en el año 93, creo. Yo llevaba un año en la universidad, y el primer contacto que tuve con la danza contemporánea fue a través de un curso libre que ofrecía, creo que Divulgación Cultural. El curso libre fue el antecedente de Danza Común, y la profesora de ese momento era Norma Suárez, una mexicana que llevaba en Colombia algún tiempo. Cuando llegué me encontré con estudiantes de varias carreras. La única persona que después quedó en Danza Común, de ese grupo de personas, fue Bellaluz Gutiérrez. Nosotras nos conocimos en ese curso libre. Trabajábamos en el segundo piso del auditorio León de Greiff, en el salón 209, pero también estuvimos vagando durante mucho tiempo por otros espacios de la universidad, cuando no se podía ahí. Nos trasladábamos al *hall* y a los salones de la Facultad de Arquitectura. Esos son los dos espacios que más recuerdo. De las personas de entonces... recuerdo a Soraya Vargas, que estaba ahí, al puro inicio; a Carolina Perea, que era una chica de los Andes, estudiante de filosofía de los Andes. Recuerdo a Alejandro Lozano... de hecho, hace poco me lo volví a encontrar, cuando entró a hacer la maestría en Artes Vivas. Alejandro era ya más grande que todos nosotros, y era profesor de la Universidad. Él actualmente es profesor de Ciencias Políticas, y en ese tiempo estaba muy entrenado en ballet y en cosas más duras para el cuerpo: artes marciales y cosas así. A quien más recuerdo es a Carolinita; bueno, tal vez Carolina llegó un poquito después, pero también llegó

cuando Norma Suarez dirigía. A Marcela Henao, que ahora hace yoga, y tiene un *podcast* sobre las cuarentonas. A quienes más recuerdo de esa época es a dos estudiantes de literatura: los Panqueva; pero no recuerdo más de ellos... y a dos chicos de arquitectura, que no volví a ver nunca más en la vida.

## 2

En ese tiempo nos dejamos guiar por Norma Suárez. Norma hizo una primera coreografía con nosotros, que se tituló *Otra vez*, que era sobre la rutina, sobre lo cotidiano, y después hizo otra que... yo tengo un video de *Otra vez*, en vhs; si lo quieres, te lo puedo pasar. Pero también hizo otra coreografía, más adelante, que tenía que ver con pinturas, con cuadros que nosotros elegíamos. Y recuerdo que —incluso creo que eso lo hicimos con Bella— elegimos esta pintura de Millet, *Las espiadoras*, y que hicimos todo el vestuario con costales. Esos son los dos trabajos que recuerdo con Norma Suárez. [RODRIGO: ¿Ese curso libre estaba antes, o surgió justo cuando ustedes llegaron?]. Creo que eso venía de un semestre antes. Me acuerdo que incluso llegué a tomar clase con Katy Chamorro, antes de empezar con Norma. El de Norma venía de antes, porque cuando yo llegué ya había un grupo, había cierta familiaridad entre la gente que estaba ahí.

## 3

Creo que estaba en tercer semestre cuando empecé en el grupo de la Universidad. Cuando llegué a Bogotá me puse a buscar clases de ballet, y me metí a las escuelas de la ciudad, y la pasé muy mal, porque aquí las clases eran muy fuertes. Aparte de eso, yo pensaba que era una gran bailarina de ballet, porque eso era lo que me habían dicho en Pereira, pero nada que ver. Me dio muy duro eso, aunque llegué a bailar en el Colón. No me acuerdo qué bailé, pero bailé algo, con la compañía Ana

Pávlova, y después con Priscilla Welton. [R: ¿Siempre habías bailado en Pereira?]. Siempre, desde los seis años, sin parar, en la misma escuela. Era ballet. Realmente no era un ballet muy riguroso, pero yo me lo tomaba muy en serio.

4

[R: En algún momento, cuando se fue Norma Suárez, y por sugerencia de ella misma, ustedes decidieron, conjuntamente, tomar la dirección del proyecto. Siempre he pensado que la naturaleza de Danza Común se definió por esta decisión. Ahora podemos comprobar que fue algo que funcionó, pero pienso que en ese momento aquello debió de ser, al menos, muy atrevido. Y quizás también peligroso. Se trataba de tomar el poder, o parte del poder, que usualmente le correspondía al profesor o al coreógrafo. ¿Cómo lograron, por ejemplo, llevar a cabo la dirección del proyecto, pero sin abandonar su proceso de formación, su rol de bailarines en formación?].

Eso tuvo que ver con el ímpetu de los años que teníamos y con la precariedad de los recursos con los que contábamos. En realidad, no había manera de continuar si no nos encargábamos nosotros, porque Norma Suárez, en determinado momento —no estoy muy segura cuántos años después de haber iniciado con ella, pero creo que como dos años después—, decidió regresar a México. Y sí, en efecto, ella nos pidió que continuáramos con el grupo. Había unas personas que ya conocíamos gracias a Norma, que eran Raúl Parra, Carlos Latorre, Elizabeth Ladrón de Guevara, Leyla Castillo... era la comunidad de esa generación. Pero la gestión de continuar nos tocaba a nosotros: nadie la iba a hacer por nosotros. Sobre todo, porque ya no se trataba de un curso libre, sino de un grupo: había una diferencia.

Ese paso lo dimos con Norma... que nos llamáramos *Danza Común*. El grupo se puso ese nombre gracias a un chico

que se llama Miguel Ortega —había olvidado mencionarlo—; él después bailó con Humberto Canessa. Hacía también danza urbana. Tengo muy claro que él fue el que propuso el nombre, y todos estuvimos de acuerdo. Después fue que dijimos, ¿Cómo continuamos siendo un grupo? Empezamos a entender que la manera de hacer que eso pasara era gestionando los recursos con el Bienestar Universitario de las facultades, con Divulgación Cultural. Me imagino que la figura en ese momento era Proyectos Estudiantiles.

Creo que todo fue muy coyuntural, porque los apoyos no duraban todo el año, sino periodos muy cortos; entonces, teníamos que movernos mucho, gestionar recursos para pagar a los profesores que nos estaban formando. La iniciativa no venía de la institución, sino de los estudiantes, como los otros proyectos estudiantiles de la Universidad. Pero nosotros nos lo tomamos realmente en serio. Más que directores del grupo, creo que fuimos los gestores durante mucho tiempo. Los directores tenían toda la autonomía —al principio—; ellos llegaban y nos proponían, Vamos a hacer tal coreografía. Leyla nos hizo una coreografía, Raúl Parra nos dio solo clase, Carlos Latorre, con Elizabeth Ladrón de Guevara, también nos hizo una coreografía.

Entonces, en ese tiempo lo que hicimos realmente fue asegurarnos de tener quién nos diera clase y quién nos hiciera coreografías. Y bueno, al final, si uno es el que pone la casa, termina teniendo el poder sobre lo que se hace ahí. Creo que eso nos dio la posibilidad de negociar con los directores aquello de lo que queríamos hablar, y también de negociar el tiempo en que eso debería suceder, porque al final nosotros éramos los que hacíamos casi toda la gestión. Entonces, desde el inicio, esa relación fue diferente, porque la convocatoria no la hacían ni la institución ni el director, sino los estudiantes. Éramos nosotros los que organizábamos toda la infraestructura para que eso sucediera.



Obra: *Esquina XY*

En la imagen, Sofía Mejía y Marcelo Rueda

Fotografía: Archivo Danza Común

5

[R: En los noventa, cuando se empezaba a desarrollar el proyecto de Danza Común, también estaba comenzando el programa de danza de la ASAB. ¿No te sentiste tentada a emigrar hacia la ASAB para estudiar una carrera profesional en danza?].

No, porque estábamos muy envalentonados. Nosotros pensábamos que podíamos hacer un proyecto muy serio. Además, todos queríamos mucho a la Nacional; esa conexión siempre fue muy fuerte. Y creo que también nos dimos cuenta muy pronto del valor que tenía armar un grupo con personas que venían de diferentes carreras. No nos sentíamos tampoco en un nivel inferior a esa primera generación que entró a la ASAB. De hecho, en esos años hubo un taller muy importante que vino a hacer Marianela Boán a la ASAB. Ese taller era de improvisación y composición, y a todos nosotros nos invitaron. Allá, entonces, compartimos el espacio con Eduardo Ruiz, Fernando Ovalle, Marcela Ruiz, Olga Barrios, todos los que hacían parte de esa primera generación; y nosotros —Bellaluz, Marcelo, Andrei y yo—, tomando el taller con ellos, no sentimos que estuviéramos en desventaja; para nada. No sentíamos entonces deseos de querer pasarnos... Es que la Nacional era muy nutritiva.

6

El taller con Marianela fue muy intenso. Creo que fue como un mes, de siete a diez de la mañana, algo así. Había que madrugar mucho. Salía del centro a la ASAB muy a la madrugada. Bueno, tal vez Marianela diga que era a las ocho, y no era tan tarde, pero mi recuerdo borroso es que era muy temprano. Fue el primer acercamiento que tuvimos a la improvisación y la composición. Unos años más adelante, la improvisación se volvió uno de los fuertes de Danza Común. Y ese encuentro con los chicos de la ASAB, en ese nivel de pares, fue algo que nos dio fuerza para continuar.

También, por ejemplo, en los festivales universitarios... El primer festival fue como en el 95. A ese festival llegamos muy fuertes, creyendo mucho en lo que hacíamos. No recuerdo cuál fue la primera cosa que presentamos... Creo que fue con Jorge Tovar. Eh... *Pieza para insomnes en cuatro movimientos*. Eso fue lo primero que hicimos allá. Nosotros siempre fuimos lo alternativo, lo que estaba fuera de orden, lo transgresor. Sí, teníamos esa fama y nos sentíamos muy bien por eso.

7

Teníamos un pensamiento muy crítico, pero en esos primeros años realmente no hacíamos creación. Nosotros éramos dirigidos y empezamos a tener ese interés por la creación más adelante, cuando tuvimos que dictar clases. Ahí empezamos a producir material de movimiento. Marcelo y Andrei, que eran los que menos tiempo llevaban bailando, también se aventuraron a hacerlo. Y también Zoi, cuando llegó. Pero en el inicio del grupo, los primeros tres o cuatro años, teníamos esa actitud de ser muy críticos frente a todo, especialmente frente a la relación con los profesores. Cuando empezaba a no funcionar con los profesores, pues no los contratábamos más. Teníamos esa rebeldía y buscábamos relaciones más horizontales con los directores.

Pero la creación vino después de Charles Vodoz: fue después de él que nos planteamos la idea y nos sentimos capaces de coreografiar. Y la improvisación llegó más adelante, ya como un método; a pesar de que hubiéramos hecho ese taller con Marianela, la improvisación como método llegó más adelante.

8

El primer Festival Universitario se realizó un poco después de que empezáramos en el grupo. Mira, aquí tengo una foto que Bellaluz me regaló en un arranque de amor. Este dice que fue en el año... cuando estábamos acá... no sé si alcanzas a ver que atrás dice

*Festival Universitario*, pero no alcanzo a ver el año... La pieza que presentamos aquí fue la de Jorge Tovar, *Pieza para insomnes*. Tal vez esa fue nuestra primera participación. Pero no alcanzo a ver el año... Creo que aquí dice 95 o 96... ¡Ay!... A ver... dice 96.

9

Desde que empezó el proyecto estuvimos formándonos. Tomamos talleres con mucha gente. Cualquier taller que se dictara en la ciudad, nosotros íbamos a tomarlo. Que llegó Carlos Jaramillo: nos íbamos a tomar el taller; que Ricardo Rozo y Jean Claude Pellatón: también nos íbamos a tomar ese taller. Estábamos siempre muy muy pendientes de lo que sucedía, para agarrar más fuerza y para sentirnos con más herramientas. Y lo hacíamos como grupo; eso es importante. Aunque la decisión era individual, al final armábamos parche para irnos a tal taller, a tal otro. Era una época en que la información que llegaba a Bogotá era poquita, era contada; entonces, nosotros lo aprovechábamos todo. Ahora que hay mil cosas es diferente, pero en esa época era un privilegio tener esas oportunidades.

Y lo que pasó con Charles fue que con él se reveló toda nuestra rebeldía. Nosotros negociamos la creación con él, porque no nos gustaban algunas cosas de su estética. Nosotros mediábamos, proponíamos, y él terminaba cediendo. Y creo que fue por esa fuerza que sintió en nosotros que nos llevó a Suiza. Nuestro primer viaje a Suiza fue antes de *Bordeando la ausencia*. Viajamos con una obra que él puso allá bajo el nombre de Psoas... Psoas-Danza Común, una cosa así.

En ese tiempo fue el suicidio de Carolinita, y eso nos dio muy duro. Creo que *Bordeando* fue una especie de acto de reconciliación con ella, pues nosotros sentimos que la única manera de sanar esa herida, o de producir algún tipo de cambio en nosotros, para no quedarnos con eso en el cuerpo, era haciendo esa pieza.

Ahí sucedió que cada uno tuvo un lugar importante dentro del grupo. Dijimos, Esto se hace, y cada una de las cinco voces que están aquí deben ser escuchadas y deben aportar en movimiento. Fue muy intuitivo y, en efecto, logramos que no hubiera un solo director, una sola cabeza, sino un diálogo entre todos. Logramos una discusión constante sobre qué hacer. Recuerdo mucho cómo se empezaban a liberar los intereses de cada uno. Marcelo, por ejemplo, aportó las músicas, completamente; Andrei, el tema de la escenografía y las luces; Bella y yo aportamos más en el movimiento; Zoi, en la plástica. No sé si exactamente fue así, pero había unos perfiles que se estaban formando y que de alguna manera nos permitieron a todos tener una voz y un lugar, y todo se ponía en discusión.

La pieza fue muy bella, porque realmente se dio como un duelo, es un duelo por la muerte de alguien. Era un ejercicio de reconocer ese lugar de fragilidad de una persona que fue importante para nosotros. Ahora que miro hacia atrás, entiendo que esas decisiones contundentes, fuertes, importantes, han sido siempre producto de momentos difíciles y de situaciones que no son las más afortunadas. Danza Común surgió, y lo hizo como el grupo que es, porque la institución no nos lo provee. Esta coreografía surgió porque había un dolor que necesitábamos considerar. Creo que eso también habla un poco mucho de cómo nos toca en este país. Y sí, ahí todos probamos nuestra capacidad de crear, nuestra capacidad de dirigir, nuestra capacidad de invención y de consenso, y creo que fluyó bastante, a pesar de la discusión, de la confrontación. Con esa obra nos fuimos a Suiza, a un festival que nos invitaron.

10

[R: Me parece, entonces, que en ese momento empezaron a poner en práctica la idea de la creación colectiva. ¿Tenían algún referente, o alguien se lo había sugerido? ¿O surgió

espontáneamente, como una necesidad de esas cinco personas? La creación colectiva es una marca de Danza Común. Después de *Bordeando* hubo otros proyectos de este tipo: *Aquí lo aparente*, *Campo muerto*, y, más adelante, *Arrebato*. ¿Por qué insistieron en algo que implicaba tantas complejidades... la dificultad, por ejemplo, de decidir conjuntamente?].

Tengo una teoría. Te lo he dicho muchas veces, y creo que eso es transversal a Danza Común: la emancipación. No sé por qué —quizás por las personas que coincidimos en el grupo—, pero esta idea de que esos roles son inamovibles, de que siempre necesita uno a alguien que le diga qué hacer, de que el director debe mantenerse siempre en el mismo lugar, o de que tú tienes solo la posibilidad de ser intérprete... todas esas divisiones jerárquicas, esas estructuras de cierto sistema de pensamiento, todo eso lo pusimos en duda. Tuvimos la intuición de que eso no nos iba bien. Por el contrario, la idea de variar los roles empezó a ser muy importante. Tú ves que no es solo que hagamos creaciones colectivas, sino que nos cambiamos de lugar. Yo he sido bailarina de Bellaluz, de Zoitsa; me he movido del rol de directora al de intérprete sin ningún lío, de profesora a coreógrafa, de estudiante a profesora, de hacer algo colectivo a ser directora, etcétera. Hay una apuesta por la movilidad de roles, por no quedarse fijo en un solo lugar: ser gestora, ser coreógrafa, ser dirigida por otros, por personas que incluso han sido los estudiantes de uno. Tú dirigiste a Bellaluz y a Margarita; Andrés me ha dirigido a mí. Hay una idea de que esa estructura jerárquica no hay que respetarla, que la creación, el espíritu de la creación está justamente en romper esos roles y en moverse: no solo romperlos, sino moverse entre ellos.

Creo que en Colombia no ha habido un ejemplo tan singular en ese sentido. Y creo que eso no solo nos movilizó a nosotros, sino a mucha gente de nuestro entorno, que veía que eso pasaba, que esa movilidad era posible. Por otro lado, esto

también ayuda a pensar que, cuando haces técnica, no dejas de ser creativo; cuando creas, no dejas de formarte; cuando te formas, no dejas de también ser un profesor. La idea de que la técnica no es una repetición mecánica, sino que también es un asunto de la creación, de investigar y crear en el mismo instante, empieza a hacer que todos esos bordes, que siempre estuvieron tan definidos en la danza, se empiecen a borrar, a desdibujar, y que empieces a hacer una reflexión diferente en torno a esas instancias. Y creo que ninguno de nosotros se sentía incapaz, que es lo que pasa en la vida de muchos bailarines. Dar ese paso a la coreografía es muy difícil, porque la gente piensa que no tienes las herramientas, o que se necesita un proceso muy largo para sentir que se tiene la capacidad de crear.

Por medio de esa emancipación, nosotros nos fuimos dando cuenta de que todas las personas tienen esa capacidad de crear. Eso hay es que estimularlo: estimularlo en nosotros, en los estudiantes, estimularlo colectivamente.

## 11

[R: Me llama la atención que Danza Común haya hecho ese viaje, en el que ha tratado de remover las prácticas habituales de poder, y también que el paso que se dio en *Bordeando la ausencia* haya sido una respuesta, de alguna manera, a la crisis, al duelo, pero también a un orden jerárquico muy difícil de desmontar, heredado de cierta manera de entender la danza].

Hay algo muy interesante en eso. A mí me está llamando la atención y me gustaría saber más sobre la anarquía, sobre la teoría de la anarquía, porque creo que sirve para escapar a esos sistemas jerárquicos. También pensaba, mientras hablabas, que una de las situaciones en que se reproducen esas estructuras jerárquicas —y ahora que estoy en este trabajo lo veo mucho— es cuando tu rol está tan limitado, que terminas solamente obedeciendo, sin moverte del lugar que

te ha sido asignado. La relación que hay entre el que hace y el que piensa, entre el obrero y el que se imagina todo, es la misma que hay entre el intérprete y el director o coreógrafo, sobre todo cuando ninguno de los dos puede transgredir su lugar. Hay una imposibilidad de movilidad y de contacto. Finalmente, estas personas que siempre se han visto sometidas a la voluntad de otro, que se les dice qué hacer y cómo hacerlo, pierden el poder de tomar sus propias decisiones, de generar sus propias reflexiones, y lo mismo pasa con el otro lado: si eres solo un director y no piensas en el hacer del intérprete, acabas limitando tu práctica.



Obra:  
*Bordeando la  
ausencia*  
Plaza Che  
Guevara  
Universidad  
Nacional  
En la imagen,  
Sofía Mejía y  
Marcelo Rueda.  
Fotografía:  
Archivo Danza  
Común

Entonces, aquello fue una intuición. Quizás también por el hecho de ser estudiantes de la Nacional, por tener toda esa información que cada uno estaba absorbiendo de su carrera, no podíamos simplemente estar tranquilos frente a ese tipo de relación: había que cuestionarla y ponerla a tambalear. Y creo que, sin darnos cuenta, producimos una propuesta diferente, y para mí, si te soy sincera, es una de las cosas más importantes de Danza Común, si no la más importante; era otra manera de relacionarnos, completamente diferente, algo que, por otro lado, es muy difícil de sostener, pues creo que, para encontrar esa forma, tienes que estar realmente abierto. Llega un momento en que a la gente le da por que quiere ser el director, o por que no quiere hacer más, por que está cansada. Hay un momento en que acomodarse es un descanso, y se deja de luchar frente a un sistema que siempre te está invitando a sostener eso otro.

Mira que nosotros no hemos generado relaciones maternas o paternales con los estudiantes. Se vuelven nuestros pares, nuestros colegas. Por lo menos, en mi caso, no creo que nadie me considere su mamá [risas], nadie me tiene en ese lugar de “respeto”... Yo no creo mucho en ese tipo de respeto, el de la jerarquía. Por ejemplo, no tengo una relación así con ninguna de las personas que fueron estudiantes en el CEC [Centro de Experimentación Coreográfica] y que después se volvieron coreógrafas: Andrés Lagos, Sandra Gómez, Andrea Ochoa, tú... Construimos más bien una relación de pares. Como yo te di tu primera clase en la vida, ¿entonces tú me vas a “respetar” y me vas a tener como tu papá o tu mamá? Como yo te di la primera oportunidad, ¿entonces me vas a tener ahí encumbrada? No. Me parece muy bonito entonces lo que ha sucedido, en términos relacionales, con la gente que ha pasado por Danza Común.

Obra: *Bordeando la ausencia*  
Plaza Che Guevara. Universidad Nacional  
En la imagen, Sofía Mejía y Marcelo Rueda  
Fotografía: Archivo Danza Común



## Lo que decía uno, el otro lo mejoraba, y después el otro, y el otro

*De la memoria de Marcelo Rueda*  
15.1.2021

1

Estudiaba Sociología; llevaba año y medio o dos años de carrera cuando me integré al grupo. Fue en el año 95, y yo entré a la universidad en el 93. En esa época me ennovié con Bellaluz Gutiérrez, que estaba en Literatura. La historia fue que ella me dijo, Hay un grupo de danza al que yo voy todas las tardes. Estamos con... No me acuerdo con quién estaban en ese momento, creo que con Norma, la mexicana... Ah, no, ellos habían estado con Norma hasta el año anterior, el 94, y ahí comenzaron con Jorge Tovar. El curso era a las cuatro o cinco de la tarde, ahí en el edificio de Artes, el que se cayó. Fui, la acompañé unos días, y después me metí a las clases. Nos ponían a bajar, a tocar el piso con las manos, y yo podía hacerlo; se podían hacer las cosas, y me divertía. Además, era un rato más para estar con mi novia, así que terminé en el grupo.

2

[Rodrigo: ¿En qué momento se volvió algo tan serio?].

Eso fue casi inmediato, desde que nos metieron a ese primer montaje con Jorge Tovar. Las chicas —Sofía, Bellaluz— lideraban la presentación de los proyectos ante Bienestar Universitario, y cuando llegó la oportunidad de presentar el proyecto para el siguiente año, me comprometí con eso, Venga, ¿ustedes cómo lo han hecho antes?, pidamos esto, pidamos lo

otro, pidamos estos dineros y estos apoyos. Entre todos hacíamos las cosas, y entre todos trabajábamos en esos proyectos.

Después llegó la oportunidad de pedir algo más, de pedir acceso a un profesor nuevo. Ellas, que eran las que en ese momento sabían de la cosa, dijeron, Aquí hay un profesor que acaba de llegar, un suizo, y entonces, en unas vacaciones, fuimos a tomar clases por allá con el suizo, con Charles Vodoz. Lo chévere de esos grupos era que los estudiantes decidían lo que había que hacer. El proceso con Jorge Tovar se había acabado, porque ellas pelearon con él, así que llamamos a Charles Vodoz. Nosotros veníamos tomando clases con Charles, por allá en una iglesia gringa que queda como en la setenta con cuarta, y dijimos, Listo, este es el que hay que meter para el proyecto de Bienestar Universitario. Lo metimos, se pidieron los dineros... aunque había una parte que teníamos que financiar nosotros mismos. Era una estructura muy sencilla, muy simple: Bienestar Universitario pagaba las clases con el profesor que nosotros queríamos, que era para los más avanzados, y después nosotros mismos dábamos clases a los principiantes, para cumplir con el cofinanciamiento que nos pedía Bienestar Universitario. Así funcionaban los grupos culturales y deportivos en ese momento.

### 3

Llegó Charles y con él estuvimos dos años. Para mí fue un periodo excelente. Yo no tenía ningún problema con él, pero a ellas no les gustaba lo que decía este señor. Hay que reconocer que tenía salidas que se podrían calificar de misóginas, y había una preferencia de parte de él por los hombres, pero eso a mí nunca me pareció tan grave. Era excluyente, prefería a la gente bella y utilizaba ciertas expresiones que a ellas les resultaban muy ofensivas. Él nos ofrecía una barra al piso, dos días de ballet, y el resto de días de contemporáneo. Muchos años

después, ya cuando estudié en Estados Unidos, me di cuenta de que esa formación no era tampoco tan buena, pero era lo mejorcito que había en ese momento aquí en Bogotá, y era lo mejor para no irse a estudiar únicamente ballet. Entonces, para mí, el proceso con Charles fue chévere, yo avanzaba un montón. Andrei y yo nunca habíamos hecho nada en la danza, y fue un periodo de avance técnico bonito, interesante.

## 4

Cuando hablamos con él, el objetivo era que trabajáramos un año, porque queríamos ganar el concurso del Festival Universitario. Entonces hicimos una obra que se llamó *Esquina XY*. Después Charles recibió una financiación que reciben los artistas de Suiza, y dijo, Bueno, tengo un proyecto para financiar, tengo que llevar una obra a Suiza, y la idea es tomar como base *Esquina XY*. Ahí él tenía licencia artística para modificar, para meterle la mano, para hacer otras cosas. Con aquello de que nos íbamos para Suiza, todo el mundo dijo que sí. Pero ahí se empezaron a mezclar una serie de intereses, porque, con ese proyecto de viajar, la obra ya no era una creación colectiva, sino que era su coreografía. Ya no éramos nosotros los que decidíamos el curso de las cosas, sino él. Era natural, pues en ese proyecto la financiación se la daban a él. A la hora de los ensayos, él decía, No, esta sección no la vamos a hacer, vamos a hacer otra cosa, y eso a Sofía y a Bellaluz no les gustaba. No les gustaba que metieran la mano en lo que consideraban que era su obra. A mí me tenía completamente indiferente. A Andrei creo que tampoco le importaba. Y ahí fue cuando empezó a excluir a Carolinita. Metió a otros bailarines profesionales con los que él trabajaba, porque el proyecto era de él. A la hora de decir, Sí, vamos a Suiza, se entregaba una propiedad intelectual, digámoslo así, se entregaba una potestad sobre la obra que se había hecho en ese momento. La gente, con

el interés de viajar, decía, Nos vamos para Suiza; a mí no me importa lo que se haga con la obra: yo lo único que quiero es ir a Europa. Pero Sofía y Bellaluz no soportaron eso, y no lo supieron llevar tan bien.

5

[R: Un poco antes de todo eso habían conocido a Marianela. ¿Qué significó ese encuentro?].

Marianela en ese momento era la coreógrafa más importante en Iberoamérica. Ella estaba dirigiendo Danza Abierta en Cuba. Fuimos a su taller y quedamos maravillados de lo que estaba haciendo. En ese momento, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo hizo un curso de cien horas en la ASAB, y ese curso lo tomamos, Bellaluz, yo, Marcela Quintero, Olga Barrios, Fernando Ovalle, Eduardo Ruiz, todos los que estábamos en esa generación, tanto en la ASAB como en Danza Común. Era un combo muy chévere, y el taller era de composición. En el taller, la improvisación se utilizaba como un elemento para la composición. Después tuve diferencias conceptuales sobre esto con Bellaluz y Sofía, porque, por allá en el dos mil algo, a ellas les dio porque era solo improvisación. Yo les decía, No, pero ustedes cómo van a improvisar si no saben hacer un *tendu*, no saben hacer nada técnico; toca coger técnica. Ahí tuvimos diferencias, porque ellas se dedicaron solo a improvisar, y el planteamiento original de Marianela era otro. Me acuerdo que el capítulo se llamaba “De la improvisación a la composición”; es decir, la improvisación como herramienta para llegar a una composición precisa, no para seguir improvisando siempre, sino para ver qué sale, y de ahí agarrar para componer. Por eso se llama *coreografía*, porque es una cosa que se repite, como en el teatro, donde se transmiten emociones y sentimientos que son producto de un ensayo, y no de estar improvisando y haciendo siempre algo diferente.



Obra: *Bordeando la ausencia*  
En la imagen, Bellaluz Gutiérrez  
Fotografía: Rodrigo Escobar

Con Marianela tuvimos ese taller en el '96, algo así, y eso fue divino: tuvimos una apertura, nos abrió los ojos, nos dio muchos elementos. Lo que transmitía Marianela era toda la teoría de composición de los posmodernos; en ese momento, todo lo que ya había hecho Steve Paxton, por ejemplo. También recogía herramientas creadas por Eugenio Barba, que fue su gran maestro, pero llevadas del teatro a la danza; recogía metodologías de varias corrientes y las integraba en lo que ella llamaba *la danza contaminada*. Eso fue una belleza. Fue un curso muy tremendo porque nos dio muchos elementos para crear.

6

Después, en el 2007, me la encontré en Nueva York. Había un *show* suyo. Fui a verlo y después nos fuimos a tomar unos cafés. Ella me dijo, Yo estoy trabajando en Filadelfia... Me estoy saltando un montón de tiempo, pero en ese momento le dije, Mira, Marianela, a mí se me acabó la beca acá en Estados Unidos; yo ya me voy para Colombia. Me dijo, Yo estoy trabajando en Filadelfia; aplica a una beca en la universidad. Entonces me presenté a Temple University para una maestría en Danza y Coreografía. La estrategia era tomar la beca, pero, por otro lado, trabajar con Marianela por fuera de la universidad. La maestría real, entonces, durante los tres años que estuve en Filadelfia, fue trabajar con ella. En las obras ella involucraba elementos de video muy interesantes, que estaba desarrollando en su lenguaje de “danza contaminada”, pero básicamente los principios eran los mismos.

7

*Bordeando la ausencia* fue motivada por la muerte de Carolinita. Nosotros comenzamos a trabajar en un pequeño estudio que había en una casa de Teusaquillo, donde vivía Andrei, y a la que yo después también me fui a vivir. La trabajamos en unas

vacaciones. Estábamos invitados a unos festivales y no teníamos obra, porque no se quería llevar las piezas que había en ese momento. Queríamos hacer una obra nueva, así que comenzamos ese proceso basado en lo que estábamos viviendo, lo que habíamos vivido con Carolinita, que era nuestra compañera de entrenamiento, de danza, de estudio. Éramos hermanos. Empezamos a trabajar basados en la poca escenografía que teníamos, que eran unas mesas y unas sillas del edificio de Artes. Con esos elementos comenzamos a construir, yendo de la improvisación a unas composiciones fijas.

Yo tenía mucha música, era coleccionista; de ahí escogimos las piezas con las cuales trabajar. Había música de Lhasa, había un pianista... este gran improvisador que trabajó con Cunningham... John Cage; había música de... no recuerdo bien, tocaría mirar un programa de mano. Trabajamos con Manuelito Gamboa. Manuel nos hacía siempre las pistas musicales. No era solo coger y pegar unas canciones. Hoy en día hay un montón de *software*, y eso se hace relativamente fácil, pero en ese momento era mucho más difícil. Nosotros trabajábamos en ADAT, que era un formato de cinta de ocho canales, y era lo más avanzado que había en ese momento. Manuel tenía un estudio de grabación, y ahí podíamos hacer los *crossfades* y añadir efectos sobre la pista original. Fue un proceso muy bonito y muy provechoso, pues se podían hacer muchas modificaciones a medida que iba avanzando la composición. Manuel nos entendía a nivel artístico, a nivel musical; era amigo mío de toda la vida, desde que éramos niños. Además, nos divertíamos mucho haciendo todo lo que tocaba hacer. Fue muy bonito también porque en ese tiempo hubo toda una evolución tecnológica con la creación de la música. Nosotros empezamos con esos formatos ADAT, y eso fue migrando lentamente hacia el digital; pero al principio nosotros hacíamos muchas cosas análogas, con *patches* análogos, que es donde

se ponen los cables de entradas y salidas de los sistemas de audio. Años después, Manuel también me ayudó cuando yo estaba haciendo la maestría en Filadelfia. Hacíamos, por Skype, sesiones de grabación de música totalmente digitales.

La escenografía de la obra eran sillas y mesas del edificio de Artes, y ese trabajo lo hicimos en colaboración con Claudia Castiblanco y Darío Torres, que eran unos artistas plásticos, compañeros de semestre de Sofía. Ellos se convirtieron en nuestros directores de arte y escenografía. Trabajaron con unas fotos que Guillaume Zacharie le había hecho a Carolinita, con una cámara que yo tenía. Hicieron el proceso de *transfer* y *screen* a unas telas que se pusieron en las sillas. Me acuerdo de que esas sillas eran durísimas, y como nosotros nos metíamos entre ellas, nos lastimábamos mucho. Entonces las cubrieron con unas telas negras, para que no nos golpeáramos. Ellos además veían todos los ensayos; eran unos críticos tremendos. Nos conocían muy bien, y como sabían cuál era nuestra intención, tenían excelentes elementos para decirnos cómo se hacían las cosas. Eran nuestros espejos, con base en los cuales modificábamos nuestras propuestas. Unos grandes amigos. Siempre estuvimos apoyados de grandes amigos, de hermanos del camino.

## 8

En ese proceso no tuvimos conflictos a la hora de tomar decisiones. Nos poníamos de acuerdo con bastante facilidad para hacer la coreografía. Compartíamos una conciencia colectiva, nos conocíamos muy bien; éramos muy hermanos. Nosotros salíamos de los ensayos a comer juntos, íbamos a rumbear juntos, a la cama juntos. Todo juntos. Entonces estábamos muy sincronizados. No recuerdo grandes dolores o que uno le hiciera un duelo a una idea por no poderla desarrollar. Al contrario: lo que decía uno, el otro lo mejoraba, y después el otro, y el otro, y al final quedaba una cosa bien buena. Entonces, en ese

proceso particular, yo no recuerdo grandes conflictos. No sé si los demás tengan esa idea, pero yo no lo recuerdo así.

9

Hacia el 2000 ya estábamos saliendo de la universidad. Yo casi no iba; iba solamente a bailar, a entrenar. Cada semestre teníamos que volver a pasar el proyecto a Bienestar Universitario y a Divulgación Cultural; como que no nos creían. Nosotros éramos los viejos, y el funcionario que llegaba era el nuevo. Entonces teníamos que comprobar cada vez lo que habíamos hecho. Eso era una mamera. Además, eran unos presupuestos chiquitos, aunque a nosotros nos parecían una maravilla, porque nos permitían hacer las cosas que necesitábamos hacer. A Divulgación Cultural se pasaba el proyecto de presupuesto, y a Bienestar Universitario había que pedirle los espacios para ensayar, si no recuerdo mal. Entonces nos tocaba cada vez ir a decir que si por favor nos prestaban el segundo piso de Artes. Y nos decían, Ay, pero cómo así, ¿eso no lo tenía otro grupo? Y resultaba que el “otro grupo” éramos nosotros. A mí se me volaba la piedra; entonces los otros, que eran más diplomáticos, eran los que iban a hablar allá, porque yo terminaba peleando. Y nosotros ya con proyectos andando, con profesores invitados, colegas que venían de Venezuela, de México, y sin saber si teníamos espacio o no. Y además ese piso duro...

Yo siempre he sido de buscar cosas. Comencé a buscar un espacio y encontré un lugar en el centro donde hacían unos *after parties*, en la veintitrés con novena. Una vez fui a rumbear allá, y luego me presentaron a la dueña, que era una amiga de una familiar. Negociamos con ella; nos dijo que tenía eso desocupado desde hacía como quince años, y nos lo alquiló por cuatrocientos mil pesos o algo así. Para nosotros era plata, pero era barato. Yo hablé entonces con mis compañeros, Necesitamos diez millones de pesos para hacer esto —les dije—,

diez millones para alquilar el sitio y para adecuarlo, para que hagamos un piso, pongamos unos espejos, una vaina chévere donde podamos estar. Además, con esa vista y todo. Les dije que yo podía prestar la plata y que me podían ir pagando.

Nosotros en ese momento ya habíamos ido a Nueva York, ya habíamos visto cómo eran los estudios serios para bailar, y ese lugar era perfecto para eso. Entonces firmamos el contrato y nos fuimos a adecuar ese espacio. Mandé a hacer para el piso unos módulos que se llaman *camillas*, las mismas que se usan para hacer construcción, para fundir planchas de concreto. Nos fuimos a Mosquera, mandamos a hacer no sé cuántas de esas, las trajimos todas en un jeep que yo tenía. Hicimos varios viajes... o no, las trajo un camión, y luego las subimos hasta el sexto piso, por las rampas del parqueadero, en mi jeep, en varios viajes. Encima de eso pusimos madeflex, y todo eso lo hicimos con Darío y Claudia. Darío y Claudia tenían la técnica: eran artistas plásticos y sabían construir cosas. Después me fui por ahí cerca de la ASAB y conseguí ese piso de... eso no era linóleo, sino un material similar. Era un piso azul, que era más barato y que estaba bonito. Ese piso azul definió muchas cosas después, porque era espectacular, francamente. Y debajo de cada camilla pusimos unos pedazos de caucho; se puso ese caucho automotriz, para que eso tuviera mayor aislamiento y un poco de capacidad de rebote. Se atornillaron todas esas camillas... ¡eso era un camello! Unos años después levantamos todo eso para limpiar y dijimos, Oiga, pero ¿nosotros cómo hicimos esto? Juepucha, mucho verracos haber hecho esto. Cuando desbaratamos eso nos dimos cuenta de la complejidad que tenía. Lo hicimos uno por uno, como un rompecabezas; con Darío y Claudia, lo más de lindos, nos quedábamos allá hasta tarde. Pusimos los paneles de madera aglomerada en las rejas para tener un buen cerramiento. Se compraron también los espejos, se pintó, y ya, así fue que nació ese espacio. Y ya cuando la gente venía de México, de

Venezuela, pues llegaban a ese sitio y decían, Ok, bien, porque ese espacio a nosotros nos representaba muy bien, y, además, ahí ya podíamos tener clases de veinte, treinta personas, que eran las que mantenían el espacio. Había una oficina donde uno recibía a la gente, a maestros de otras compañías; entonces decían: Ah, bueno, esto ya es serio.

Mi mamá había muerto un poco antes, y yo llevé todo lo de mi casa. La mesa del comedor era del primer comedor de mis papás; los sofás eran los de mi casa; el clóset, hasta el tapete. Los muebles donde la gente guardaba la ropa y esa mesa curva que era como de recepción —no sé si todavía existe—, eran de una oficina que tenía mi mamá. Cuando todo eso se desbarató, yo, en vez de botar, lo guardé, porque dije, Esto va a servir para algo.

Obra: *Bordeando la ausencia*

En la imagen, Zoitsa Noriega

Fotografía: Rodrigo Escobar



10

Hicimos una retrospectiva. Conocíamos a la directora del teatro Colón, la señora Luz Estela Rey. Ella nos acogió, nos apoyó mucho. Gracias a ella, todo el equipo del Colón nos atendió muy bien, los técnicos de luces, los de la cabina de sonido. Hubo un momento en que ese teatro era nuestra casa. Con doña Luz Estela, entonces, acordamos hacer una retrospectiva. Teníamos un poco de obras y había que bailarlas todas. Eso era como una semana o dos. Había que remontar las obras antiguas y terminar de hacer las que estaban en proceso, y había que mostrar algo nuevo, y lo nuevo fue la obra que hicimos con Andrei, *Muñeco*. Andrei dijo, Yo quiero dirigir esa obra, y yo le dije, Listo, usted dirija y yo le bailo. Yo no quería tomar decisiones: quería simplemente bailar.

En ese tiempo ya nos habíamos conocido con Jeremy Nelson y con Luis Lara; los habíamos traído. Jeremy Nelson es un gran maestro de la técnica de Bárbara Mahler, de Klein Technique, los fundamentos técnicos del posmoderno, porque él es de la escuela de Paxton. Él había venido con Luis Lara, y Luis Lara estaba organizando un festival, el Not Festival, en Nueva York. Nos invitaron allá y resultó que los únicos que podían ir a Estados Unidos, por la visa, éramos Andrei y yo. Las chicas no tenían visa, y era un camello conseguirla. Entonces dijimos, Listo, nosotros vamos, hacemos una obra nosotros dos. Andrei tenía su visión de las vainas en ese momento, una visión muy urbana, muy callejera, de la experiencia de la vida. Yo nunca entendí muy bien la obra, pero me parecía chévere la propuesta escénica, y me divertía bailándola; había mucho espacio para proponer de todo. Era un dueto, pero la responsabilidad de la coreografía era suya: dónde me paro, qué hago. Y en el espacio que me dejaba para crear, creaba. Era una historia como rara. Yo la entendía tan poquito, que los que me explicaron esa obra fueron unos amigos que la vieron

en Nueva York: Germán Jaramillo, gran director del Teatro Libre, que trabajó con Barbet Schroeder, y su amigo Herman Moreno. Ellos veían que un asesinato, que la escena donde le clavaba el puñal, que la escena de tal cosa, y yo, ¡Guau!, listo, ¿eso es lo que estamos haciendo?

Y bueno, con esa obra nos fuimos al festival de Nueva York. Había gente de Chile, de Venezuela, estaba Mariángel Romero, de México, y estábamos nosotros. Teníamos un proceso de creación con Jeremy y con Luis Lara, en las mañanas, en el lugar que tenían. Pero las instalaciones que nos daban para pasar la noche eran horribles. Afortunadamente, allá estaba mi amigo Germán Jaramillo, y su amigo, Herman, nos dejó un apartamento, a cambio de que fuéramos a dar unas clases en un lugar que se llamaba Alianza Dominicana, que era de un grupo de teatro de dominicanos. Era buenísimo, porque teníamos ese apartamento para los dos. Nos íbamos a crear la obra de Luis Lara por la mañana, en la tarde íbamos a dictar la clase en la Alianza Dominicana, y de resto a vivir Nueva York. Delicioso. Llevábamos algo de plata y por ahí tomábamos unas clases extras. Teníamos cosas por hacer, teníamos dónde trabajar, teníamos apartamento. Era bien bueno, y en ese festival se mostró la obra *Muñeco*.

## 11

Ya en ese momento, cuando llegamos de ese viaje, que duró como un mes, dijimos, Esto es: lo que hay que hacer es irse para allá. Se veían buenas perspectivas, que se podía hacer cosas. Con los contactos que habíamos hecho teníamos la posibilidad de llegar a hacer algo. Yo ya conocía diferentes profes, había tomado clases con Sara Pearson, y Patrick Widrig y los de Movement Research. Varios amigos nos dijeron, Venganse para acá. Andrei se fue en el 2003; para él era más fácil, porque él es de allá, pero yo decía, Cómo hago para irme, y me conseguí

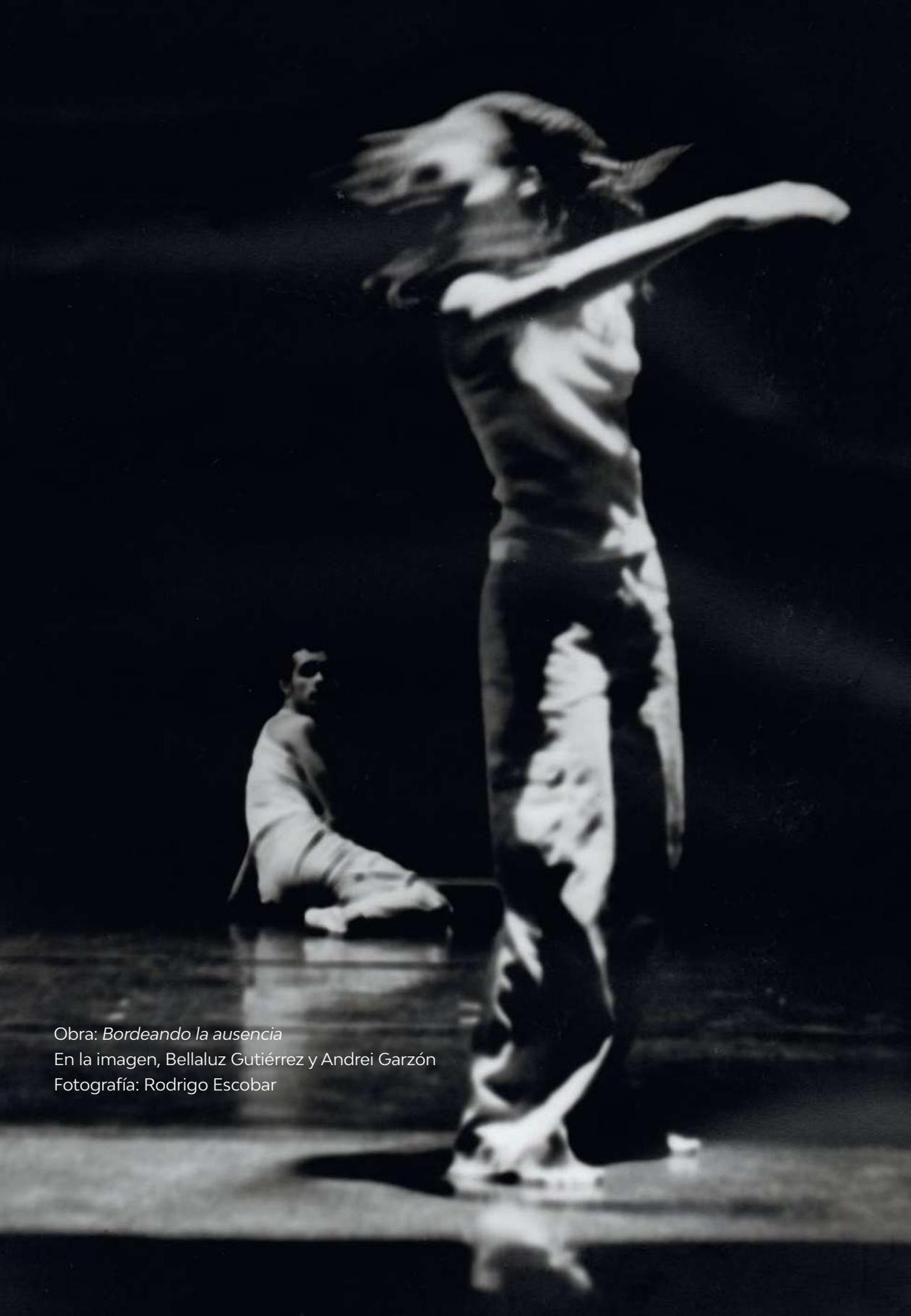
una beca Fullbright. Era una beca de programa no conducente a título. Entonces dije, Pues perfecto, porque eso no era una maestría ni nada, y podía seguir estudiando con los maestros que a mí me gustaban. No tenía que meterme a la universidad, pero de todas maneras tenía que entrar a una institución, así que me fui a la Escuela José Limón. Fue la manera en que pude sacar la visa para quedarme allá. Llegué seis meses después de Andrei. Pero Nueva York es una ciudad muy fuerte, y a cada uno le tocó hacer su propia búsqueda. En todo caso fue muy bonito ese viaje.

## Dejar el espacio libre para quienes venían detrás

*De la memoria de Andrei Garzón*  
10.2.2021

1

Siempre estuve cerca del cuerpo. Lo había explorado en diferentes ámbitos; un poco en las artes marciales, de niño, y saqué también el gen de bailarín de mi madre. Disfrutaba mucho bailar y disfrutaba la corporalidad. La danza folclórica no me llamaba la atención, pero sí el ballet. Alguna vez intenté incursionar, pero no tuve muchas posibilidades. Y después, en esa búsqueda corporal, fui guiado por la sabiduría indígena. Justamente, en una toma con un maestro, tuve la revelación de bailar. Empecé a bailar algo que hoy podría reconocer como improvisación contemporánea, pero sin saber qué era eso. Después de uno de esos episodios ya se hizo muy claro que mi camino estaba en la danza, en el movimiento.



Obra: *Bordeando la ausencia*  
En la imagen, Bellaluz Gutiérrez y Andrei Garzón  
Fotografía: Rodrigo Escobar

En ese momento vivía de ocupa en un edificio en La Candelaria. Fue curioso, porque llegué al apartamento después de esa experiencia con el maestro, y a los diez minutos golpearon la puerta. Me sorprendió, porque no había manera de que llegaran hasta ahí sin que alguien hubiera abierto la puerta de la calle. Era una amiga que venía con otra mujer. Mi amiga era bailarina, así que le dije, Qué curioso, justo estoy buscando un lugar en el que pueda empezar contemporáneo. Ella se rio y me dijo, Mira, esta es la maestra. La amiga era Leyla Castillo, que en ese momento dirigía uno de los grupos de la Universidad Nacional. Eso fue justo como dos meses antes de que yo entrara a la universidad, así que Leyla me dijo, Ven al grupo mío.

Llegué al primer día de clase muy ansioso. También había sido mi primer día de clase en la carrera de Antropología, y me fui para allá, para el León de Greiff apenas terminé en la Facultad. Estaba esperando a que llegara Leyla, cuando escuché hablar a dos chicas, ¿Tú vas a entrar?; Sí, pero voy a ir a Artes, al grupo de Danza Común. Entonces le pregunté, ¿Ahí también puede uno bailar. Sí —me dijo—, hoy están abriendo las inscripciones. Estaba en tal nivel de ansiedad que no esperé a Leyla y me fui para allá con la chica. Cuando subí las escaleras, porque eso era en el segundo piso, en el *hall*, lo primero que vi fue a Bellaluz bailando, y a Sofía, y quedé maravillado. También estaba Marcelo; yo no lo sabía, pero también era la primera clase de Marcelo. Él tenía mucha más pinta de bailarín que yo. Me presenté con el profesor, y él me dijo, Quédate. Fue amor a primera vista, y nunca salí de ahí. Todavía no he salido.

## 2

Marcelo y yo tuvimos la fortuna de llegar en un momento crucial. Norma Suarez, con quien tengo una gran amistad, dejó el grupo muy consolidado, principalmente con Sofía, Bellaluz

y otras personas que después ya no siguieron. Cuando se fue, le pasó las riendas a Jorge Tovar. Pero Sofía y Bellaluz tenían una personalidad muy fuerte, sabían lo que querían, y en algún momento no resonaron mucho con lo de Jorge. Entonces todo cayó en manos de los estudiantes, tal como lo había sugerido Norma. Justo ahí entramos nosotros, y yo me metí de cabeza. Hacía más horas de clases de danza que de Antropología, al igual que Marcelo. Hubo una cantidad de cosas que jugaron a nuestro favor para que de una empezáramos a escalar, por así decirlo, sin darnos cuenta. Como que en ese tiempo los hombres tenían mucha atención, y a eso se sumaba que el grupo lo tomaran los mismos estudiantes. Tuvimos la oportunidad de gestionarlo independientemente de que el profesor fuera Jorge Tovar u otro director. Podíamos audicionar a los maestros, y esto con el apoyo de la universidad. Y sí, todo fue muy rápido. Al primer año participé ya del proceso de creación, y estuve en el Festival Universitario.

### 3

Hubo un momento de transición en el que intentamos probar procesos, invitando a profesores como Carlos Latorre, para que nos dieran clases, pero no para dirigir el grupo. Y después pasamos a las manos de Charles Vodoz. Con él estuvimos como dos años y medio. Él traía un nivel profesional que, creo, alimentó muchísimo a Danza Común. Para él también fue importante, porque estaba como en un momento de aridez creativa, y estos chicos que no venían de la danza también le aportaron muchísimo a él.

### 4

Creo que *Bordeando la ausencia* fue el nacimiento del Danza Común que existe hoy. Veníamos de un proceso de formación que estaba muy en las manos de quien nos guiaba, de los

directores, pero justo en *Bordeando la ausencia* Danza Común se volvió una compañía autogestionada y autocoreografiada. Todo lo que hicimos antes fructificó ahí, y con la particularidad que siempre ha tenido Danza Común, que es la de hacer obras colectivas. Eso es muy difícil de lograr, y además ha perdurado por mucho tiempo, ha seguido después de generaciones. En *Bordeando la ausencia* había cinco bailarines y el mismo número de directores y coreógrafos.

Antes de hacer la obra fuimos con Charles a Suiza. Fuimos con un montaje nuestro, pero que él presentó con su nombre. Allá tuvimos un conflicto con él, y el día de la presentación, justo cuando íbamos a salir a escena, nos dijo, Les aseguro que ustedes nunca en su vida van a volver a salir de Colombia, nunca van a volver a Suiza. Nos dijo eso, pero después de que terminamos la presentación, unos programadores nos dijeron, Queremos que estén acá el próximo año. Eso fue como en noviembre, y ellos querían que nosotros estuviéramos... no me acuerdo bien de las fechas, pero querían que estuviéramos de regreso como en febrero o en marzo.

Entonces, como no íbamos a ir con ninguna de las obras que ya teníamos, tuvimos que hacer un montaje muy rápido. Eso nos dio la posibilidad de asumir los otros aspectos creativos, no solo el coreográfico. Trabajamos con todo lo que para nosotros significó emocionalmente el suceso de Carolina. Y cada uno tomó un lugar importante: Marcelo tomó el lugar de la música, con nuestro amigo músico; yo en ese momento me metí de lleno con las luces; las chicas de artes, Sofía y Zoitsa, con el vestuario. Todo eso le permitió a cada uno empezar a florecer y a madurar en esos aspectos que también hacían parte de la obra. También, al venir todos de lugares diferentes, se generó mayor identidad en la obra. Creo que eso fue lo que hizo que se diera ese nacimiento del carácter tan particular que tiene Danza Común.

## 5

Cuando llegamos a Danza Común, cada uno traía sus búsquedas, sus preguntas. El sociólogo traía sus cosas, la artista traía sus cosas, la literata, las suyas. Yo llegaba de la antropología. El producto de Danza Común no era solo un producto coreográfico: se buscaba también un cambio a nivel social, a nivel cultural, se hacían cuestionamientos. No se tenía solamente el objeto de crear una coreografía, sino que se pensaba en la danza como una plataforma para atender los movimientos y las inquietudes que cada uno de nosotros tenía en su campo. Uno quizás se mete en la danza para bailar, pero de pronto, cuando se alcanza cierta madurez, se entiende el mundo de la danza de otra manera, y se puede terminar siendo un coreógrafo, o un gestor cultural o un educador. En mi caso, quizá es que siempre he tenido mucha perspectiva, que pienso que la vida tiene sus etapas; así que se fue revelando en mí que lo que más me interesaba era compartir la danza en la educación, pero mezclándola con la búsqueda que tenía en la antropología. Pensaba en la transformación, en el poder transformativo que ofrece el universo cultural. De hecho, mi tesis de Antropología se titulaba *Sinestesia y corporalidad*. En ella trataba de ver cómo el cuerpo, siendo algo tan individual, realmente influye en la creación de cultura. Creo que esa ha sido una de mis preguntas. Tú ves cómo hay un influjo de los lugares en la corporalidad de los individuos, y cómo esos individuos, después, como colectivo, generan una cultura.

Mientras estaba en Danza Común tomé un seminario que ofreció Divulgación Cultural por un año, principalmente con danza, pero en donde traían personas de yoga, de tai chi, de todas las artes corporales. Era un grupo estable de unas cuarenta o cincuenta personas. Veíamos cómo nos íbamos transformando al estar todo el tiempo expuestos a esa corporalidad, al estar cultivando, motivando y construyendo nuestra

corporalidad. Y al mismo tiempo empecé a enseñar. Cuando no teníamos un profesor en Danza Común, cada día uno de los cinco se encargaba de hacer el entrenamiento y la clase antes de pasar a hacer la coreografía de la creación. En *Bordeando la ausencia*, por ejemplo, funcionó así. Cada quien se encargaba del calentamiento, que más que calentamiento era una clase. Ahí cada cual empezó a definir su estilo al bailar, y el estilo también de lo que ofrecía. Pero, por otro lado, todos estábamos en momentos diferentes. Sofía, por ejemplo, estaba cerca de hacer su tesis, así que yo fui el que continuó al frente de las clases cuando el grupo se fue de la Nacional. Me quedé en Divulgación Cultural, y sin darme cuenta, integré lo que te digo, lo de mi tesis. Ahí lo puse en práctica.

En esas clases teníamos un semillero para Danza Común. El primer día llegaban setenta u ochenta personas. Imagínate las posibilidades que teníamos con todas esas personas. Ahí me cautivó mucho ver cómo la danza y la corporalidad podían tocar a la gente. Ese fue mi enfoque. No se trataba solamente de aprender a bailar —aunque nos gozábamos bailar, disfrutábamos hacerlo—, sino también de buscar las posibilidades de autorrealización. Era muy bonito ver cómo, en ese proceso, todos esos compañeros, que también eran estudiantes de la Nacional, que tenían cinco o diez años menos que uno, se afianzaban más en sus carreras, o, por el contrario, reaccionaban frente a ellas. Nos acompañábamos en el día a día, en los retos de cada día: que a uno se le moría la mamá, que no sé qué, que sí sé cuándo, y procesábamos todo eso en la danza, en el piso de danza.

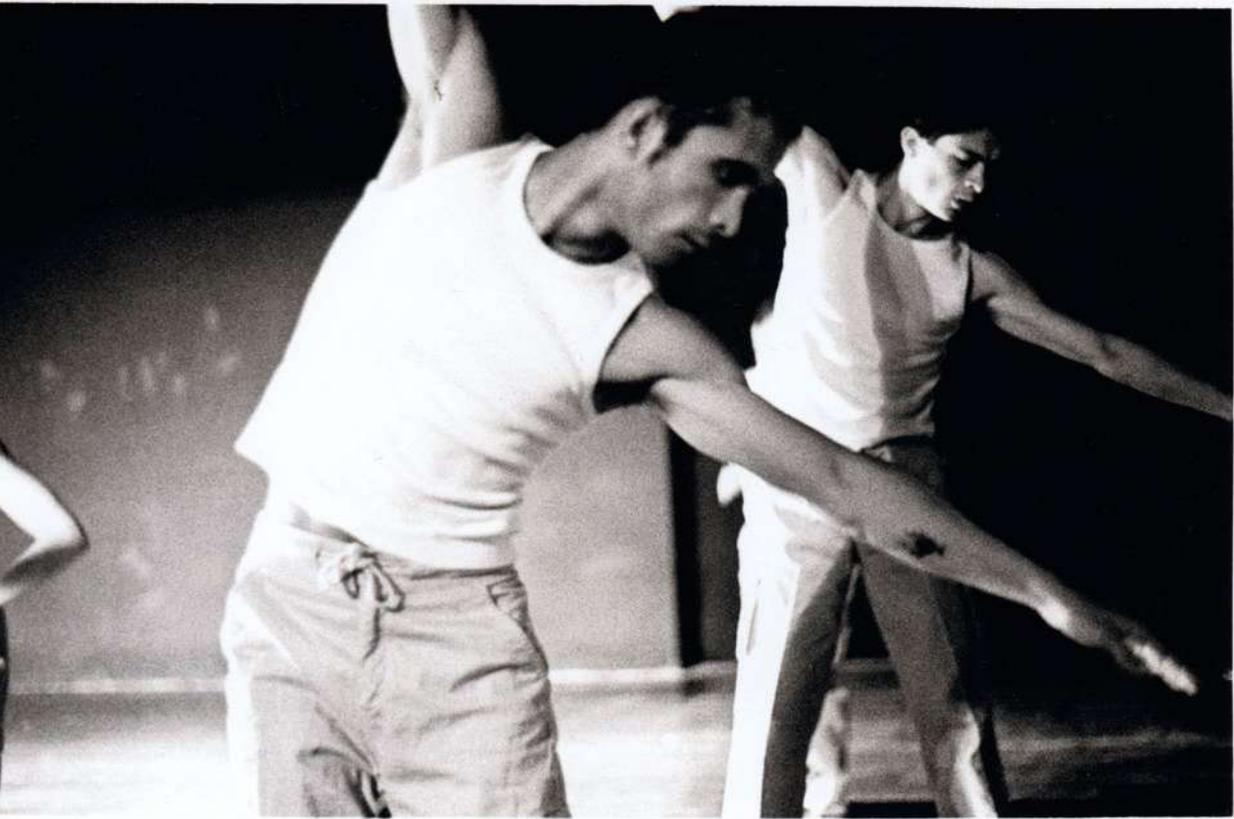
Yo, sin darme cuenta, me fui moviendo hacia ese lugar. Y después en el yoga vi la posibilidad de hacer lo mismo, pero no solamente con una población joven de bailarines, sino con gente de todas las edades. A una persona que nunca ha bailado, que tiene sesenta años y una cantidad de dificultades, es más

difícil agenciarla en la danza, aunque me encantaría... Pero resulta más accesible y se puede profundizar más con el yoga. En todo caso, yo nunca me he visto como un yogui, aunque hice todo el entrenamiento tradicional de diez años. Me he visto más bien como un bailarín que ahora utiliza el yoga para llevar a las personas esa experiencia de la que te hablo, que se gestó en Danza Común con todos esos colegas que en ese momento eran estudiantes de la universidad.

Obra: *Bordeando la ausencia*

En la imagen, Andrei Garzón y Marcelo Rueda

Fotografía: Rodrigo Escobar



6

[Rodrigo: Hubo algo para lo que debieron tener mucha valentía: la decisión de abrir un espacio fuera de la universidad].

Fue un reto, porque, imagínate, pasar de tener la Universidad Nacional y el León de Greiff a tus anchas... A mí me tocó la maravilla de tener durante dos años, como estudio, ya no el *hall* de Divulgación Cultural, sino el escenario del León de Greiff. Desde que no hubiera nada, durante ese tiempo podía hacer las clases ahí. Pero lo curioso es que aun después de que abrimos el espacio en el centro, seguimos teniendo el apoyo de la Universidad. Ahora se me escapa el nombre de la persona que estaba de director de Divulgación. Él nos dijo, No, es que esto ya está muy grande. Yo solamente les voy a poder mantener algo muy pequeño. Síganlo manejando acá, pero tienen que encontrar un lugar para el programa grande. Y aunque nosotros teníamos ya ese lugar aparte, seguimos recibiendo fondos de la Universidad. Imagínate, que lo sigan apoyando a uno estando por fuera. Y, claro, fue un gran reto. Nos ayudó el trabajar como colectivo. Marcelo era el que tenía la competencia gerencial. Tú sabes que se tienen que escribir proyectos al Instituto Distrital, y él era el que sabía escribir esos proyectos. Marcelo conocía esa dinámica perfectamente. Y nos metimos a hacer el tablado, a traer los linóleos, las luces.

Por esos días, Bellaluz, Sofía y Zoitsa estaban en un momento crucial en sus carreras, así que, en el inicio de ese nuevo espacio, Danza Común quedó mucho en manos de Marcelo y en las mías, Marcelo como un increíble gerente, y yo apasionado por enseñar. Ahí el espacio creció de una manera impresionante. Desde el primer día que abrimos había mucha gente. Si antes teníamos setenta personas en las clases, pasamos a ser una escuela de doscientas personas, entre las cuatro clases que ofrecíamos al día.

7

En mi vida he sido muy poco propenso a adueñarme de las cosas; he creído, y de una manera muy natural y también radical, en lo colectivo. Pienso que en el momento en que algo está apropiado por un ente, un individuo, un nombre, ya tiene un final. Cultivamos y construimos durante mucho tiempo, así que uno podía preguntarse en qué manos iba a quedar todo eso, pero yo era de los que les decía, Es que Danza Común es mucho más que nosotros. Claro, nosotros logramos lo que logramos, que nunca lo imaginamos, ni lo planeamos, pero Danza Común es mucho más que nosotros. Me parece que Bellaluz y Sofía me secundaban mucho en esto. Creo que Bellaluz y yo éramos los que más insistíamos en esa idea. Entonces, llegó la oportunidad de abrir ese espacio, de que no dependiera solo de esas cinco personas que había ahí. Donde uno está, uno llena el lugar que puede ser de otra persona, y la vida siempre es transformación. Si uno se apega a un lugar... Creo que ese fue uno de los errores de la generación de la danza contemporánea previa a la nuestra: que se había apropiado de un lugar y no se movían de ahí. Yo sentía la necesidad de una transfusión de sangre. Si Danza Común no tenía sangre nueva, se iba a quedar ahí estancada, y yo tampoco iba a tener sangre nueva. Así que tuve la posibilidad de dejar el espacio libre para quienes venían detrás. Por ejemplo, siempre vi a Andrés Lagos con mucha claridad. Veía su potencial, su deseo, su pasión por la danza. Pensaba, Sé que me voy de acá, y él va a quedarse y va a ayudar a que todo esto crezca.

8

Tuve la posibilidad de trabajar con un bailarín impresionante en Nueva York, y de coreografiar una compañía de teatro físico allá. Acá yo había hecho una obra con Marcelo, que se titulaba *Muñeco*. Casi no tuvo resonancia en Danza Común,

pero pudimos mostrarla en Nueva York, y nos sirvió de plataforma para lo que vino después para cada uno de nosotros como bailarines.

Cuando me fui a vivir allá, monté un dueto con este bailarín que te digo, Christopher Williams. Lo hicimos en tres meses, y después vinimos a mostrarlo a Colombia. Nos presentamos en el León de Greiff; ahí había también una artista plástica de la Nacional, y una música. En esa ocasión, Christopher también presentó una obra que se titulaba *Suite portuguesa*, y yo tenía pactado regresar a Nueva York para seguir trabajando con él en esa pieza, que en realidad incluía un elenco como de diez personas.

En todo caso, ya desde antes, desde que abrimos Danza Común, e incluso desde que estaba en la universidad, yo estaba enseñando yoga. Esa clase de yoga que yo dictaba se empezó a llenar mucho, porque no eran solo bailarines los que la tomaban, sino gente que venía de todas partes. Ya tenía yo entonces un vínculo muy fuerte con el yoga, pero más que el yoga, lo que me entusiasmaba era la posibilidad de utilizar la corporalidad para transformar y apoyar procesos de autorrealización. Y sucedió que cuando regresé a Nueva York, después de aquella presentación en el León, como a los tres meses, conocí a quien sería mi maestro de yoga, que, sin exagerar, es el maestro más reconocido en el aspecto físico del yoga... Por supuesto, no es solo un trabajo físico, sino integral, que comprende toda la tradición de los Himalayas y la parte esotérica. Y mi mentor, que es el discípulo principal de él, era un tibetano. Así que yo recibí toda la tradición tibetana.

En mí había una necesidad de dejar cosas en el pasado. De todos los de Danza Común, yo era el único que andaba en las fiestas de la veintiséis y la treinta. Tuve un pasado muy violento, y el yoga y este maestro me ofrecieron la posibilidad de limpiar eso que desde hacía mucho tiempo quería limpiar,

la violencia, la agresión. Me metí muy profundamente ahí, no pensando en que me iba a dedicar al yoga, sino en que era mi oportunidad para limpiarme y dejar atrás todo lo que quería dejar atrás, y entre lo uno y lo otro, terminé en donde estoy.

9

Nunca sentí que me hubiera desvinculado de Danza Común, y tuve siempre muy buena relación con todos los miembros. Hubo conflictos en algún momento, confrontaciones por las diferentes visiones sobre a dónde debería ir el proyecto, pero yo nunca estuve en esas confrontaciones. Después, siempre estuve pendiente de lo que sucedía. Tal vez el único periodo en que no supe nada fue cuando estuve dos años en vida monástica. Sin embargo, cuando regresé por primera vez a Colombia, a dictar un taller de yoga, lo hice en Danza Común. Las chicas, obviamente, me dijeron, Claro, esta es tu casa. Entonces, nunca me desvinculé, y para mí es una alegría que el proyecto siga siendo el mismo. Te lo dije al comienzo: yo sigo siendo Danza Común, y el yoga que ofrezco es un yoga que surgió de esa experiencia y de ese proceso. La particularidad, el enfoque que tengo —eso no me lo entiende nadie... o me lo entienden ustedes—, es un enfoque que viene de Danza Común.

Si nos hubiéramos quedado Marcelo y yo, el proyecto habría ido por otro lado, pero creo que quedó en el lugar que tenía que quedar. Creo que Bellaluz ha logrado mantener esa esencia de que lo único importante no es la danza, sino tener un impacto social, seguir agrupando toda esa diversidad colombiana. Todo eso que hicieron en los montajes con bailarines folclóricos de diferentes regiones... creo que eso engrandeció lo que antes permitía la Universidad.

Me gozo mucho ver ese camino, porque ya no está en mis manos, y puedo verlo desde afuera, sintiéndome, al mismo tiempo, parte de eso. Para mí es satisfactorio ver que,

al quitarme, se llenó un espacio que no hubiera sido posible llenar de haberme quedado ahí amarrado. Entonces, veo una evolución increíble, orgánica, perfecta, con la misma identidad del Danza Común de antes, pero que ha evolucionado. Ver que hay ya cuatro generaciones... saber que yo mañana voy a Danza Común y nadie me va a conocer, que el profesor no me va a conocer, eso es increíble.

Obra: *Bordeando la ausencia*

En la imagen, Compañía Danza Común

Fotografía: Rodrigo Escobar



## 10

No siento nostalgia, porque mi ADN pertenece a Danza Común. Por otro lado, mi entrenamiento es bailar. Sigo bailando y, de hecho, siento que bailo mejor que antes, aunque no me subo a un escenario hace mucho tiempo.

Ahora tengo un niño de seis y otro de dos. El de dos entró ahora al jardín, así que ya tengo libres las mañanas. No sé si lo logre este año, pero apenas pueda te aseguro que voy a aparecerme en Danza Común. Voy a preguntarle a Bellaluz quién está haciendo algo de movimiento orgánico y me voy a aparecer de alumno. No es que sea una deuda: es solo que estoy esperando a que los chinos me den más tiempo por la mañana para ir a arrastrarme en el linóleo de Danza Común.

## 11

Hace como dos años, una coreógrafa suiza, que es una alumna de yoga, me propuso volver a un escenario, y casi casi me logra enganchar. Pero no sucedió por no lograr cuadrar el tiempo. Pero, ¿sabes qué?, cuando me imagino subiéndome al escenario, pienso más en que Andrés o alguno de ellos me invite a hacer algo. Y sí, me encantaría, siempre que tuviera el tiempo para poderme dedicar. Ahora, con la pandemia, he tenido un poco más de tiempo. Cuando no había pandemia estaba en un régimen de viajes muy fuerte, y eso fue lo que me lo impidió la última vez que me lo ofrecieron.

## 12

[R: ¿Cómo le hace frente a la pandemia y al confinamiento un bailarín?].

Tenemos varias ventajas. El bailarín es un transgresor. Nuestro arte es nuestra vida, nuestro movimiento y nuestro cuerpo. Nuestro cuerpo es el lugar más individual y profundo posible, pero al mismo tiempo es la mayor posibilidad de interacción

humana. Entonces, desde que tengamos un cuerpo, vamos a bailar. A nosotros nos encierran en una jaula, y bailamos dentro de la jaula. Otros se pueden asustar más por no poder salir de la localidad, pero uno está en un cuarto, en un baño, y baila. Para mí eso es religioso. Yo bailo todos los días. Por ejemplo, ahora con los niños, que empezaron a ir al colegio y se levantan a las seis de la mañana, el ritual es poner música a todo volumen y empezar a bailar. Los meto y saco de la ducha bailando. Para mí eso es un bailarín en el sentido profundo. Uno termina ahí en el escenario, pero uno es un bailarín antes de eso. Uno, lo que necesita como oxígeno, es bailar y moverse. En mi familia el principio es bailar. Acá, los fines de semana hago unas farras impresionantes con los chicos, les pongo *strover* y todo. Creo que uno puede enfrentar todo esto de esa manera. Uno debe seguir bailando así esté en una jaula de dos metros por dos.

Obra: *Movimiento para cinco*

En la imagen, Sofía Mejía y Zoitsa Noriega

Fotografía: Rodrigo Escobar



## La manera en que repercutía la celebración, y también el duelo

*De la memoria de Zoitsa Noriega*  
22.11.2020

1

Cuando entré, en 1997, las clases de Danza Común se dictaban en el edificio de Artes Plásticas, en el segundo piso del edificio 301 del campus universitario. Como yo tenía todas o la mayoría de mis clases ahí, podía ver en las tardes los ensayos del grupo de danza. Eso me cautivó, me sedujo mucho. Desde niña me encanta bailar; aunque nunca había estudiado danza, me sentía muy cercana a esa práctica, y aprovechando que me la pasaba ahí en el mismo edificio, en octubre de 1997 decidí entrar. En ese año las clases las daba Jorge Tovar. Era una sola clase, y ahí estaban Sofía, Bellaluz, Marcelo, Andrei, Carolinita. Eran los más avanzados, pero yo igual trataba de coger los ejercicios, las coreografías.

Al siguiente año, en 1998, ellos decidieron hacer dos niveles: uno para los que tenían más experiencia y otro para principiantes. El de los principiantes lo dictaban Marcelo, Bellaluz, Sofía y Andrei. Creo que fue en ese año que también empezaron a invitar a otros maestros. Recuerdo a Carlos Latorre, Elizabeth Ladrón, a Guillaume Zacharie. Eran talleres cortos, que duraban un mes o unas semanas.

Creo que muy desde el principio las chicas —Bellaluz y Sofí—, y puede ser que también Andrei y Marcelo, vieron algo en mí... que podía ir más rápido. Entonces me permitieron tomar tanto las clases iniciales como las de avanzados, en la

noche. Tuve rutinas de entrenamiento que iban de cinco a siete y luego de siete a ocho y media.

## 2

Antes de estar con todos estos profesores de los talleres más cortos, Danza Común había sido dirigida por Charles Vodoz. Ellos tuvieron ese año, 1998, trabajo con Charles, con el que hicieron un nombre. Creo que ahí fue cuando empezaron a circular más. Yo tomaba la clase con él, pero no bailaba en las piezas todavía. En una obra que dirigió Charles estaba Carolinita... Yo la quería y la admiraba mucho. Carolinita murió a finales del 98, si no estoy mal, y entonces la compañía decidió hacer una obra en su memoria. Ahí fue que salió Charles Vodoz y empezaron a venir los maestros que hacían los entrenamientos; pero Danza Común decidió hacer una obra dirigida en colectivo por los mismos estudiantes, y me invitaron a participar, ya como creadora de la pieza. Estábamos Bella, Sofía, Marcelo, Andrei y yo. Creamos esa pieza con mucha libertad, con ese sentido de fraternidad por el suceso en que estaba inspirada, pero con mucha libertad de crear movimiento, sin seguir los patrones de las técnicas.

Como en aquella época todavía no había muchos grupos de danza en el país, tanto la Universidad como las instituciones gubernamentales nos apoyaron a la hora de participar en festivales. Dimos con una muy buena invitación de Ricardo Rozo y Jean Claude Pellaton para ir a Suiza a estrenar la pieza, al festival Antílope, que ellos dirigían. De manera que mi primera experiencia en escena fue en el exterior. Mi estreno como intérprete fue allá, en Suiza. Fue muy emocionante. Yo todavía no entendía las dimensiones que eso tenía. Estaba muy pequeña, tenía como diecinueve o veinte años. Recuerdo muchas cosas... no tanto del escenario, sino, por ejemplo, del hecho de estar en otro clima, sentir el frío de Europa, el silencio de ese pueblito en que estábamos, y también de vivir en una comunidad distinta

de la de mi familia. Vivir veinticuatro horas con la compañía era una experiencia muy particular, muy chévere. Esa época fue muy intensa y muy emocionante.

3

[RODRIGO: ¿Cómo fue para vos participar en esa creación? Eras todavía muy joven, pero fuiste codirectora de esa pieza. Además, cuando hay más de una cabeza tomando decisiones, las cosas se hacen más complejas].

Como fue hace tantos años, no tengo tan claros los momentos del laboratorio de creación. Yo no había sido dirigida por nadie antes, así que no tenía ese contraste con la experiencia. Para mí era absolutamente normal, igual que sucedía en las clases: los movimientos se iban creando y conformando... o, no sé, como yo era la más joven, seguramente me parecía muy normal que mis profes, que en ese momento eran mis compañeros, crearan los movimientos y me invitaran a completar una frase. Creo que... también por mi relación con las artes plásticas: en las artes plásticas no estás siguiendo un referente, sino que todo el tiempo estás proponiendo desde ti, desde tu experiencia. Para mí no era tan atípico ni era nada raro. Sucedió de una manera muy tranquila. No recuerdo disputas o conflictos o tensiones en el momento de crear la obra. Al contrario, era una cosa muy fluida, muy natural. Eso sí, con un nivel de exigencia muy fuerte. *Bordeando* es de las piezas más exigentes que he bailado en toda mi carrera, y por entonces tenía veinte años. Había un trabajo de piso para el que se necesitaba mucha fuerza, mucha velocidad, mucha resistencia, y eran piezas de coro. Había coros, había que estar coordinados. Pero bueno, en aquella época lo disfrutaba mucho, tenía juventud, tenía potencia, mi cuerpo tenía cómo responder. Realmente, para mí fue muy fluido. No hubo nada tenso o conflictivo. Me parecía todo muy tranquilo.

4

[R: Supongo que esa espontaneidad la permite cierta inocencia, y sucede que a veces eso se va perdiendo con el paso del tiempo. Aunque, bueno, no le pasa a todo el mundo. Creo que vos has conservado esa espontaneidad. De las dos o tres veces que fui dirigido por vos, en *Campo muerto*, en *Persistir*, por ejemplo, recuerdo la confianza que tenías en lo que estabas haciendo. Había una inocencia muy creativa que te permitía experimentar, sin juicios de valor sobre aquello que ibas probando. ¿Sentís que conservás eso?, ¿y te parece que viene de ese tiempo?].

Totalmente. En estos días, en que acabo de hacer la socialización de la beca en Artes Vivas, he pensado mucho en eso, porque esa obra, mirada desde hoy, en 2020, es muy experimental. Es curioso que lo menciones, porque es justo en lo que había estado pensando. A mis cuarentaitantos años me pregunto si será que tengo que seguir haciendo esto, porque, obviamente, la respuesta del público importa mucho. Una propuesta rara, nueva, diferente, es difícil para mucha gente, y eso de todas maneras le afecta a un creador: el impacto, la incidencia que tiene en el público. Entonces, por un lado, no hay nada que me dé más placer que experimentar, ¡me encanta! Y no es que yo haga las obras pensando en que tengo que hacer una cosa nueva, algo diferente, no. La obra lo pide en el proceso... va pidiendo cosas, y yo respondo a esas cosas muy espontáneamente, sin pensar en fórmulas o estrategias que ya haya probado antes. A mí eso me da vida. Yo, en la creación, encuentro un sentido para mi trabajo, para mi vida, y creo que eso viene de ambos campos: de las artes plásticas y de la danza, de esta experimentación tan rica en Danza Común. Pero ya al enfrentarse al medio —porque una cosa son los procesos de experimentación y otra es el momento de hacer circular la obra—, al entrar a ese espacio, uno empieza a preguntarse qué está haciendo. En estos momentos me hago esas preguntas.

5

Creo que lo que le debo a Danza Común como experimentadora en las artes es muchísimo. Fue un espacio para probarme como creadora. Y veo que hay dos fuentes que me ayudaron a desarrollar esa manera de crear: por un lado, los maestros de improvisación que Danza Común trajo a Bogotá, desde David Zambrano, e incluso antes; Dominik Borucki y toda esa línea de formación por medio de la improvisación fue muy importante para mí. Y, por otro lado, el hecho de haber tenido que empezar a dar clase desde tan temprano. Incluso todavía estando en la universidad, después de un primer periodo, los chicos más grandes me pidieron que empezara a dar clases para los principiantes. Y cuando eres profe, no solo repites lo que ya sabes, lo que te ha sido transmitido, sino que tienes que reconocer tus propias formas de hacer los movimientos, reconocer la propia relación que se tiene con el cuerpo, para de ahí construir un conocimiento que pueda ser transmitido. Por lo menos yo lo veo así: para poder transmitir un conocimiento tengo que reconocer no solo lo que otros me han enseñado, sino lo que yo misma puedo hacer. Entonces, ese ejercicio de enseñar, que fue muy constante, me permitió descubrirme, descubrir mis propios intereses creativos, y reconocer un lugar propio muy particular en la danza.

6

[R: Desde mi punto de vista, hay tres obras que son muy importantes en Danza Común: *Bordeando la ausencia*, *Campo muerto* y *Arrebato*. Pero recuerdo una obra que dirigieron e interpretaron Bellaluz, Sofía y vos, y que se tituló *Aquí lo aparente*. De esa obra no hablamos casi, quizás porque no tuvo mucha circulación, pero me da la impresión de que esa pieza significó un paso importante para la agrupación, entre otras cosas, porque volvieron a hacer una apuesta por la creación

colectiva. ¿Qué recordás de esa obra? ¿Por qué se hizo y qué encontraron en ella?].

Creo que ese proceso es justamente una expresión de ese momento en el que nos quedamos las tres en la compañía: Bellaluz volvió después de estar un tiempo en París; Sofía regresó después de vivir muchos años en México, y Andrei y Marcelo se fueron de Colombia. Entonces, ese tránsito, y el hecho de estar reunidas las tres y tener a cargo la compañía y la fundación, más la experiencia de tener nuestros primeros procesos de formación en danza contacto, detonaron el deseo de crear una pieza de las tres, interpretada por las tres, e inspirada en esos procesos del *contact*. Recuerdo —no sé qué te dirán Sofi y Bellaluz— haber sido de las que más peleaban por tener procesos de creación, porque había muchos momentos en que el hecho de mantener el espacio, de sostenerlo económicamente, y de tener un beneficio económico quienes estábamos trabajando para eso, hacía que la actividad de Danza Común se centrara exclusivamente en la formación, en traer maestros, en hacer talleres, en dar clases. Para mí siempre fue muy fuerte la pulsión por crear... Yo trataba de llamar la atención sobre eso. Posiblemente en ese momento, dada esa pulsión, resolvimos crear esa obra de las tres.

Y sí, tienes razón, circuló muy poco: se presentó en el León de Greiff el estreno, y luego la bailamos en París, y ya. Creo que se bailó solamente en esas dos oportunidades... quizá hubo una tercera, que no recuerdo ahora.

7

[R: Háblame de *Campo muerto*. Fue una obra que dirigieron nuevamente ustedes tres, pero con la participación de seis o siete bailarines más. ¿Cómo fue el tránsito hacia esa compañía conformada ya por otros bailarines, la mayoría bastante jóvenes en la danza, y por qué la decisión de trabajar sobre el tema que se trabajó?].

Creo que ese proceso de creación de *Campo muerto* respondió a un momento en el que el Centro de Experimentación Coreográfica ya se había consolidado. Quizá recuerdes mejor que yo en qué año comenzó el CEC... Debió ser como en 2004 o 2005, y *Campo muerto* es del 2007. Entonces ya teníamos dos años de explorar esa modalidad de un laboratorio con otros artistas más jóvenes, interesados en crear y, también, en permanecer con Danza Común. Además, varios de los del CEC también tomaban las clases de formación técnica, y había gente que estaba incluso desde los procesos de la Universidad, cuando nosotras dábamos clases allá.

Por otro lado, esa obra respondió a que el país estaba pasando por un momento muy fuerte en el tema de las masacres y los desplazamientos. Sentimos la necesidad de responder a esa situación desde nuestro lugar de artistas. Ahí hubo una confluencia de esas dos cosas: la necesidad de plantear un posicionamiento político, creativo, poético y social, y la de tener un grupo consolidado de estudiantes o jóvenes creadores, que llevaban ya un tiempo con nosotras.

Quizá fue muy bueno haber pasado primero por ese momento de *Aquí lo aparente*, como para probarnos a nosotras mismas, después de varios años de no estar juntas y de no crear colectivamente. Pudimos reconocernos, identificar nuestros caracteres, nuestras posibilidades e intereses como creadoras y bailarinas, para después dirigir *Campo muerto*. Yo lo veo como un proceso muy coherente. Los pasos se fueron dando de una manera muy fluida.



Obra: *Movimiento para cinco*

En la imagen, Bellaluz Gutiérrez, Zoitsa Noriega y Sofía Mejía

Fotografía: Rodrigo Escobar

[R: Hay una investigación titulada *Cuando el cuerpo desaparece*, de una investigadora llamada Martha Dueñas. ¿Conocés esta investigación?]

No.

[R: Está publicada por Idartes. La autora hace un análisis de tres obras: una es *Homo sacer*, del Teatro de Occidente; la otra es *La mirada del avestruz*, de L'Explose, y la otra es *Campo muerto*. Aquí hay unas líneas, un análisis del cuadro que vos dirigías en la obra. Voy a leerte un par de párrafos. Primero hace una descripción del juego que había con las sillas... Después dice: “Esta primera parte que comienza como un juego de niños sirve de metáfora del conflicto. La ruptura de los lazos sociales y del cuerpo social impide las alianzas. Los jugadores están solos y se ven impedidos para establecer vínculos solidarios entre ellos. Como en el conflicto, el cuerpo social fragilizado tiende a desaparecer al igual que las víctimas”. Después hace una descripción de lo que seguía: la lucha por los zapatos, la imposibilidad de construir la casita de zapatos, y dice a continuación: “Concentrados en su tarea [la de crear su casita] olvidan la presencia de un recién llegado, de un intruso que aprovecha el conflicto generalizado para amontonar los zapatos e incorporarlos en su cuerpo poco a poco, anudándolos sobre su vestido, el cual es, por cierto, más elegante y formal que el de los demás. Tal como en la escena de las butacas, los zapatos van poco a poco disminuyendo, lo que exagera la atención entre los demás participantes. Existe una dualidad que se plantea con la utilización de elementos cotidianos que se transforman aquí en símbolos del desplazamiento forzado. Las butacas-tierra y los zapatos-casa, como signos de la desposesión y de la vulnerabilidad. En efecto, encontrarse sin tierra y sin casa, sin lugar a donde ir y, algunas veces, hasta sin familia, deja a los desplazados condenados a errar continuamente. Expuestos al peligro viven la pérdida en

varios sentidos. Esta atañe en principio al cuerpo del exterior hacia el interior y luego, en este proceso de desposesión, la vulnerabilidad es completa y se vive del interior hacia el exterior”. Y te leo este último párrafo, que es donde ella concluye: “En esta pieza el símbolo de los zapatos parece adquirir un significado diferente. Aquí no se trata de ausencia o de desaparición del cuerpo, sino más bien de una desaparición social que conlleva una desaparición paulatina de la persona. Cuando las personas son negadas en su condición, sus posesiones y sus tierras son arrebatadas. Su condición de vida es, así, la del desaparecido interno, exiliado en su propio cuerpo, víctimas invisibles para algunos”. Es interesante la lectura de una persona que estuvo afuera del proceso y que trata de desentrañar los símbolos que hay en la pieza. Cuando te leía estos fragmentos, ¿identificabas lo que habías creado y lo que habías concebido en la pieza?].

Estoy muy conmovida... Creo que sí, es una lectura muy cercana, una interpretación casi exacta de las intenciones de ese ejercicio coreográfico. No es que en el momento de crear lo haya tenido todo tan claro y tan consciente, pero, al escuchar esas líneas de Martha, reconozco todo. Es así como ella lo dice. Me alegra mucho y me parece muy bello ese escrito, y me conmueve mucho.

Yo aprecio mucho mucho ese proceso de *Campo muerto*. Tuvimos un trabajo de mesa muy serio previo al laboratorio, muy profundo, muy intenso, como creo que no lo ha tenido ningún otro trabajo de Danza Común, pero ya en el momento de estar en el piso, en el espacio de creación de movimiento, el canal de comunicación es otro. Claro que no nos sentábamos después a decir, Ah, bueno, para que todos lo tengan claro, la banquita significa esto, el zapato significa esto, esta acción significa tal cosa. No, en ese momento, el cuerpo, la fuerza, la rapidez... todas esas cosas están hablando entre nosotros, y creo que eso sucede en otros colectivos de danza: que se activa la comunicación telepática, Aquí estamos haciendo

esto y todos sabemos lo que estamos haciendo, sin que eso lo tengamos que nombrar con la palabra. Por eso me parece muy interesante que una persona se tome el trabajo de hacer esas interpretaciones, que son muy necesarias; es importante hacer esa lectura y ponerla en palabras. Te agradezco que me lo hayas leído, porque me llena profundamente el corazón en este momento de incertidumbre, por lo que te decía antes sobre la experimentación.

9

[R: Hablemos de *Arrebato*. Yo participé en la obra, pero no estuve en su gestación. Era una pieza cuya realización exigía un esfuerzo tremendo, sobre todo porque había que reunir a artistas de diferentes lugares del país. ¿Se alcanzaron a imaginar lo que demandaba mover la obra?].

No sé los demás, pero yo no. No, porque, en general, cuando estoy en un proceso de creación, estoy solo en el proceso. No me pongo a pensar, Bueno, ¿pero esta obra cómo la voy a hacer circular, en qué espacios se puede presentar? Tengo un modo de estar muy a corto plazo. Entonces, creo que nunca me planteé la dificultad que iba a haber para hacer circular la pieza, para viajar. No, eso vino después. En cambio, fue clara la dificultad de cómo íbamos a estar todos, porque *Arrebato* tuvo dos momentos: uno en que estábamos solo los de Bogotá, de la compañía, y otro en el que llegaron los que vivían afuera. Entonces, en ese momento contemplé la dificultad que había con la llegada de ellos. Poder traerlos, que estuvieran bien hospedados, que pudieran llegar al espacio de Danza Común, y, después, que comprendieran la estrategia poética que se necesitaba para hacer *Arrebato*. Esto último también representaba una dificultad: que ellos, artistas provenientes de experiencias más cercanas al folclor, se apropiaran de ese lenguaje particular que les estábamos proponiendo.

Yo aprecio mucho la apertura de estos artistas. En la mirada se les veía que se decían, ¿Qué es esto?, ¿qué me están proponiendo? Pero traían un cuerpo muy poroso, que se dispuso a hacer y a comprender.

10

[R: *Arrebato* es una obra muy potente. ¿Lo percibieron así desde el principio?, ¿sabían que la obra iba a tener esa fuerza?].

Creo que en el proceso de creación, no, pero una vez que se puso en escena, desde el primer momento en que se presentó con público, ahí se reveló lo que significaba *Arrebato*. Porque la obra tiene que ver con el encuentro. Fue especial sentir que tenía una resonancia en el público, que, así como nosotros nos desplazábamos, ellos se desplazaban a través de los diferentes momentos, que eran además los diferentes lugares de Colombia. Entonces, ver ese recorrido del público a través de esos momentos-lugares geográficos, y ver la manera en que repercutía la celebración, y también el duelo, ese duelo que atraviesa *Arrebato*, por lo que sucede en nuestro país, y ver que la fiesta y la celebración aparecían como una forma de resistencia sobre el duelo, todo eso fue muy importante y ayudó a entender lo que significaba esa obra en la historia de la danza. Fue importante poder hacer un retrato geográfico-político del país, en el que la danza, ese lugar de la celebración, fuera la protagonista... Justamente esa resistencia es la protagonista de la pieza.

11

[R: Dejaste Danza Común hace unos cuatro o cinco años, pero has seguido creando sin parar. ¿Qué evolución sentís que ha habido en tus creaciones desde entonces?].

Creo que mi presencia en la Academia ha tenido una fuerza fundamental para lo que he hecho en los últimos años, y, además, ser profe en la Escuela de Artes Plásticas. Desde

que hice la maestría en Teatro y Artes Vivas, que fue en 2007-2009, empecé a buscar ese reencuentro con unos procesos de creación más personales, más particulares, más rápidos, y a recordar y anhelar volver a la plástica, a trabajar con materias, objetos, imágenes. Investigaciones también más nutridas a nivel conceptual. Y como entré de profe justo en ese momento —ingresé de profe de la Academia en 2008—, entonces eso empezó a acelerar ese proceso. El hecho de estar en contacto con los procesos de los estudiantes de Artes Plásticas, y también justamente ese paso mío por la maestría, me hizo desplazarme cada vez más y más al terreno de la acción, de la *performance*. Yo siempre disfrutaba mucho de la danza, y lo sigo haciendo. Todos los viernes, o casi todos, pongo música aquí en mi casa y bailo bailo bailo, porque es como un alimento esencial para mí, pero a la hora de crear necesito de otras cosas. Entonces, he procurado darme el espacio... aunque con tanto trabajo en la universidad es difícil.

Tú dices que he estado trabajando sin parar, pero no ha sido tanto en la producción poética, o no tanto como yo quisiera, porque la Academia demanda mucho tiempo, mucha energía; pero he tratado de darme esos espacios para escuchar mis intereses y darles un lugar mediante esas investigaciones textuales, teóricas, y con imágenes, materias más cercanas a procesos de la plástica. Creo que son más cercanas, sobre todo a procesos de las artes vivas, esta cosa muy mixturada.

Y, luego, ha sido muy importante mi paso por la especialización en Estudios Feministas y de Género —eso fue en 2018, cuando hice el programa académico—. Siento que ahí tuve otro impulso para desplazarme y comprender más, desde otro lugar, esos procesos sociales tan fuertes que vive no solo nuestro país, sino el planeta entero, en relación con la división de roles y poderes entre hombres y mujeres; pero, sobre todo, esa sensibilidad social se me impregnó mucho en ese programa

de especialización, tanto que ahora quiero seguir por ahí. He estado mirando hacia ese lugar, el de las humanidades, de todas formas, desde mi mirada y mi práctica de artista, pues es lo que sé hacer.

[R: Quizás empezás a hacerlo más consciente, a racionalizarlo más, porque ese interés, esa vocación social o política, me parece, viene de mucho antes].

Sí, tal vez ahora soy más consciente.





Carolina Gómez

Fotografía: Guillaume Zacharie



Obra: *Campo muerto*

En la imagen, Compañía Danza Común

Fotografía: Archivo Danza Común

## II. Dar un rodeo y llegar al lugar

Más la propia decisión que algo externo que te clasificaba

*De la memoria de Laura Franco*  
1.12.2020

1

Fue en mis primeros semestres, tal vez en el segundo: pasaba por el León de Greiff y los veía ensayar, tardcito. Estaban en ese momento Zoitsa, Bellaluz, Marcelo, Andréi... no recuerdo a Sofía, tal vez ella ya se había ido de viaje. Los veía ensayando y tomando clases. Quizás era Carlos Latorre quien estaba en ese momento dictando las clases. Los veía a través de los ventanales del segundo piso del León de Greiff. Me emocionaba mucho; me subía a un arbolito para poder observarlos. Y mi sensación era de querer estar allí dentro y hacer parte. Estuve así como un semestre, que no sabía cómo funcionaba, y creería yo que

en algún momento lo decidí; subí y pregunté cómo hacía para tomar clases, o algo así. Me dijeron, Sí, venga a la clase tal día, o en tales horarios. Creo que fue Andrei con quien hablé primero, y tomé clases. Eran grupos muy grandes, como de cincuenta estudiantes. De ese grupo recuerdo a Albita... Esas primeras clases se podían ver por los ventanales...

## 2

Había estado en unas audiciones para entrar a otro grupo de la universidad, uno que dirigía un señor que había estado en Francia (no recuerdo su nombre). Esa audición la pasé, pero no me gustó ni el movimiento ni la relación que se daba ahí. También era un grupo de danza contemporánea, pero tenía una estructura jerárquica muy rara, en donde el profesor era quien hacía todo. Además, era grosero en el trato, prefería a los chicos y tenía una actitud paternalista. Desde el momento de la audición había sido raro. Estuve ahí como un semestre.

Al mismo tiempo estaba tomando clases con Danza Común, y era muy diferente. En Danza Común no hubo ninguna audición. Éramos un grupo de cincuenta o más; se quedaba el que quisiera, el que se conectara... Era algo que se hacía más desde el goce, por el encuentro, y había un trato mucho más respetuoso. Andrei tenía un don de gentes... Desde el comienzo hubo una especie de seducción con sus comentarios. Él quería que yo estuviera ahí. Fue muy corto ese periodo, como unos dos meses. Después Andrei me propuso que me quedara a las clases de su grupo. Me parece que el profesor era Carlos Latorre. Los materiales que se desarrollaban allí eran mucho más rápidos.

Creo que ellos estaban ensayando para irse a Francia. Y había una diferencia bastante grande en la clase. Se notaba esa presencia de un maestro que se hacía sentir. Después también estuvo Canessa...

3

Luego, tal vez en el 2000, ellos abrieron el estudio del centro. Ahí Andrei también me invitó a hacer parte de ese espacio. Entonces terminé tomando como tres clases al día: primero la que hacía Andrei en la Nacional, después el ensayo con la compañía, y después otra clase ya en el estudio del centro.

Obviamente, cuando conocí el espacio fue otra emoción. Estaban apenas abriéndolo. Eran clases también con mucha mucha gente. Recuerdo que se empañaban los vidrios por el calor. Creo que las primeras clases que tomé ahí fueron con Canessa, y después con Zoitsa, con Marcelo y con Andrei.

4

Andrei y Marcelo viajaron, tres semanas o algo así, y me encargaron dar las clases al grupo grande de la Universidad. Tuve que dar clases a mis compañeros. Era un reto muy grande para mí. Recuerdo que ahí estaban Estefanía, Andrea, creo que Andrés también. Recuerdo que los ponía a abrir la boca con el movimiento, a sonar... Eran apuestas muy personales, de experimentación.

5

Para mí fue muy importante que no hubiera habido audiciones para entrar a Danza Común. Era más un proceso de selección. El grupo era muy grande, y podías estar si le dedicabas tiempo, si te gustaba, si continuabas el siguiente semestre. Era un asunto más de propia decisión que de algo externo que te clasificara o te eligiera.

[Rodrigo: En todo caso, cuando yo llegué, en el año 2004, sí había audiciones, porque llegaba ya muchísima gente. Conmigo se inscribieron ciento veinte o ciento cuarenta personas. Al final escogían a treinta. Supongo que surgió esa necesidad de hacer audiciones, pues se trataba ya de mucha

gente. ¡Cómo iban a darles clases a ciento veinte personas en un mismo grupo!].

Pero Andrei llegó a darles clase a noventa personas. Lo recuerdo. Yo les dicté clases a más de cincuenta personas. Nos hacíamos en la mitad y había un grupo gigante a un lado y otro al otro lado. Y se quedaba la gente que quería.

6

Nosotras andábamos con un linóleo y hacíamos muestras en la plaza Che, o en la entrada de la calle 26. Recuerdo que eran más que todo las frases de las clases.

[R: Yo llegué a verlas en la entrada de la 26; seguramente estabas vos ahí. En ese momento no sabía que eso fuera “danza contemporánea”]...

7

[R: Después regresó Bellaluz; dirigió una pieza con muchas mujeres... Estaba Alba y estabas vos, y Sofi, y tal vez María Paula...]. *Éramos unos cuantos*... Pero, Rodri, eso fue mucho después. [R: Sí, claro, el espacio lo abrieron en 2001, creo...]. Creo que en el 2000. [R: Sí, y esto de lo que te estoy hablando fue en 2004]. Sí, esa obra fue muy importante, pero antes de eso pasó lo siguiente: de todo el proceso de clases que se había dado en la Nacional surgió un grupo de chicas que, en todo caso, no hacían parte de la compañía ni de las obras que los de Danza Común estaban montando. De ellas recuerdo a María Paula, Diana Sánchez, Paulina Avellaneda... se me escapan otros nombres en este momento... Gisella, Albita. En ese momento hubo algún tipo de trato con Humberto Canessa para que él dirigiera una obra, pero muchos de la compañía no estaban, o quizás era que no les interesaba tanto ese proceso. Entonces le propusieron a Canessa que dirigiera la obra para ese grupo que había alrededor de Danza Común, pero que no hacía parte

de la compañía. Fue un intento de abrir la compañía de otra manera. Para mí fue el primer proceso intenso de creación. Esa obra fue *Canción de cuna para despertar sonámbulos*.

Lo entendí casi como el inicio del Centro de Experimentación Coreográfica. Se trataba de darles espacio en la creación a quienes estaban alrededor de Danza Común. La obra se movió en varios escenarios. Cuando se necesitaba una función del grupo de la Universidad, a veces íbamos con esa obra. Recuerdo que nos presentamos en el Festival Universitario e hicimos varios viajes a diferentes pueblos. Pero éramos Danza Común, porque todo el proceso fue en el Espacio Común, y yo creería que hubo algún tipo de pago, o hizo parte de algún proyecto ligado a la Nacional. Ese fue el primer proceso de creación importante en que participé, porque Humberto Canessa era muy intenso.

Mira, ahí también estuvo Marcelita. Para mí, ella también fue muy importante. Marcelita Marín. ¿No la conoces? [R: No]. Ella estudió Odontología en la Nacional. Bailó mucho tiempo con Danza Común, estuvo haciendo parte de esa obra con Canessa, y luego se fue a Estados Unidos; vive allá. Marcelita tenía un espíritu muy colectivista; la recuerdo mucho porque nosotros, con esa obra, intentamos movernos independientemente. Era la oportunidad para muchas de tener una pieza; entonces, nos preocupábamos por cómo moverla. Luego se integraron varias personas al grupo: se integró Albita, se integró Johanna, John también llegó a bailar en esa pieza, incluso Alejo Huari, y también Paulina. Fue un momento de autogestión, y tuvimos unas funciones muy particulares. Por ejemplo, nos presentamos en Sibaté porque Gise estaba haciendo un trabajo allá; hay unas anécdotas muy bonitas. Resultó que, en la función, en algún momento, se fue la música. Era una pieza en que las frases se habían compuesto con la música. Marcelita entonces empezó a cantar para que pudiéramos seguir juntas, y ahí un señor del público se paró y dijo, ¡Están locas!, y después se fue [risas].

En ese tiempo, en el contexto de la danza, los espacios de creación estaban reservados para los grandes bailarines, y de alguna manera eso también venía pasando en Danza Común. La creación estaba reservada para los de la compañía. Los ejercicios que presentábamos con el grupo institucional eran materiales de movimiento pegaditos, o intervenciones en espacios, pero una obra como tal no teníamos. Entonces hubo un reclamo de muchos, y esa obra, *Canción de cuna*, fue la manera de resolverlo.

## 8

*Gesticularia*... Ahora me doy cuenta de que *Gesticularia* fue el primer proceso de creación en el Espacio Común, y eso se sentía con mucha emoción. Era como abrir un gran regalo, y tener una casa con unas condiciones maravillosas para desarrollar lo que se quisiera. Fue cuando se instauró esa jornada de la mañana para la creación, después de la clase que dictaba Andrei. Íbamos hasta el mediodía, y luego había una pausita y se retomaba por la tarde. Era un gran espacio para la compañía. El proceso con Luis Viana fue intenso y condensado. Creo que él vino en dos oportunidades. Él es venezolano, y en ese momento estaba explorando las posibilidades en Colombia; entonces creo que Danza Común fue una puerta para él. Después de *Gesticularia*, él estuvo en la ASAB, dirigiendo uno de los procesos de graduación de último semestre, y ahora hace ya bastantes años está vinculado, o fue director, o es... no sé, de la carrera de Danza en la Universidad de Antioquia.

Luis, en ese momento, ya era un maestro con mucha trayectoria, así que era muy claro en sus mecanismos en el proceso de creación; sus estrategias estaban muy definidas. La pieza se componía de cuatro solos con encuentros o relevos en relaciones de duetos. Él traía un material desarrollado por él mismo; nos lo enseñaba y, luego, con base en unos textos,

cada uno creaba un material propio. Es decir, fuimos también intérpretes creadores. Fue, para mí, un momento muy bello, la primera vez de improvisar, fijar material, y después compartir con los otros.

Los cuatro éramos Zoi, Andrei, Marcelo y yo. Era mi primera obra con ellos, y todo era muy vertiginoso. Hace un rato estaba recordando el material de mi solo. Fue la primera vez en que puse frente a los ojos de otros los movimientos que hacía para mí misma, y de alguna manera generaban sorpresa o gusto. En los relevos de parejas, mi encuentro era con Andrei. Ahora que lo pienso, era algo, digamos, moderno, y había cosas un poco acrobáticas.

Siento que ahí cada uno, en los solos, logró tener un sello o una fuerza. Pude ver las locuras o las intensidades de todos, la fuerza de Zoi, la rareza de Andrei, la contundencia de Marcelo. Y fue un proceso muy bien tejido por el director.

9

En esos días, ellos tres sostenían todo el proceso de Danza Común. Andrei hacía la clase de la mañana, Marcelo, la de la tarde... Zoi estaba apenas regresando de Venezuela, si no estoy mal. Creo que ella estaba entonces a cargo de la Nacional. Yo estaba en mis primeros semestres en la universidad. Iba a clase de siete a nueve, y de resto bailaba todo el día. Teníamos esa jornada largota en la mañana y en la tarde, así que era como vivir en Danza Común. Llegaba a las nueve de la mañana, y salíamos a las nueve de la noche. Las clases, tanto de Andrei como de Marcelo, eran muy concurridas. Eran grupos muy grandes. Se estaba en el proceso de comprender cómo funcionaba la escuela, cómo se manejaba el dinero, cómo se abría y se cerraba, o cómo se adecuaba el espacio.



Obra: *Campo muerto*

En la imagen, Juliana Rodríguez y Andrés Lagos

Fotografía: Archivo Danza Común

10

Mariángel Romero estuvo como residente en Danza Común para crear *Aureliano y Arcadio*. Ella pasó un proyecto y recibió un apoyo para una residencia artística. Creo que eran recursos del Ministerio de Cultura, o algo entre Colombia y Venezuela. Danza Común era muy atractiva para acoger una residencia. Ella dirigió un taller especial con dos horarios, mañana y tarde, en donde presentaba su manera de disponer el cuerpo, y su material, su lenguaje de movimiento, que tenía un sello muy particular. En ese momento se hablaba de “posmoderno”. Trabajaba en las posibilidades de articulación fragmentada del cuerpo, y trabajaba con un hatha yoga bastante intenso o fuerte. Entonces, a ella le interesaba un poco esa... entre fortaleza y rapidez, también porque quería trabajar a ritmo de puya, ese ritmo de caja vallenata que es bastante rápido. Su inspiración estaba en *Cien años de soledad*, en la escena o el momento de juego de los gemelos, Aureliano y Arcadio, que jugaban en la mesa a comer en espejo, y que se confundían por lo parecidos que eran.

En ese momento, esa generación de bailarines de la Universidad ya llevaba como año y medio, así que Andrei y Marcelo le ofrecieron al grupo asistir al taller de Mariángel. Ella, al ver a unos chicos tan interesados, propuso que también hicieran parte del proceso de creación. En un principio ella había pasado el proyecto para trabajar con la compañía. En ese momento eran Andrei y Marcelo los que estaban. Zoi no estaba, y tampoco Bella ni Sofi. Y ellos nos habían invitado a estar a mí y a Carolina del Hierro. Estábamos entonces los cuatro para trabajar con Mariángel, pero al encontrarse con el grupo de la Universidad, se redefinieron los planes y participaron los que tenían disposición de tiempo. Fue una dinámica parecida a la de *Gesticularia*: había clase en la mañana con ella, toda la mañana, después un receso al almuerzo, seguíamos en la tarde,

y en la noche ella volvía a dictar el taller. Entonces, quienes estábamos dispuestos a estar toda esa jornada, a organizarnos, fuimos quienes hicimos parte de ese proceso de creación. Fue importante que ya existiera el proceso en la Universidad para asumir ese proyecto con una maestra invitada.

Creo que la propuesta de creación y de puesta en escena fue muy clara. Y nos daba muchas posibilidades de moverla. Como estábamos en cuadraditos de dos metros por dos, compartiendo espejo con una pareja, en movimiento, entonces se podía hacer con cinco parejas o con dos, o incluso con una. También fue interesante que, al estar ahí el grupo universitario, movimos mucho la obra con la Nacional: estuvimos en el Festival Universitario con esa pieza. Después, personas que estuvieron en el CEC o que luego se vincularon a la compañía, recordarían que esa era la primera obra que habían visto de Danza Común. Y es que tuvimos varias funciones en el León, en la plaza Che, en diferentes lugares de la Nacional.

Por otro lado, al ser tan intenso el proceso, tuve un cambio bastante notorio en mi cuerpo. Sentí que la propuesta de Mariángel me dispuso, me preparó, y eso fue muy importante para mí.

## 11

Cuando se abrió el espacio, Marcelo asumió todas las clases de las tardes. Las clases en un comienzo eran todos los días, de dos o tres horas, y Marcelo las asumió como por tres años. Realmente, esa fue su vida, lo tomó como proyecto de vida. Era su trabajo, su investigación. Y Andrei asumió las clases de las mañanas. Ahí él también empezó a abrir el espacio de yoga: primero dictaba yoga y después dictaba danza. Fueron tres años en que estuvieron al frente de las clases. Ahora empiezo a comprender cómo, después de ese esfuerzo, era necesario soltar, tener un relevo. Entonces, si a ellos les salía esa oportunidad de viajar a Estados Unidos, ¿por qué no hacerlo?

Antes de que ellos se fueran hubo un momento de encuentro. Sofi estaba regresando de México, y se celebraron los diez años de Danza Común. Se hizo una retrospectiva en el Colón. Fue un momento de muchas tensiones, porque había visiones diferentes sobre cómo organizar y cómo dirigir el proyecto, y porque todos tenían personalidad muy fuerte.

La fuerza de Marcelo, la persistencia que tuvo en esos años, fue muy importante para abrir el espacio y para mantener la escuela. Yo lo acompañé en todo el proceso que nos permitió llegar a ese piso. Fueron como tres intentos para arreglar las estivas, para poner los cauchitos que hay debajo, para montar el linóleo. Él impulsó mucho el espacio, llevó las luces, el computador. Andrei, por otro lado, indagó por el movimiento más allá de lo escénico. Hizo su apuesta por el yoga. Siento que ahí hubo una semillita para lo que se desarrolló después en Danza Común, ese otro tipo de movimiento paralelo a la danza. Zoi siempre estuvo muy inquieta, aquí y allá. Siempre fue muy arriesgada, estaba más cerca de lo performativo. Bella también era muy experimental, y estaba siempre visionando y estructurando la propuesta de Danza Común. A Sofi, cuando la conocí, le sentí un interés sincero por todos los que estábamos ahí: tenía interés por implicarnos, por escucharnos, por instaurar relaciones no jerárquicas y de mucho afecto.

Y vino, entonces, el relevo: Marcelo y Andrei se fueron para Estados Unidos, y Sofi, Zoi y Bella, que llegaba de Francia, se quedaron en el espacio. Bella trajo la información del *contact*, de la improvisación...

## 12

Los diez años fueron un momento muy particular. En esa época fuimos a Venezuela —eso fue como en el 2002—. Había un intercambio muy fuerte con los maestros de allá. Estaban Mariángel Romero, Luis Viana, Juan Carlos, que trabajaba

el *butoh* muy claramente. Hubo unos talleres muy intensos con él. Él quiso tener un proceso de creación, pero ninguno de la compañía se animó; entonces participamos algunos de los que estábamos en *Aureliano y Arcadio*. Ese también fue el momento de encuentro con Caracas Roja.

13

Éramos unos cuantos fue una apuesta de Bella por la improvisación, en donde el proceso de creación tenía relevancia más allá de la obra misma. Incluso nos preguntábamos si presentarla o no. Esa fue la primera vez que bailé con Sofi, en ese espacio de improvisación, y para mí ese momento fue muy significativo, porque me di cuenta de lo ponente que para mí era la improvisación, más allá del resultado. Creo que la presentamos una sola vez en Danza Común, pero el proceso fue largo. Ahí también estaba Carolina González... De ahí salieron materiales para las clases, pautas de improvisación que estaba desarrollando Bella...

**Si te puedes caer más al fondo después de haber caído...**

*De la memoria de Andrés Lagos*  
11.11.2020

1

Hay algo que me ha venido pasando últimamente: estoy más conectado con las estrellas. Es una cosa que nos empieza a pasar después de los cuarenta. Yo estaba, desde mucho antes de entrar a la Nacho, buscando, sin saberlo, algo que terminé

encontrando en Danza Común. Es importante para mí decirte eso, porque en este momento de mi vida, a los cuarentaidós años, entiendo que Danza Común, o este tipo de visiones sobre el cuerpo y la danza, sobre lo pedagógico y lo creativo, estaban en mí mucho antes. Yo sé que suena raro, pero por eso empecé hablándote de esta conexión con las estrellas.

Obra: *La pura verdad*

En la imagen, Margarita Roa y Juan Mosquera

Fotografía: Zoad Humar



Una vez llegué a este proceso de la danza, al que estaba predestinada, se me abrió un hueco en el suelo, tal cual le pasó a esta amiga... Alicia, la del país de las maravillas, que de repente se cae por un hueco, y el hueco no tiene fondo, y todas las puertas que se abren dentro de ese hueco solo despliegan y despliegan más de la misma caída. Entonces, me caí, sí, estando en la universidad, en un momento en que estaba a punto de echarme a perder, porque nada tenía mucho sentido. Estaba pasando por una segunda carrera. Ya había pasado por la primera. Empecé estudiando una cosa que nada tenía que ver con lo que pasaba a mi alrededor, que se llama *Economía*, y luego empecé a estudiar Historia, que tampoco tenía nada que ver conmigo, y afortunadamente me caí, y caí en la danza, en este grupo institucional. En este momento, para mí, no es posible entender ese grupo como un proceso aparte. Ese grupo y Danza Común siguen siendo una y la misma cosa. Eso que se llama *grupo institucional* es el corazón de esto que ahora se llama *Danza Común*.

## 2

Caí ahí porque tenía que caer ahí, porque había algo en el cuerpo que estaba pulsando por moverse, por sacudirse, por abrirse, por expresarse, por expandirse, y esas palabras que acabo de decir fueron lo que encontré, y por eso me caí tan duro. Eso fue por allá en el 2002. Había unos avisos invitando a unas audiciones. Esos avisos los pegaban en las ventanas del auditorio León de Greiff. Me encontré con dos avisos: uno que invitaba al grupo de folclor, y otro que invitaba al de danza contemporánea. Como ya estaba a punto de echarme a perder, y no sabía bien para dónde era que iba, presenté las dos audiciones, y las dos audiciones las pasé, porque talento sí tenía desde antes, desde hace rato, eso nunca estuvo en duda. Pero lo que entiendo claramente cuando pienso en esto es que, mira,

yo llego a las clases de danza folclórica y me encuentro con que ya todo estaba hecho y dicho; era aquel lugar en que las niñas juegan a ser las niñas y los niños juegan a ser los niños, y tú no tienes nada que cuestionar ni nada qué inventarte, ni nada que no conozcas, pues son los mismos procesos que, sin saber nada, ya sabías... sobre cómo funciona el mundo. Y al lado me encontré con esto que no sabía qué era, que se llamaba Grupo Institucional de Danza Contemporánea: un lugar en donde los niños no tenían que jugar a ser los niños, y las niñas no tenían que jugar a ser las niñas, y el profesor no te estaba diciendo que lo copiaras; en donde la música era una sorpresa absoluta, y en donde sentí una conexión profunda con mi cuerpo y una emoción desbordada al sentirme sudando, en contacto con las baldosas frías y cochinas del León de Greiff.

A la semana entendí que yo no tenía nada que hacer en ese grupo de folclor, que es divino, eso no lo pongamos en duda. Es divino y su proceso es muy importante, pero no era lo que yo podía entender. En cambio, este espacio, que no sabía qué era, danza contemporánea, fue lo que mi cuerpo entendió, o con lo que mi cuerpo se conectó inmediatamente, y fue un amor a primera vista, porque desde que presenté esa audición y tomé la primera clase, hasta este momento, todos los años que han pasado, los meses, los días, no hay uno solo en que eso no me determine, ni me complejice, ni me estructure... hasta este punto.

### 3

El profe se llamaba Andrei Garzón. Esa humanidad, ese profe que él era, aún en este momento, años después, determina la profesora que yo soy, la bailarina que yo soy, el ser humano que yo soy. Nunca me había encontrado con un profe así. Te voy a dar una imagen, que es un recuerdo lindísimo que me acompaña, y que además tengo muy vivo, y es este Andrei, en todas

las clases, diciéndote que lo que estás haciendo es fantástico, y que de la manera en que te estás moviendo es hermosa, y siempre es hermosa, y no porque te estés moviendo como él se mueve, ni porque te estés moviendo como nadie se mueve, sino porque te estás moviendo como tú te mueves. Y claro, eso me rayó la cabeza, y por eso tengo el ego que tengo y soy la bailarina que soy, porque me lo creí, porque fueron dos años en los que, casi que a diario, en las clases con Andrei, él nos decía que lo que estábamos haciendo era hermoso porque lo hacíamos nosotros.

## 4

[Rodrigo: ¿Recordás quién más había en ese grupo?]. Me acuerdo de dos chicas: una se llama Laura Raquel Amaya, y la otra se llama Nathalie Murillo. Como a todas nos rayaron la cabeza, un año después de empezar decidimos irnos juntas a presentar una audición para entrar al Instituto Universitario de Danza, en Caracas. Me acuerdo mucho de ellas porque viajamos juntas. Pero en el grupo éramos muchos. Otra imagen fantástica de mis primeras clases con Andri en la Nacho es ese pasillo del Auditorio León de Greiff que está más cerca de lo que ahora es la taquilla (no recuerdo si eso siempre fue la taquilla), pero ese pasillo que está ahí más cerca... esa ala, el ala izquierda, voy a decir el ala izquierda, pero puede ser la derecha... esa ala llena. Éramos como doscientas personas, y al mes éramos como veinte, y a los tres meses éramos como diez. Entonces, entre esas diez me acuerdo de esas dos chicas, y me acuerdo de otra que se llama Paola Correa, y me acuerdo de otro del que no sé el nombre, pero me acuerdo que era flaco y alto. Y también recuerdo un grupo que tenía más experiencia, que había surgido ahí en la Nacho un poco antes. Esa generación en la que estaba una chica fantástica que se llama Albita, otra que se llama Diana, otra que se llama Carola, otro que se llama

Dante, otro que se llama Arnulfo. Me acuerdo de los nombres, pero no de los apellidos; y me acuerdo mucho de ellos porque en ese momento no sabía nada de la danza, pero, cuando los veía, sentía que eran bailarines y bailarinas increíbles.

5

Ya la danza para mí había sido un giro, y había puesto todo de cabeza, pero esa aventura de irse a Caracas era un giro desproporcionado: era dejar todo, coger una maleta enorme —porque además me compré la maleta más incómoda que te puedas imaginar, para meter todo ahí—, agarrar una flota, ir hasta Cúcuta, y de Cúcuta hasta Caracas. Menos mal no iba sola. En el puesto de al lado iba esta Laura que te digo... íbamos muchos, pero yo me fui con ella.

[R: ¿Laura Franco?].

No no no, Laura Raquel Amaya. Laura Franco no necesitaba estudiar, porque ella nació aprendida. Ella tiene el cuerpo perfecto, es la bailarina perfecta, la filósofa perfecta, la bióloga perfecta. Esa era otra Laura.

[R: Lo decís sin ironía, ¿no?].

Ah, no... yo estoy diciendo la verdad. Todo lo que te voy a decir en esta entrevista es verdad. Yo no digo mentiras. Tal vez pueda exagerar unas cosas y sobreactuar otras, pero todo es verdad.

Entonces nos fuimos para Caracas con esa chica que se llama Laura Raquel Amaya, que también estaba conmigo en ese grupo. Nos fuimos al año de estar bailando con Andrei en la Nacho, dizque buscando la profesionalización, o dizque buscando la formalización de la danza como proyecto de vida. Y digo *dizque* y te confirmo que ese viaje fue muy corto, porque una vez llegué allá, me estrellé con que la danza a nivel formal o académico es una mierda, y eso no ha cambiado nada. Creo que eso lo tengo muy claro, y por eso, afortunadamente, no

estoy de ese lado, porque con eso fue con lo que me encontré: con la danza intentando convertirse en una profesión científica, con una metodología racional... No sé cómo se llama eso, pero obligando a copiar unos modelos, unas estructuras muy rígidas, obligando a unas clasificaciones que para nada le corresponden a la danza, clasificaciones como nivel uno, nivel dos, nivel tres, nivel cuatro, nivel cinco, bailarín que no sabe y bailarín que lo sabe todo, cuerpo que no sabe y cuerpo perfecto, cuerpo que puede y cuerpo que no puede. Y bueno, con eso me estrellé, y afortunadamente talento tenía, inteligente ya era; entonces, me di cuenta rápido y me devolví.

[R: Estuviste muy pocos meses allá entonces].

Mira, hicimos el intento en la escuela... y bueno, igual si esto llega a salir publicado, la danza de Venezuela no tiene la culpa. El Instituto Universitario de Venezuela es lo máximo: todos eran lindos, inteligentes, gente muy capaz... El problema era yo. Hice el intento en la escuela tres meses, otros tres meses estuve por ahí dando vueltas, aguanté hambre, la pasé mal, lloraba todos los días, me deprimía, y entonces dije, Esto no tiene sentido, y me devolví a Bogotá.

## 6

[R: Dijiste que para vos el grupo institucional de la Universidad y Danza Común eran un mismo organismo. Esto se confirma si pensamos de dónde sale Danza Común y de dónde veníamos muchos de nosotros al llegar a Danza Común. Pero, en todo caso, llegar a Danza Común, al espacio que existe hoy en la carrera novena, viene a ser un momento muy especial. Siento que hay un inicio cuando se llega a ese lugar y se empieza a participar en las clases o los proyectos, y mucho más cuando se empieza a hacer parte de la compañía. ¿Cómo fue ese momento en que pasaste de un lugar a otro, de las clases de la Universidad a Danza Común?].

Me haces pensar en dos cosas... bueno, en tres. La primera es que, cuando digo que para mí no hay diferencias entre uno y otro espacio, es porque los orígenes fueron determinantes y porque siguen activos en mi cuerpo. Es decir, no siento que haya habido una etapa y luego otra. Lo otro que me haces pensar y me haces volver a entender es que para mí Danza Común era Andrei Garzón. Danza Común siempre ha sido una persona, ha sido Sofía Mejía, ha sido Andrei Garzón, ha sido Zoitsa Noriega, Bellaluz Gutiérrez, Laura Franco, Rodrigo Estrada, más allá de que tenga un nombre que salga de esos cuerpos; quiero decir que Danza Común no fue nunca la gran institución, sino que era algo que estaba siempre atravesado y mediado por la voz de alguien, el cuerpo de alguien, el carisma o la danza de alguien. Eso en mi proceso fue determinante, y por eso todavía soy tan rebelde frente a esto del “nombramiento” y la “identificación”.

La tercera cosa en que me haces pensar es que para mí la llegada a ese espacio en el centro fue una puta mierda, porque la primera vez que fui allá, que fue mucho antes de irme a Venezuela... A ver... para mí la Universidad Nacional era un nicho. Yo vivía, dormía y comía allá. Tenía a mi hija en el jardín allá, tenía mi novia allá. Es decir, todo lo hacía allá. Y la danza era allá. Para mí era el universo perfecto. Y entonces, Andrei Garzón (que hacía parte de eso que se llamaba Danza Común, lo cual yo no sabía qué era), un día nos invitó a tomar una clase allá en el centro con su superamigo Marcelo Rueda, que era un tipo churrísimo. Mi recuerdo es terrible, Rodri. Yo llegué ilusionadísima, porque había ido a la tal Danza Común —que era una cosa de la que todo el mundo hablaba, y de la cual este maestro mío fantástico hacía parte—, pero esa clase fue la peor experiencia de mi vida hasta ese momento. El espacio era bellísimo: tú llegas y te encuentras con una terraza, como si hubieras subido doscientos pisos, y te sientes flotando en

las nubes. Eso es como un Olimpo que está lleno de diosas y dioses con cuerpos perfectos. Pero yo venía de una clase en la que el profesor me decía que yo era lo máximo, y que todo lo hacía perfecto; en cambio, al tal Marcelo le gustaba contar, y yo no entendía qué contaba ni cómo contaba, y tengo la imagen horrorosa de estar parado en medio de ese salón hermoso... imagínate tú, parado en la mitad del Olimpo, pero tú eres una mosca, y a tu lado están los dioses, y los dioses te están mirando como un hijueputa culo, porque les estás haciendo estorbo. Esa es la imagen que tengo de mi primer día allá. Para mí no fue tan maravillosa la experiencia de la primera vez, y por eso nunca volví por allá. Me demoré mucho tiempo en volver.



Obra: *La pura verdad*  
En la imagen,  
Laura Franco  
y Juan Mosquera  
Fotografía:  
Zoad Humar

7

El CEC fue determinante, más determinante de lo que yo había notado. Tú tenías que postularte con un proyecto, el planteamiento de una idea o una imagen o una motivación para arrancar un proceso creativo. Ahora que lo recuerdo, no lo hice sola: le pedí ayuda a un chico que quiero mucho, que se llama Rafael Arévalo, y a esta chica que te mencioné hace un momento, que se llama Laura Raquel Amaya. Esto de pedir ayuda fue muy importante. Lo que significó fue que dije, Yo no trabajo sola. Nunca he sido una bailarina o creadora o profesora que haga nada sola. Y creo que por eso fue determinante ese primer CEC para mí, en mi proceso en la pedagogía, la investigación y la creación, porque, sin saberlo, fue la semilla de todo lo que soy hoy. Eso que empezó ahí fue el proyecto que luego nos inventamos, que se llama La Resistencia; ese es también el espíritu que tienen los proyectos que me interesan, ese es el espíritu que tiene la manera de hacer creación que me interesa, o la manera de ser profesora que me interesa. Y es que nada lo hago sola, y nada sucede a nombre de una gran artista o de una gran coreógrafa. Al hacer esa postulación con esos dos amigos que te cuento, con Rafael Arévalo y con Laura Raquel Amaya, y lo entiendo ahora que te estoy hablando, se sembró en mí una filosofía, una manera de pensamiento que define lo que yo hago ahora. Me dedico a esto, Rodri: me dedico a no hacer nada sola; todo lo que me invento, me lo invento con alguien, para el disfrute de hacerlo juntas.

Entonces, cuando me haces pensar en ese CEC, eso es lo primero que se me activa. Y claro, eso fue posible porque Danza Común, o sea, Sofía Mejía, Zoitsa Noriega y Bellaluz Gutiérrez —porque para mí Danza Común no es sin esas personas— eran eso. Esas tres chicas eran eso, y a lo mejor por eso, en este momento, no aparecen en este relato los otros dos chicos ni las otras personas que estaban en ese proceso, sino

esas tres chicas, liderando esa manera de entender la creación, o esa manera de entender la relación que la danza permite y posibilita. Era eso de que la danza es un encuentro, un ejercicio de conversación, de pensamiento, un ejercicio filosófico. La danza no es solo mover el culo, que mover el culo es delicioso, pero, en fin, cuando me preguntas por el CEC, siento que eso fue lo que encontré y que fue tan determinante.

## 8

Pasar por esas dos carreras en que estuve en la universidad fue muy incómodo, un permanente padecimiento, desde que entré hasta que me gradué, y lo que sucedió con la danza fue que, en ese momento en que la encontré, me sentí completamente cómoda y feliz de estar haciendo algo. El encuentro con la danza en los pasillos del León de Greiff fue un amor a primera vista.

La experiencia creativa, compositiva o coreográfica ya estaba permeada por eso: por sentirme cómodo en un lugar. Cuando te hago el chiste de que tengo talento, no es que yo tenga talento —o sí, sí lo tengo—, lo que pasa es que para mí la danza y la creación, que son una y la misma cosa, siempre han estado relacionadas con la facilidad y el goce. Afortunadamente, Danza Común es lo que es; no es una de estas instituciones duras, como aquella con la que me estrellé en Caracas, sino una idea blanda de entender la danza, el cuerpo y la creación; digo *blanda* porque, si te estrellas con ella, no te pegas duro. Cuando yo caí ahí no me pegué duro, y por eso la caída fue tan profunda. Estaba contenta de caerme ahí. Entonces, lo que preguntas, qué pasó cuando me encontré con el ejercicio creativo y compositivo, pues eso hacía parte de lo mismo: hacía parte de un espacio que era posible, blando, fácil. Ahora que soy profesora entiendo que era un espacio de juego, y eso para mí no ha cambiado. Es decir, la creadora y la profesora que soy está parada ahí, en el lugar del juego, el goce y la facilidad;

no de lo que se padece, lo que se sufre y se considera difícil, y eso es gracias al CEC y a Danza Común, que son Sofía, Bellaluz y Zoitsa, que estaban pensando una danza y una creación blanda, porosa, abierta, extensa, para nada delimitada en formalismos o en tecnicismos, sino más bien concebida como una constelación infinita de posibilidades... Y por eso era yo una posibilidad ahí, porque ellas estaban pensando la danza y la creación como posibilidades infinitas.

Cuando me preguntas con qué me encontré cuando me enfrenté a la creación, realmente me enfrenté con algo muy blandito, y con algo que me daba la posibilidad de proponer sin tener miedo ni expectativas, y sin sentir angustia. No sé si ya son muchos vinos, pero eso es lo que se me viene a la cabeza.

[R: No sabía que estabas tomando vino].

Es que estoy celebrando...

9

[R: Acabás de mencionar algo, y es cómo también tu rol como maestra está permeado por esa manera de ver la danza, una manera abierta, de posibilidades infinitas. De seguro, el éxito de tus clases tiene que ver con eso. Hablo de éxito en el sentido profundo del término: has logrado, por medio de los talleres que dictás, ayudar a las personas. Uno siente la energía, la alegría de la gente que está ahí descubriéndose, aceptándose, queriéndose, mejorando su desempeño, su manera de fluir en el movimiento y en la vida. ¿Cómo se dio ese desarrollo de tu rol como profe?].

Me haces tener un recuerdo que es una imagen bellísima, bellísima, de hace mil años. Danza Común es un salón hermoso, pero al lado de ese salón hermoso hay una salita, donde funciona la parte administrativa, donde hay una cafetera y un filtro de agua y unos muebles. El recuerdo es este: hace mil años estábamos sentadas a la mesa de ahí, de la oficina, Sofía,

Zoitsa, Bellaluz y yo. Y estas, a quienes les gusta el drama, vienen y me dicen, Oye, Andresito, nosotras te queremos invitar a que seas la profesora de la clase de los sábados. Mira, Rodri, ese recuerdo es determinante en mi vida. Ya me había caído reduro, pero esa invitación, esa conversación... fue como... si te cayeras más al fondo después de haberte caído; haz de cuenta eso en ese momento. Y entonces, primero entré en pánico, en *shock*, sentí que un miedo absoluto, gigante, me embargó, y les dije, No, no, pero ¿yo qué voy a hacer de profesora?, yo profesora no soy, nunca he dado una clase, ¿por qué me están proponiendo esto?... Pero así, sentí un miedo absoluto. Y estas tres chicas, con un amor y una confianza profunda, me dijeron, Ay, así empezó Danza Común: ninguna de nosotras éramos profesoras de danza; todas éramos estudiantes de otras cosas en la Universidad Nacional, y lo que pasó fue que nosotras mismas nos empezamos a dar clases a nosotras mismas, porque no nos gustaba ninguno de los profes que estaban convencidos de que la danza dura es la danza, y por eso te estamos invitando, y tú bailas muy bonito. Seguro tú podrás dar una clase muy bonita.

Y bueno, hay una cosa importante que debo decirte, y eso seguro tiene que ver con Danza Común, conmigo y mis estrellas, y es que para mí la danza es una sola. No es que una cosa sea la profesora, y otra lo que se enseña, y otra la interpretación, y otra la escritura. Para mí la danza es una sola. Esos son cuentos chimbos de estar clasificando todo y dividiéndolo todo. Entonces, cuando llego a mi primera clase del sábado, orinándome de la angustia —que además eso es lindo—, tú me invitas a dar una clase y el primer día soy un manojito de nervios... En la primera clase de lo que sea siempre me dan muchos nervios, en la segunda soy una reina, en la tercera soy una diosa, y luego, en la cuarta soy el universo completo, pero esa primera clase era eso. Fue como un salto al vacío, gracias a la

confianza de esas tres chicas. Me rompió la cabeza, me la abrió en dos. Todavía la tengo abierta, no se me cierra esa fractura. Por eso las clases se me desbordan fácilmente. Yo entiendo que la profesora que soy no está desligada de la humanidad que soy, compleja, confusa, con un poco de certezas y otro poco de dudas gigantes. Y entiendo que la danza no es otra cosa que lo que estoy viviendo en la casa, y lo que estoy viviendo en la casa no es otra cosa que lo que voy y digo en la clase, y lo que voy y digo en la clase es lo que me está atravesando y lo que me está doliendo como país, y lo que hago en la clase es mi tratamiento psicoterapéutico, y mi tratamiento psicoterapéutico es lo que mi cuerpo puede mover, lo que en mi cuerpo puedo hacer, y por eso es que las clases son una bomba, porque para mí esa profesora y esa danza no están desligadas de la emoción ni de la intensidad de los tiempos en que vivimos. Reconocer esto es una fortuna, es extraordinario. La danza a nivel formal y académico, y a nivel *top* y de fama, no es eso. Pero Danza Común sí lo es. Ahí tenía la posibilidad, desde el principio, de ser humano antes que bailarín.

10

[R: Creo que muchas de las prácticas que hemos llevado a cabo en el proyecto Danza Común han sido prácticas que de alguna manera generan mecanismos o contrafuerzas de resistencias a las dinámicas de dominación política o del mercado. Tengo la sospecha de que muchas de las cosas que hacemos en la creación o en la pedagogía nos ayudan a nosotros mismos, y a las personas que asisten a las clases —a quienes llegan de sus universidades o de sus lugares de trabajo—, a desarrollar cierto espíritu de resistencia y revolución. ¿Qué acciones creés que han podido contribuir a que se generen estas contrafuerzas... qué acciones, por ejemplo, desde tus clases, o en la creación, o en las clases de tus colegas?].

Para mí no es una sospecha, y yo sé que para ti tampoco lo es, pero como tú eres la investigadora, tienes que decir “sospecho”; pero eso es una certeza, Rodri. Lo que pasa en Danza Común, que es lo que pasa en mi cuerpo, que es lo que pasa en nuestras relaciones, es que la danza es política. Eso es definitivo, está en la médula, en la superficie y en lo profundo, y está en lo que se dice y en lo que no se dice, en lo que se ve cuando el cuerpo se mueve y cuando habla. Efectivamente, así como nosotras la hemos entendido y como nosotras la hemos vivido, la danza es una estrategia para la revolución, porque le está dando al cuerpo una voz, porque le dice al cuerpo, Lo que tú tienes por decir, dilo. Es importante porque lo dices tú, no porque lo dice alguien más, no porque estés copiando un modelo, no porque te estés apegando a ninguna ideología, sino porque justo lo estás diciendo tú. Y cuando lo dices tú y te escuchas, te estás desalineando, te estás corriendo, te estás desmarcando. Las cosas las dices cuando te mueves, porque la danza se dice, se habla. Por eso la danza es política, y por eso la danza que nosotros hacemos es tan peligrosa: porque no le está diciendo al otro, Cópieme, que soy el que sabe. Es una danza que te está diciendo, Tú eres el que mueve, tú eres el que remueve tal sistema o tal paradigma o tal manera en que hacemos las cosas. Imagínate haciendo eso con todos, multiplicándolo por diez, por cien, por quinientos... Pues este sistema estalla, porque este sistema lo que tiene y lo que hace y a lo que te obliga —que es lo que hace la danza en la universidad y lo que hace la danza institucionalizada— es a copiar un modelo, y lo que nosotras estamos diciendo, en cambio, es, Tú, invéntate tu propio modelo, tengas piernas o no tengas piernas, así tengas medio ojo bueno, así tengas medio lado que se mueve y medio lado que no se mueve. Tú ya estás bailando, y si ya estás bailando es porque te estás moviendo, y si te estás moviendo es porque las cosas no están quietas ni están fijas ni son lo que te dijeron que eran. Por eso la danza es la revolución.

Lo que pasa es que nosotras somos *underground*, y ese es un asunto denso... La otra danza, que es la danza famosa, la que compras por trece millones el semestre, que dizque para estudiarla, es una danza que está secuestrada, y es una danza que te va a decir, Tú lo haces todo mal; hazlo como yo te digo que se hace. Y además es una chimbada, porque es como te lo dice el YouTube, y pues para qué pagas una carrera de trece millones si te lo dice el YouTube gratis. Pero nosotras somos *underground*... Y lo que pasa es que estos procesos siempre son más lentos.



Obra:  
*Ni manzanas,  
ni peras,  
ni caimitos*  
En la imagen,  
Rodrigo Estrada  
Fotografía:  
Natalia Espinel



Obra: *Ni manzanas, ni peras, ni caimitos*  
En la imagen, Compañía Danza Común  
Fotografía: Natalia Espinel

## Como si pudiéramos seguir cerca de esa magia

*De la memoria de Juliana Rodríguez*  
23.11.2020

1

Llegué a Bogotá en 2004, después de haber viajado a Suecia. Viajé con el BEC [Ballet Experimental Contemporáneo]. En ese momento estaban Sara Regina, Eugenio Cueto, Sonia... —se me

escapa el apellido ahora—, Aleksandra Rudnicka estaba allá... Y después de ese viaje decidí llegar a Bogotá, y no a Cali, precisamente porque sabía que podía continuar mi formación en danza. Casi que llegué inmediatamente a Danza Común. Sara Fonseca había dictado un taller meses antes ahí, y me contó que existía ese lugar, en el cual yo podría entrenarme. Llegué a Bogotá también a hacer un segundo intento de estudiar Psicología. En el viaje por Europa no me animé a hacer audiciones y a estudiar por allá, que era lo que estaba haciendo la gente que yo conocía, tanto de Bucaramanga como de Cali. Retorné entonces a la universidad, pero decidí continuar mi proceso de formación en danza. Cuando llegué a Danza Común fui alumna de Marcelo Rueda y de Zoitsa Noriega, que daban clases en la tarde y la noche, después de que yo salía de la universidad. Ese fue mi primer encuentro con Danza Común: fue por medio de las clases con ellos.

## 2

Zoitsa tenía en la propuesta de su clase ejercicios de composición y coreografía, así que había una oportunidad no solo de entrenarse técnicamente, sino de empezar a indagar en lo que uno quería, en sus propias vías para expresar en movimiento. Las clases con Marcelo tenían muchas frases. Él tenía una base en la técnica de José Limón. Me acuerdo que con él aprendí a hacer el pescadito, eso que uno da un bote para atrás. Eran clases realmente muy bailadas. Con Zoitsa, todo era muy juguetón, y tenía ejercicios de composición al final de la sesión. No recuerdo en ese año quiénes fueron invitados... Creo que tomé clase con una mexicana, Alejandra... Juan Carlos Linares creo que empezó a ir en esa época. Tomé quizás un taller de butoh. Después estuvo Carmen Werner, pero creo que eso fue ya en el año 2005. Yo seguía entrenando todos los días por la noche. Me acuerdo que había clase a las cinco, pero había talleres

también a las siete. Tampoco me acuerdo cuándo llegaron Sofía y Bellaluz, que estaban de viaje; creo que fue el siguiente año.

Ese año, 2004, entonces, estuve entrenando con Zoi y con Marcelo, y en el 2005 ellos me invitaron a bailar con Carmen Werner. Nos invitaron a Marco y a mí, para hacer esta obra que se llamó *24 horas*. Fue la primera vez que Danza Común me invitó a un espacio que ya no era de entrenamiento, sino de creación.

3

[Rodrigo: Recuerdo muy bien eso, recuerdo envidiarlos mucho, a Marco y a vos, por esa invitación. Pero antes de eso hubo otros eventos relevantes. El 2005 empezó con un taller de David Zambrano que fue muy importante para muchos de nosotros. ¿Qué recordás de ese encuentro?].

Tengo una muy mala memoria cronológica. No sé qué pasó primero y qué después, pero obviamente sé que ese taller fue un hito en ese tiempo que yo llamo “los años maravillosos”. Para mí, el Centro de Experimentación fue una época soñada. A David Zambrano lo tenía referenciado por Sara y por Eugenio, que ya habían tomado clases con él. El entrenamiento que tomé en Bucaramanga con Eugenio estaba muy influenciado por Zambrano. Ellos habían tenido un encuentro años antes, así que yo sabía que era muy importante tomar clases con David. Ese taller no lo pude tomar en Danza Común, por las mañanas, porque estaba en la Javeriana, así que las chicas me permitieron tomarlo en la Nacional. Había muy pocas personas externas; había dos personas de Medellín: Ticita (Beatriz Vélez), que después fue mi compañera en Feldenkrais, y otra bailarina de quien no recuerdo el nombre; y también estaba Eugenio. Y recuerdo, Rodri, que ahí te vi por primera vez. Dije, Ve, ese man no es rolo, tiene un tumbao diferente. Y, claro, me sorprendí cuando reconocí que era eso: una empatía con la

cultura, haber crecido en el Valle... Esa influencia hizo que yo pudiera leerle en tu movimiento. Maravillosamente, ese taller nos permitió el encuentro con personas con las que todavía seguimos acompañándonos en la danza. Creo que fue muy importante la cita que tuvimos todos en ese momento. Realmente nos marcó la vida.

4

[R: Varias de las personas que estábamos ahí llevábamos bailando con Bellaluz dos o tres meses: lo que había durado el taller de danza contemporánea de la Nacional el semestre anterior. Pero ahí sucedió algo mágico, pues muchos de nosotros nos quedamos en la danza. Quizás fue la influencia del taller, o quizás fue que traíamos un deseo profundo de movernos. Y recuerdo una pregunta que nos hizo David, Bueno, ¿ustedes quieren bailar?, ¿ustedes piensan seriamente en la danza? A mí esa pregunta me tomó por sorpresa, pues hasta ese momento no había tenido tiempo de planteármelo. Creo que la pregunta fue importante... Después, Juli, empezó el CEC, a mitad de ese mismo año. El primer taller fue con Dominik, y un poco después empezamos a estudiar con Natalia Orozco, que nos hizo leer a Foucault y que nos hizo ver las entrañas del movimiento. ¿Cómo fue ese CEC para vos?].

Quería decirte, primero que todo, que nunca me imaginé que ustedes llevaran tan poquito en ese taller de David Zambrano. Sentía que había mucha curiosidad y muchas ganas; eso era lo que compartíamos. De todas maneras, era una novedad para todos estar con Zambrano con esa propuesta. Era una propuesta pedagógica confrontadora, movilizadora. Si él me hubiera hecho esa pregunta, no sé qué habría respondido, porque, más que por tomarlo en serio, todos empezamos a hacer eso porque encontramos ahí algo vital para nuestra vida. Y bueno, el Centro de Experimentación, para mí, fue la posibilidad de

tener compañeros en la danza, porque, la verdad, quizás eso era lo que yo más extrañaba de no hacer un proceso pedagógico y académico, porque yo me estaba formando de manera autodidacta, tomando talleres aquí y allá, pero no tenía esa posibilidad de pensar y de conversar con el otro sobre lo que nos estaba pasando. Entonces, el Centro de Experimentación fue como darle un cuerpo colectivo a ese proceso tan personal y tan íntimo que me hacía bailar. Pasaba tal cual como en el logo del CEC [un matraz de laboratorio, rayado por líneas naranjas]... A mí me estalló la pepa: sentí un éxtasis... fue un sueño realizado el de tener compañeros.

## 5

En el Centro de Experimentación empecé a darme cuenta de que no tenía ese ímpetu por ser coreógrafa. Cuando me tocaba escribir sobre qué quería hacer, no me salía ninguna palabra. Para mí fue muy importante ser parte de las obras en que estuve ahí en el CEC; y los talleres también fueron muy importantes. Me empecé a dar cuenta de que, realmente, lo que estábamos haciendo ahí era un laboratorio de vida: estábamos estudiando cómo relacionarnos. Esos profesores —Francesco Scavetta, Dominik— se convirtieron en nuestros filósofos. Todo lo que ellos me decían era muy significativo para lo que yo estaba preguntándome. Entonces, encontrar un contexto concreto en el movimiento para hacerme esas preguntas de la vida me parecía muy poderoso.

## 6

[R: En el CEC estábamos invitados a desarrollar una propuesta coreográfica. Recuerdo que vos hiciste una pieza con Adriana Caro y Sandra Gómez. Y, sin embargo, decís que desde ahí empezaste a encontrar un lugar como intérprete, más que como directora. Me parece que esa comprensión hizo que empezaras a desarrollar una potencia que nosotros —tus colegas,

compañeros, amigos y admiradores—, reconocemos en vos, una fuerza que tenés como intérprete creadora y como bailarina. Intérprete en el sentido profundo de la palabra. Cuando te dirigí en *El espinazo de la noche*, agradecí mucho esa manera tuya de participar en el entusiasmo o las pulsiones que yo traía conmigo. En el proceso, no era tanto que hicieras lo que yo quería —el mundo afuera nunca se mueve de la manera que uno piensa que se va a mover—, sino que te dejabas permear por mis ideas y mis emociones. Los intérpretes, los bailarines, no siempre participan (o participamos) tan fácilmente del universo de sensaciones de los directores, pero creo que vos has logrado una apertura y un nivel de atención que, a la larga, termina haciéndose evidente en el escenario. ¿Cómo has ido encontrando ese lugar de intérprete-creadora?].

Primero, creo que no fue tan evidente... Mi decisión en el CEC fue crear una pieza con Adriana y Sandra, llevar a cabo una creación colectiva. Eso me ponía en un lugar de apoyar la idea del otro, de negociar, de conciliar y de aportar mis propias preguntas. Nunca estuve yo sola dirigiendo, sino que estaba en esos procesos colectivos, o estaba de intérprete. Para mí también fue muy poderosa la posibilidad de ser dirigida por varias personas en el CEC, y también en otros espacios, porque sentía que el otro realmente me estaba dando un punto de partida para indagar en mí. Yo podía, de todas maneras, soltar el control —lo cual no puede hacer el director—, podía soltar mi cabeza y entregarme más al mundo de las sensaciones, de las asociaciones libres; podía encontrar significantes y significados de una manera no tan premeditada. Por el contrario, si me ponía en el lugar de directora, me costaba más aproximarme a la materia de la danza. Realmente, agradezco mucho ser dirigida, porque el director crea un marco seguro para que uno haga el viaje, y eso me parece muy liberador.

Fue muy significativo ser dirigida por Juan Mosquera y por Margarita Roa; en *Tierra firme*, por Margarita, y por Juan en *Membrana e Instantes en fuga*. Los dos procesos fueron unos laboratorios de cuerpo muy impresionantes. Juan tenía unas imágenes muy claras; Margarita, una pregunta por el peso; pero yo sentía un apoyo increíble en las sensaciones, y ese fue el mundo que se me empezó a abrir como intérprete, y que quizás hizo que yo mudara a la somática: fue ese habitar el mundo de las sensaciones corporales, el deseo de realmente sentir el movimiento. Yo ahí me engomo, me entusiasmo.

7

No sé si ya estaba bailando con Juan y Margarita cuando hice la obra con Carmen Werner. Ya no me acuerdo. En esa obra con Carmen estaba muy nerviosa por ser invitada por Danza Común. Obviamente, me sentía muy orgullosa de bailar con una compañía, sin proponérmelo. También tenía referencias de Carmen Werner por Sara y por Eugenio, y yo la había visto en un solo que se llama *La cita*. Lo vi después del viaje a Suecia. Fui a visitar a mi papá a España, y allá vi esa obra. Y esa mujer me conmovió muchísimo como intérprete. Quizás sentí una empatía con su mundo; quizás también podía conmoverme su ser, lo que podía ver en ella: había cierta resonancia en mi mundo interior con lo que ella estaba expresando. Y cuando después fui dirigida por ella, seguí sintiendo esa fragilidad, esa vulnerabilidad, esa alerta con la vida. El proceso de creación no fue tan intenso... no fue como los procesos con Margarita y con Juan, en los que tuvimos la oportunidad de profundizar y de ensayar, de hacer un gran laboratorio. Cuando venían estos coreógrafos era algo breve, pero quizás ella supo dar en el punto, o quizás supo hacer la pregunta. Hizo una pregunta sobre lo que uno siente cuando algo se derrumba, o que algo se... No recuerdo, pero tenía que ver con eso: con la vulnerabilidad

de la vida. De repente se pierde el control, y la vida pende de un hilo. Para mí, esa pregunta tocó algo muy profundo, y yo empecé a sentir, Ah, quizás es por ahí que uno tiene una sensibilidad para expresar como intérprete, porque le tocan un lugar a uno. Hicimos improvisaciones con eso, y también hubo unos fraseos que compuso ella. Ella trabajaba mucho la voz, cómo caminar en el escenario sin parecer bailarín.

También fue importante estar por fuera de mi espacio con Sara y Eugenio, que habían sido mis papás en la danza. Estar en un contexto sin ellos hacía que me fortaleciera. Tenía susto de ser dirigida por alguien que no me conocía, pero de todas maneras debía encontrar la manera de vincularme. Para mí es importante eso: para poder ser intérprete hay que vincularse... al menos con la idea que te proponen.

Obra: *Transparente*

En la imagen, Zoitsa Noriega y Rodrigo Estrada

Fotografía: Martha Hincapié



[R: Uno o dos años después nos invitaron a hacer parte de la compañía, y al poco tiempo empezamos a trabajar en *Campo muerto*. Cómo fue ese proceso para vos].

La posibilidad de tener tres coreógrafas fue muy interesante, ver cómo cada una abordaba el mismo tema. Eso también fue una escuela para todos: bailar *Campo muerto* de tres maneras diferentes. Fue como haber hecho tres obras. Había un proceso muy intenso para cada una de las partes. Para mí, eso hizo que el tema no se fuera hacia lo literal. Es un tema muy difícil: la violencia y el desplazamiento forzado, y todo lo que hay ahí detrás. Para mí no hubo un costo emocional muy grande; lo digo porque sé que, para otras personas, que han trabajado el tema de masacres, ha sido muy fuerte vincularse con esas historias. Yo siento que para mí no fue tan fuerte en ese momento, porque había una variedad de perspectivas que hacían que uno entrara a jugar coreográficamente y a jugar en la interpretación. Y fue muy intenso, por ejemplo, lo que pasaba en la parte de Zoitsa, cuando nos quitábamos la ropa, y la ropa se estiraba, y la pelea por los zapatos... Uno podía entrar a ese juego de la pertenencia, del quitar, sin tener que poner nada más; el cuerpo podía ir creando imágenes sin tener que decirnos, Bueno, ahora vamos a hablar de eso. Creo que los abordajes que nos propusieron no estuvieron dirigidos hacia el dolor y la tristeza, sino que nos permitieron crear atmósferas y ponernos en relación con ellas.

Yo me acuerdo del día en que sentí un peso, el peso del que estábamos hablando. ¿Te acuerdas, Rodri, esa vez que bailamos en una marcha, en la calle? [R: En plena séptima con Jiménez]. Ese día yo sentí, quizás por el contexto de la marcha... sentí... juepucha... Esto de lo que estamos hablando es muy pesado energéticamente. Y bueno, haber bailado en la calle, en el cemento... Recuerdo que llegué a la casa y dormí desde las

cinco de la tarde hasta el otro día a las diez de la mañana, por un cansancio absurdo, y quizás ahí volví y conecté. Juepucha, estamos hablando de algo tremendo, y yo aquí resolviendo mi vida personal... una cosa así. A esa edad... Bueno, ustedes estaban en la Nacho y quizás tenían una reflexión política distinta, pero yo estaba muy enredada. Había suspendido lo de la universidad y estaba muy enredada con el quehacer. Pero fue maravilloso volvernos compañía, porque creo que ahí nos hicimos compañía. Claro, había otros que venían de otras historias, pero ese fue el momento en que yo empecé a sentirme parte de Danza Común. Empecé a sentir que estábamos tejiendo algo juntos; obviamente, lo hacíamos desde el Centro de Experimentación, pero hubo ahí un encuentro muy distinto.

9

[R: Vos te fuiste de Danza Común por un tiempo. Cuando regresaste, lo hiciste para hacer un reemplazo, pero en una obra en la que habías bailado antes de irte, que era *Ni manzanas, ni peras, ni caimitos...*].

Yo estuve en el inicio, pero cuando volví a la obra, la obra estaba. Fue la manera en que empecé a regresar a Danza Común. Fue porque Laura Franco hizo una pausa en la danza, y yo volví de mi pausa. Volví también con el pretexto de ser solidaria con Laura; en ese momento estábamos en un proyecto por fuera de Danza Común... Para mí fue meterme en el movimiento de Laura. No entré a bailar un material que yo hubiera creado; eso también fue muy interesante. A ti también te pasó en otra obra, que entraste a trabajar el material de otra persona...

[R: Me pasó en muchas, porque siempre me iba y volvía. Y me pasó ahí en *Caimitos*: estuve al principio y después volví a la obra, pero en el rol de Juan].

Fue increíble poder volver a bailar. Y a mí me pasa una cosa... a todos nos pasa: hace poco que me pasaste los fragmentos en que estaba bailando *Caimitos*, y me sorprendí, Veee... ¿Yo hago eso? A veces estoy tan adentro que no tengo ni idea cómo se ve, ni con qué estoy jugando. Me sorprendió el color, el juego, el goce del movimiento...

10

[R: Cuando dejaste de estar, no pensé en que fueras a volver. Nunca lo pensé. Cuando se empezó a considerar esa posibilidad, cuando Bellaluz lo mencionó, todos estuvimos de acuerdo: nos fascinó la idea. Y creo que de alguna manera sabíamos que ibas a decir que sí. Fue un momento especial, y más especial aún fue empezar a sentir que te estabas quedando, que habías vuelto, no para hacer un reemplazo, sino para seguir acompañándonos. No sé por cuánto tiempo más seguiremos en este proyecto, pero ya han pasado siete años de este nuevo ciclo. Otra cosa muy bella que he sentido es que la amistad con vos, con los demás, se ha afianzado. Por alguna razón lo percibo así. No sé si es que he empezado a ponerme nostálgico prematuramente, pero siento que ha sido un periodo de una gran integración].

Sí, sí, seguramente es así como dices. Lo que pasa es que nos hemos acompañado en procesos de la vida muy fuertes. Eso hace que sea maravilloso contar con ese espacio. Y sí, yo estoy muy agradecida de poder continuar con esa lógica que hay en Danza Común. Y también uno siente, en todo caso, que los que ya no están, o los que van y vuelven, siguen estando cerca. Es como si siguiéramos en ese primer taller de David Zambrano, como si pudiéramos seguir cerca de esa magia... y nos pasa... nos vemos con Jenny Fonseca, nos vemos con Marco Gómez, nos vemos hasta con María Isabel Cañón... Hay un vínculo impresionante con la historia, o con esos momentos memorables de Danza Común, que hacen que uno se quede

atado. Es cierto que los vínculos han madurado mucho entre quienes nos hemos quedado. Hemos crecido juntos. Pero también, cuando nos encontramos en la calle con Sofi, con Zoi, y nos abrazamos... Uno dice, Si la gente supiera lo que hemos hecho juntas... Hay algo que todavía se mueve, pero que nadie ve, algo muy poderoso.

Obra: *Cerco al rey*

En la imagen, Margarita Roa

Fotografía: Laura Ardila



## Nos entendíamos con el cuerpo y con el pensamiento

*De la memoria de Margarita Roa*  
4.11.2020

1

Salí del colegio y comencé a estudiar Literatura en la Universidad Javeriana. A mí, en realidad lo que más me gustaba era ir a fiestas. Lo que más quería era que llegara el viernes y el sábado para ir a bailar merengue, vallenato, salsa, rock. Sentía que mi cuerpo lo necesitaba, los encuentros con la gente. Pero no había considerado nunca que la danza pudiera ser una carrera. Cuando empecé a estudiar Literatura en la Javeriana, el horario era de dos a seis de la tarde, a veces de dos a ocho, así que empecé a tomar clases por la noche, en un sitio que se llamaba Academia Colombiana de Ballet, que quedaba en la ciento veintisiete con autopista. Ahí tuve clases con Raúl Parra, y tomé un taller con Leyla Castillo y Francisco Díaz que me marcó muchísimo. Sentí que podía crear con mi cuerpo. Fue a partir de un ejercicio de improvisación. Creo que íbamos a tener una muestra al final del taller y podíamos invitar a nuestros papás, y era solamente, creo, hacer un gesto con una parte del cuerpo, pero yo sentí que el mundo se me abrió. Eso, en cambio, nunca me había pasado escribiendo. Cuando estudié Literatura, lo primero que me dijeron en la Universidad fue, Aquí no la vamos a formar como escritora; esto se llama Estudios Literarios. Había una línea de historia, había otra línea de análisis, en fin... Yo decía, Está perfecto, porque yo no soy escritora ni tengo esas pretensiones, pero cuando me pude ver como creadora con mi cuerpo, dije, Esto es lo que quiero: yo quiero ser bailarina y voy crear con mi cuerpo. Tal vez en ese momento sentí un poder.

Cuando estaba en tercer semestre, justo se abrió la primera cohorte de la ASAB en danza, y decidí estudiar esa carrera. En mi casa hubo una tormenta. Había sido un problema estudiar literatura; que me pasara a la danza era ya demasiado. Estudié danza un año, y fue un periodo difícil. Era una carrera universitaria que llegaba en un buen momento, pero yo no tenía referentes. No tenía referencias de egresados, no había tantos bailarines en Bogotá. Claro, existían maestros como Carlos Latorre, Elizabeth Ladrón de Guevara, que habían sido mis maestros en otros talleres... Estaba Norma Suárez dando clases en la Universidad Nacional, y como era mi maestra en la ASAB, también empecé a ir a la Universidad Nacional por la noche, a tomar clases con ella. Pero yo decía, No, yo no me veo cuatro años más en esta universidad. También sentía que tenía demasiadas materias teóricas, y lo que yo necesitaba era bailar, así que decidí salirme.

Terminé el primer año, con notas, con todo, como por terminar algo. Me habría salido a la mitad si no hubiera sido por terminar un proceso. En ese momento no era por semestres, sino por años. Mi idea era ahorrar dinero e irme a estudiar a otro lado. No había internet, pero escribí a montones de escuelas en Europa; le escribí hasta a Pina Bausch. Yo tenía la idea de Europa porque había estudiado en el Liceo Francés. Pensaba entonces sobre todo en Francia. Pero finalmente un amigo, que se llama Juan Diego Puerta y trabaja en Roma, y que también era compañero mío en la ASAB, me dijo, Oye, ¿por qué no te vas para Nueva York?; mira este folleto de escuelas de danza en Nueva York... No son universidades, entonces, no es tan caro. Las escuelas eran Limón, Cunningham, Graham. Decidí apostarle a Graham, porque Norma Suárez en la ASAB me había enseñado esa técnica, y antes también Raúl Parra, y me gustaba mucho. Entonces me fui a estudiar a Nueva York, pero esa es una historia muy larga.

Desde que me fui hasta que regresé fueron como seis años, los primeros cuatro estudiando Graham, y después estudié un poco de ballet y un poco de Horton. Me devolví cuando tenía veintiocho años. Allá también me hice coreógrafa... Hice tres obras. No es tanto, pero me fue muy bien. Las presentaba como estudiante de Graham, y gané un par de veces los concursos para ir a los encuentros entre escuelas. Me daba cuenta de que como bailarina... Por ejemplo, audicioné para la compañía Graham, y no estaba ni lejos de poder quedar: era imposible; pero como coreógrafa me empecé a sentir bien: veía que a la gente le gustaban mis obras, y que los bailarines me entendían cuando les hablaba, que me iba bien en esa relación.

## 2

[Rodrigo: No sabía que habías pasado también por el grupo de la Nacional que dirigía Norma].

Sí, eso fue exactamente en el 94. Fue ese el año en que yo estaba en la ASAB. Norma era mi profesora de moderno, y me dijo, Ven por la noche a las clases de la Universidad Nacional. No sé si esas clases eran dos o tres veces a la semana, a las siete de la noche o algo así. Salía entonces de la ASAB para allá, y ahí conocí a Bellaluz y a Sofía. Zoitsa todavía no estaba, y no recuerdo si Marcelo y Andrei ya habían llegado al grupo. Entonces, cuando supe que me iba a regresar de Nueva York, lo primero que hice fue llamar a Bellaluz desde allá, solo que no me contestó. [R: Eran amigas, entonces]. Yo no hablaba con Bellaluz desde que me había ido a Nueva York, porque no éramos amiguísimas. Pero pasó que cuando comencé a ir a la Nacional —todavía no se llamaba Danza Común—, me llamó la atención que ella bailara y que también estudiara literatura. Sentía que teníamos afinidad, e incluso una vez fui a su apartamento, salimos a caminar, o fuimos a ver una película, o

algo... Y como ella era tímida y yo soy extrovertida... [risas]. A mí me atraen mucho las personas tímidas.

3

[R: ¿Qué diferencias había en esa época entre las clases en la ASAB y las que tenías en la Nacional?].

La ASAB era distinta de la Nacional por la intensidad horaria: era mucho tiempo, como de siete de la mañana a cuatro de la tarde, más o menos. En la ASAB había salones de danza... bueno, teníamos un salón de danza, o dos, y en la Nacional no había ninguno. En realidad, en la Nacional eran espacios... un salón que había en el León de Greiff... [R: Y el *lobby* de la Facultad de Artes]. A mí no me tocó ahí; creo que eso fue después. Me acuerdo de un salón que había en el León de Greiff, pero es un salón que no tiene piso para bailar, uno que está al fondo a la derecha. Eso tiene un número, que no sé cuál es. Fui hace poquito porque... [R: En el segundo piso]. Sí, en el segundo piso, donde se quitaban los pupitres. También bailábamos en el *hall* de arriba del León, y en el de abajo. En la Facultad de Artes también había otros salones, pero más precarios: salones de otras clases, a los que teníamos que llegar a correr los muebles. Entonces, para mí eran espacios muy distintos, pero lo mejor era que ambos lugares los compartía con la misma maestra. Ella fue importantísima para mí, importantísima, por los dos tipos de formación que me dio. En la ASAB era muy temprano: la clase era por la mañana, tres veces a la semana; era Graham y era mucho más formal. Pero Norma siempre, aunque estuviera hablando de un *tendu*, de un *plié*, de lo que fuera, trataba de activar la imaginación. Teníamos que crear un universo interno que saliera por el cuerpo. Eso también es un pensamiento muy moderno, y tú también lo tienes en tus clases. En general, los bailarines de danza contemporánea no usan tantas imágenes así, sino que hablan siempre de dinámicas, Expandimos, ahora

sostente, ataca. Pero Norma estaba todo el tiempo activando la imaginación, y eso me parecía maravilloso. Y cuando íbamos a la Nacional, era otro ambiente, que también me seducía mucho. A pesar de saber que lo que quería era hacer danza, decía, Guau, estos chicos están haciendo doble formación: en danza y en sus carreras. Además, ya tenían muy buen nivel. Aprendí un montón en esas clases de la Nacional, porque Norma ahí no tenía que ser profesora de técnica. Todo era más jugado, los movimientos eran más grandes, más gruesos. Era mucho más lúdico todo. Y el entrenamiento, ahora que lo pienso, también era diferente, porque a esa hora hacía mucho frío. A ella no le interesaba para nada sentarnos en el piso y comenzar con cosas de Graham, sino que nos dejaba arriba, Vamos a correr, o vamos a rebotar, o a hacer cosas con el torso, pero más grandes. Yo necesitaba eso: un cuerpo más expandido. Y al mismo tiempo hacíamos muchas cosas de composición.

4

También alcancé a estar en un punto en el que Norma dijo, Bueno, vamos a hacer una obra sobre pintores. Me tocó un pintor que se llama, como... como... ¡Ay, juepucha! Creo que no lo puedo pronunciar... Shuster [Schwitters]... el que hace *collages*...

[R: ¿Pero participaste entonces en esa creación?].

No alcancé. Alcancé a estar en parte del proceso. Me acuerdo que mi compañera era Johana Marín, y no me fue muy bien en esa colaboración: no avanzábamos mucho. No alcancé a presentarme con eso. Creo que ahí ya me salí, o no tengo el recuerdo de qué pasó exactamente. Me acuerdo de la primera reunión, en la que Norma nos dijo que íbamos a trabajar en duetos, y que cada dueto iba a tener un pintor. Pero después no seguí en ese proceso.

[R: En todo caso, alcanzaste a estar una buena temporada con el grupo].

Obra: *El espinazo de la noche*  
En la imagen, Ricardo Villota y Andrés Lagos  
Fotografía: Amaranta Fiquitiva



Sí: mínimo seis meses; no sé si más.

[R: ¿Y se llamaba Danza Común en ese momento?].

No, creo que no. Pero creo que estuve en una reunión en la que se comenzó a buscar el nombre... O no... No sé si eso me lo contaron... [risas] Me lo contaron tan bien que ahora pienso que estuve ahí.

[R: Estás construyendo un recuerdo de algo que no viviste].

Exactamente. Pero te puedo decir más o menos cuáles fueron las palabras de Norma en esa reunión... Ah, lo que pasa es que eso lo leí en la entrevista que le hicimos a Norma en *Huellas y tejidos*: Norma cuenta todo eso, y el libro lo leí tantas veces que ahora me parece haber estado el día de esa reunión...

## 5

Cuando llamé a Bellaluz desde Nueva York, no me contestó, y al llegar a Bogotá, volví a llamarla. Ella me dijo, Ven a Danza Común, pero después no sé qué pasó. Creo que después ella se fue a Francia. No me acuerdo exactamente cómo fue eso, pero lo que sí recuerdo es que Marcelo y Andrei estaban, y me recibieron, y me ofrecieron hacer un taller, y me acuerdo perfectamente de que Marcelo me dijo, Mira, tienes dos opciones: o nos cobras caro, y tú eres como una invitada especial, o nos cobras barato, y comienzas también a ser una de nosotros. Y yo le dije, No, Marcelo, les cobro caro [risas]. Yo venía de Nueva York, donde todo era plata, de donde me había devuelto precisamente por no tener dinero, y además me quería independizar de la casa de mis papás. Para mí era muy importante comenzar a tener trabajos, ganar plata con la danza e independizarme pronto, muy pronto.

Dicté el taller para esa generación que fue previa a la nuestra. En ese taller estaban Johana (no me acuerdo del apellido), creo que Gisella, aunque no estoy segura, y Albita y Carolina. Ellas sí tomaron el taller; las recuerdo con mucho cariño.

Tal vez también María Paula y John, un chico que ahora es, creo, fisioterapeuta. Y Dante... o no, creo que a Dante lo tuve en la Javeriana. Tampoco eran tantos... No sé, eran como ocho o diez, y nos fue muy bien. Eso debió ser un mes de taller, tres veces a la semana. De todas maneras, nadie de Danza Común tomó ese taller, ninguno de los directores. Ellos debían sentir que había vuelto la prehistoria [risas], pero yo acababa de llegar y estaba muy orgullosa de todo mi conocimiento.

Bellaluz volvió en algún momento y me dijo, Oye, vamos a hacer una nueva creación. ¿Por qué no vienes con nosotros? Y recuerdo que le dije, No, Bella, yo no estoy preparada. Estamos bailando muy diferente; ahora no es el momento. Me imagino que yo necesitaba era trabajo, y sentía que teníamos concepciones muy distintas. Pero lo que me ofreció fue increíble, pues ellos venían trabajando juntos desde hacía mucho tiempo.

[R: ¿Qué obra era esa a la que te invitó?].

No lo recuerdo. En el 2002 me puse fue a trabajar. Trabajé como profesora en la Universidad Javeriana y en el grupo universitario de la Tadeo. Con ellos creé una obra, pues esa era mi función. Pero me di cuenta de que no quería ser profesora de un grupo universitario, porque yo le metía toda la ficha y sentía que los chicos no le daban toda la importancia que yo esperaba. Y para mí eso era mi vida. Me estaban pagando, y fui muy agradecida con ese trabajo, pero yo decía, No puedo poner toda mi intensidad creativa en un proyecto universitario de este tipo, donde la danza no es la prioridad. O tal vez yo no sabía ser buena profesora.

6

Trabajé con una ONG, y después me metí de profe en la ASAB. Eso fue un desastre. Me gané una beca de creación en el 2004, que para mí fue una salvación. Era poca plata, pero era una oportunidad para crear. Seguía trabajando en la Javeriana, y

también con otra ONG, y en medio de todo eso llegó la convocatoria para hacer parte del Centro de Experimentación Coreográfica, en el 2005. No apliqué al principio, porque no entendía muy bien de qué se trataba, pero aplazaron la convocatoria, y dije, Bueno, está bien, esto es para mí, yo quiero esto.

[R: Hay algo que me parece admirable, y tiene que ver con esa disposición que tenías cuando nos conocimos en el Centro de Experimentación. Dabas la impresión de ser alguien que había hecho ya una ruta en la danza, y al mismo tiempo mantenías una apertura muy especial. Te recuerdo muy disciplinada, escuchando con mucha atención las opiniones de todas las personas que estábamos ahí. ¿Qué impresión tuviste al llegar al CEC en 2005?].

Fue increíble la manera como se estructuró el CEC. Las clases que recibíamos eran maravillosas. La formación que tuve en Nueva York fue de técnica moderna: tomé clases de Graham y de Horton, pero también de danza clásica, porque a los que les iba muy bien en Graham era porque llevaban diez años bailando ballet. Entonces yo decía, Tengo que tomar ballet, a ver qué le aporta al Graham. Y efectivamente... Pero, en todo caso, en ese momento para mí ya era muy claro que lo que quería era ser coreógrafa, y por eso me llamó la atención la convocatoria del CEC. El primer taller fue increíble, por las clases de improvisación con Dominik Borucki. Era una manera muy diferente de hablar del cuerpo: desde los sentidos. Esas clases de improvisación son de las cosas que más me han marcado. Me acuerdo también de un taller de iluminación con Alex Gumbel, ir al León de Greiff a trabajar con todas esas luces... Y no sé si fue en ese CEC o en el siguiente que empezamos a tener clases de danza contacto. Para mí era como volar. Pensaba, Este es el sentido de mi vida, por esto es que yo hago danza. Por otro lado, también me sentía muy cómoda con personas que habían estudiado otras carreras. Volver a ver a personas interesadas en la danza que vinieran de otras disciplinas me recordaba lo que yo era. Yo no terminé

Literatura, y escogí bailar, pero esos intereses estaban ahí; de todas maneras, la literatura me sigue atravesando, o la reflexión sobre las cosas que hacemos y sobre nuestro entorno.

En fin, que era fantástico estar compartiendo con personas que tuvieran otros conocimientos, y que al mismo tiempo estuvieran interesadas en la danza. Y yo tampoco me sentía tan distinta, no me sentía tan extraña, también porque empecé a sentir muy cercanas a las directoras del proyecto, porque todo era muy cálido. La manera como se organizó todo para que creáramos, que cada uno tuviera un grupo y creara, eso me hacía sentir a gusto. O cuando veía bailarines muy buenos, como Andrés Lagos o Juliana Rodríguez... eran bailarines fantásticos. Creo que Andrés llevaba muy poco bailando, pero era un prodigio de la danza. Entonces, no me sentía extraña; al revés: cuando llegué a Danza Común, al CEC, yo sentí, Esta es mi casa. Me sentía muy cómoda allá.

## 7

Para mí fue muy importante estar ahí, poder sentir ese ambiente creativo. Y la manera como todo estaba estructurado, con maestros tan buenos. Lo primero que tuvimos no fue, Bueno, reúnanse que vamos a hacer unas obras, sino que hubo unas clases técnicas, con Dominik, con Francesco. Empezamos a tener un lenguaje común; estábamos teniendo unas experiencias comunes; nos entendíamos con el cuerpo y con el pensamiento: cómo hablarnos, cómo mirarnos, cómo observarnos. Tal vez lo más importante que aprendí con Dominik fue cómo retroalimentar en la misma creación. Él todo el tiempo decía, Bueno, y ahora paremos y vamos a hablar. Y yo, ¡Qué!, ¿hablar? Pero era increíble. Y sí, uno podía construir así, y él como profesor no tenía que escuchar ninguna conversación. Él se quedaba aparte, Ustedes son los que están construyendo esto. Él daba las pautas, pero todo sucedía entre nosotros, y eso creó una camaradería muy especial.

Creo que también vino Alexis Eupierre, y también una coreógrafa, no recuerdo... [R: Inés Rojas] había mucha experimentación grupal, como el nombre lo dice, teníamos experiencias en conjunto. Inés Rojas nos llevó a hacer algo ahí en la Jiménez, y después de eso, Ustedes, ahora que ya se conocen, formen sus grupos, van a crear. Y la idea era que cada uno hiciera su obra.

8

El CEC fue importante no solo para nosotros, sino también para Danza Común, porque varios de los que participamos en el CEC después hicimos parte de la compañía. Yo me demoré en hacer parte de la compañía, pero seguí ahí, en Danza Común.

Me acuerdo de la obra que creó Andrés Lagos en ese CEC, con Melissa... [R: No se llamaba Melissa, sino Laura]. Ah, sí, Laura. Me acuerdo que tenían un vestido gigante, que ella se movía muy despacio. También recuerdo la obra que hizo Andrea Ochoa, que era sobre los lugares comunes; hablaban un montón. Y bueno, Andrea no llegó a hacer parte de la compañía, pero durante mucho tiempo ha tenido su lugar de trabajo con ConCuerpos en Danza Común. También hemos hecho colaboraciones con ella; por ejemplo, en *Cerco al rey*, ella hizo toda la propuesta audiovisual. Ha sido una persona muy cercana a Danza Común durante muchos años.

Recuerdo tu obra... ¿cómo se llamaba? *El enemigo... no, El amenazado*. Yo decía, Ah, esto me gusta. Pero otros decían, Esta es una obra machista [risas]. A mí me gustaba; recuerdo que tenía una narración, y por eso la sentía próxima. Sentía que había algo que se desarrollaba, y que era bastante literaria, comprensible. Se contaba una historia y era más narrativa que visual. Recuerdo que Sandra, que después hizo parte de la compañía, bailaba ahí en tu obra, y también Alejandra. Era muy interesante eso: hacer parte de los procesos de los otros,

porque nos tocaba mirar a los demás cada tanto, ver cómo habían avanzado, y retroalimentar. Cuando llegamos al final, a una presentación en el León de Greiff y en el Delia Zapata, ya todos estábamos en las obras de todos, en una colaboración, y eso ha sido algo característico de Danza Común, desde antes de que nosotros llegáramos. Ahora no podemos darnos todos los créditos nosotros mismos, ni al CEC, pero, en fin, había mucha colaboración, estábamos atentos a los otros, aportándoles. Había un ambiente muy enriquecedor, y en el momento en que teníamos que estar mirando, lo hacíamos con mucha atención.

Obra: *Tumpacté*

En la imagen, Roland Sánchez y Rodrigo Estrada

Fotografía: Carlos Lema



Las sesiones que tuvimos con Natalia Orozco también fueron fundamentales para crear ese lenguaje común. En mi caso fue importantísimo, porque ella me abrió toda una mirada a la danza posmoderna. Después ella me invitó a hacer una investigación, para la que tuve que seguir estudiando la danza posmoderna, con Steve Paxton, y todo lo que había pasado con la Grand Union y la Judson Church. Todo eso pasó en Nueva York, y yo había vivido allá seis años, y no me había dado cuenta. Había pasado por la Judson, había visto procesos ahí, pero no entendía mucho todo ese jiperío; no entendía la dimensión de lo que había sido ese lugar, de lo que había pasado ahí.

Lo último que había leído en Nueva York era un libro sobre Rauschenberg, Cage, Cunningham y Tinguely. A mí no me gustaba Cunningham, pero ese libro me abrió la cabeza. Y después, al escuchar a Natalia, entendí que había algo después de Cunningham. Entender todos esos procesos que habían pasado en la danza era fantástico, y lo que me pasó con la Judson Church y la Grand Union fue, Eso es lo que nosotros estamos haciendo acá, pero eso pasó hace treinta o cuarenta años en Nueva York; ya pasó, pero es increíble que lo estemos viviendo acá. Bueno, no podía ser lo mismo que había pasado allá, porque nuestro contexto es diferente, los maestros son otros, pero me encantaba saber que eso había existido allá.

El encuentro con Natalia también sirvió para abrir después *el cuerpoeSpín*, en Ambiental, con la asociación que ella tenía, Alambique. Y por otro lado (pero no fue necesariamente por intermedio del CEC, porque ella venía con toda una trayectoria), para ella fue importante empezar a crear esas alianzas con las personas que estábamos estudiando en el Centro de Experimentación, pues acabó por crear una compañía.

10

Y yo, aunque ya había trabajado en colaboración con Janni Benavides y habíamos hecho varias obras —*Voces, Transiciones e Infinitos y cuadrados*—, con las que nos había ido muy bien, tuve también la oportunidad de crear una compañía, que era un sueño que había tenido siempre.

Empezó como un grupo en el CEC, pero después fue tomando más fuerza. Ahora no estamos trabajando, pero duró quince años. Hace dos años nos presentamos por última vez, con *A y B*, antes de que Andrea se fuera a Holanda. Hicimos tres obras. La primera que creamos nació en ese primer Centro de Experimentación; primero se llamó *Peso*, y después, *Tierra firme*. Luego creamos otra, ya aparte del CEC, pero en colaboración con Danza Común y con Ambiental, que se tituló *Bogotá, cuerpo preparado*. Y más adelante, solo en colaboración con Danza Común, hicimos *A y B*. Danza Común siempre fue nuestro espacio de trabajo, y siempre con Danza Común estuvimos colaborando en la gestión de la circulación. Además, en esta última obra, en la que había solamente dos intérpretes, participaba Bellaluz.

Cuando pienso en lo que aportó el CEC a Bogotá, pienso en los grupos que salieron de ahí. La Arenera llegó a ganar un premio distrital de danza, una beca de circulación internacional, o cosas así, y eso mismo pasó con muchos otros colectivos que partieron de ahí, o con personas que nos quedamos trabajando en la Compañía Danza Común o en la fundación, pero que aparte tienen sus propios proyectos. Tanto el CEC como Danza Común han sido un centro de irradiación. Y muchos de nosotros recibimos nuestra formación ahí. Toda mi formación en improvisación, danza contacto y *release* la tuve en Danza Común. No era todos los días a todas horas, pero era una formación muy importante. Yo la tuve durante quince años.



Centro de Experimentación Coreográfica

En la imagen, Camilo Casas Abril

Fotografía: Andrea Mejía

# III. Tejidos y causalidades

## Sus hermosos ojos cuando bailaban

### *Correspondencia con Norma Suárez*

Rodrigo Estrada

Dom. 8/11/2020 7:20 p. m.

Para: \*\*\*\*\*@gmail.com

Hola, estimada Norma:

He vuelto a leer la entrevista que te hicieron Andrés y Margarita para *Huellas y tejidos*, por allá en 2010 (han corrido diez años más desde entonces). La había leído antes de que fuera publicada, pues trabajé como corrector en ese libro, pero solo ahora he logrado figurar con cierta fidelidad todo aquel paisaje que narrás allí. Cuando se lee un texto como corrector se atiende más a la gramática que al relato, más a las estructuras formales que a los eventos o a la historia. Pierde uno entonces, creo yo, un poco de la sustancia del texto. Así pues, que esta vez leí sobre aquel viaje de un modo diferente, porque estaba menos pendiente de las comas, pero también por mi intención

de encontrar algún pasaje que me permitiera invitarte a entrar en esta conversación que te estoy planteando.

Creo que podríamos hablar de muchos de los puntos que tocás en la entrevista, pero hay un momento de tu relato que me parece esencial en lo que respecta a la historia de Danza Común. Contás que por el tiempo en que Danza Común empezó a ser apoyada por la Facultad de Artes y por Divulgación Cultural, en la Universidad Nacional, les propusiste a los bailarines que fueran ellos quienes hicieran audiciones a los coreógrafos, y no al revés, y que fue por esta disposición que la agrupación tuvo en sus inicios a maestros como Leyla Castillo, Raúl Parra, Charles Vodoz, Elizabeth Ladrón de Guevara y Jorge Tovar. Quienes llegamos una década después a la agrupación escuchábamos hablar de esa decisión como si hubiera sido una suerte de mandamiento. De hecho, así debía de serlo, pues también contás que aquello quedó escrito en los estatutos de la compañía. Tengo la impresión de que ese punto vino a definir, en buena medida, lo que en adelante fue el proyecto, que aquello potenció la agrupación y le permitió tomar un lugar en el universo de la danza de la ciudad casi que sin pedir permiso. Como digo, es mi impresión, y lo pienso así porque debía de ser atípico y atrevido que un grupo de estudiantes universitarios, que cursaban carreras diferentes a la de la danza, tomaran sus propias decisiones en cuanto al funcionamiento de su compañía, y fueran cocreadores —porque entiendo que así vino a suceder después— de las obras que montaban con sus maestros. Pero me he preguntado también si esta no venía a ser una apuesta ciertamente arriesgada, por no decir peligrosa. ¿Qué había en ese grupo de personas como para creer —para que vos creyeras— que tenían la madurez suficiente con la cual asumir la dirección conjunta de un proyecto que les implicaba su vida y sus sueños, sin que fueran a romper al cabo de los meses el equilibrio necesario para que este funcionara? ¿No podía suceder que entendieran equivocadamente el

rol que se estaban asignando? ¿Cómo habían de mantener las proporciones justas entre sus funciones como directores y sus propósitos como bailarines en formación? Si uno lo mira desde esta orilla del tiempo, le parece que aquella decisión fue la más acertada que pudieron tomar, pues la historia posterior así vino a ratificarlo; pero si volvés a esos momentos, si te pensás en esos días, ¿imaginabas que el proyecto podía sobrepasar las fases de un entusiasmo juvenil?

Me gustaría mucho que me dejaras ver los pensamientos que tenías por aquel entonces: ¿qué leías en esas personas —y en vos misma— cuando se empezó a trazar la ruta de ese proyecto?; ¿qué viste en esos bailarines aquella jornada que se presentaron en la plaza del Che, cuando la decana de la Facultad de Artes decidió apoyar la agrupación?

Abrazos, querida Norma.

Quedo atento a tu respuesta.

Rodrigo

---

**Norma Suárez**

**Lun. 15/2/2021 2:46 p. m.**

**Para: Usted**

Querido Rodrigo:

Escribo en este formato para poder ir sumando ideas.

Mi vida en Colombia y en Danza Común siempre está llena de hermosos recuerdos, siempre me lleva a las profundidades de mi corazón.

Un par de años después de mi llegada a Colombia, un estudiante me invitó a dar clases en la Universidad Nacional; nunca olvidaré que al preguntar dónde se llevarían a cabo las

clases, me llevaron a un salón lleno de pupitres, bastante sucio, por cierto, con piso de baldosa, frío.

Las primeras clases fueron ahí. Antes de cada clase yo llegaba a limpiar.

L@s poc@s alumn@s, al ver mi actitud, tomaron la iniciativa, y algunas veces llegaban antes que yo, ya tenían escoba, recogedor y traperos para limpiar.

Cuando decidí cambiar el salón por un pasillo, por donde transitaban estudiantes, profesores y administrativos, su actitud iba en ascenso. Llegaban temprano, invitaban a más estudiantes y veían cómo se sumaban más, solo por ver la clase.

Entre vari@s limpiábamos el espacio antes de la clase-ensayo. Al terminar, cuidábamos de no dejar basura (desechables o envolturas de comida), las clases eran en la tarde y terminaban en la noche, algunas veces.

Cuando les propuse que montáramos las primeras piezas coreográficas, tod@s aceptaron con un increíble entusiasmo.

Entusiasmo, pero sobre todo con compromiso, para cumplir con el objetivo.

Se consiguió la ropa acordada, pudieron ponerse de acuerdo con el maquillaje. Inmediatamente alguien me ayudó a resolver lo de la extensión eléctrica para la música en el jardín, no hubo problemas para extender el tiempo después de clase y quedarnos al ensayo.

Lo único que observaba en ell@s era pasión y compromiso. Además, se dio una unión entre ell@s.

A veces nos reuníamos fuera de ensayos y clases para hacer una fiesta o una comida. Y estoy segura de que ellos estrecharon más su amistad.

Algunas veces me comentaban sobre sus carreras, l@s escuchaba con admiración (yo no había acabado mis estudios en la universidad por bailar en una compañía profesional).

Qué leías en estas personas cuando se empezó a trazar la ruta de este proyecto, preguntas.

Pensaba en los pioneros de la danza moderna en México y en muchos lugares de Latinoamérica. Así comenzaron muchos, con todos los inconvenientes, pero con mucha pasión. Me encantaba darles clases y empezar la locura desde ahí, y después montar, ver cómo cada quien aportaba algo.

A la par de mi trabajo con Danza Común, bailaba con Triknia Kabhelioz, iba a tener giras, tenía muy claro que existía la posibilidad de dejar Colombia en cualquier momento.

Cuando decidí proponerles la consigna “Un grupo de bailarines que audicionan coreógrafos, y no un coreógrafo audicionando bailarines”, mis sueños iban involucrados. Hasta entonces había trabajado con coreógrafos de fuerte personalidad; además me formé en una institución donde la coreógrafa era la máxima autoridad (Ballet Nacional de México, bajo la dirección de Guillermina Bravo). Esa consigna permitiría al grupo vivenciar diferentes formas de ver la danza, el arte y el mundo.

Pero también tenía ganas de propiciar una dinámica que le diera una larga vida al grupo.

El grupo siempre sería parte de la Universidad Nacional. Habíamos demostrado que valía la pena ser apoyados económica y funcionalmente (espacios de ensayo, auditorio y espacios para funciones, difusión, etc.).

Siempre estaría conformado por estudiantes de la Universidad.

Entonces, una consigna que los hiciera tomar el poder sobre las decisiones del grupo era importante.

Nunca la sentí arriesgada o peligrosa. En realidad, nunca me pregunté si esa decisión lo era.

(Salí muy joven de mi casa paterna para poder bailar. Ya había vivido sola en Polonia, llevaba tres años viviendo con

un colombiano en unión libre y aún me faltaban años para cumplir los treinta, ja, ja, ja).

No pensé en su madurez, pensé en su verraquera, en sus hermosos ojos cuando bailaban.

¿Qué veía en esos bailarines aquella jornada que se presentaron en la plaza del Che, cuando la decana de la Facultad de Artes decidió apoyar?

No los veía a ellos: veía el impacto que estaban teniendo en el público, la forma en la que muchos estudiantes que transitaban por ahí, esa tarde, se detenían, se involucraban en lo que ahí acontecía.

Estaba feliz por el proyecto y por ell@s, por Colombia y su gente.

Tenía una pequeña nostalgia ya, porque sabía que no siempre estaría con ell@s.

Cuando decidimos escribir los estatutos, muchos apoyaron la iniciativa y participaron en su elaboración.

No recuerdo cuántos bailarines eran en ese momento; tal vez Sofí o Bellaluz lo recuerden, pero calculo que unos veinte.

Entonces, ya se había tejido una hermosa unión entre ell@s.

En el fondo solo pensaba que el grupo seguiría actividades dentro de la Universidad.

Como lo había calculado, me fui de Colombia, primero a España y después a Francia. Pero siempre que volvía, de alguna forma los contactaba para saber cómo estaban.

Un día me contaron que ya llevaban varios coreógrafos en su haber.

Supe del incidente de Caro (que se suicidó).

Con la coreografía que montaron en su memoria, viajaron a México para presentarse en el Festival de San Luis Potosí. Yo ya vivía en México.

Hablé con ell@s, me contaron de la nueva sede y de algunos tránsitos con coreógrafos de otros lugares, como Venezuela.

Formé parte de la presentación en San Luis Potosí. Ahora los alumnos bailarines invitaban a su maestra a bailar con ell@s, a ser su alumna y bailarina. ¡¡¡QUÉ MARAVILLA!!!

En ese momento solo pensé: “Qué hermosa evolución, cuánto potencial humano, cuánto somos capaces de hacer, pero no lo sabemos”.

Después ellos han sido mis maestros y guías.

En 2013 (espero no errar el año) Sofi vino a México con una beca, y fui parte de su elenco; maravillosa oportunidad de verla, de sentir su guía.

Hoy, Sri Andrei Ram (Andrei Garzón) es mi sat-gurú; hace once años hago yoga bajo su guía.

El mundo puede liberarse de falsas autoridades: siempre hay un hermoso potencial en cada uno. Sé que ell@s de alguna forma han rotado la dirección de la compañía y de las coreografías.

Sé que han mantenido la consigna de alguna forma.

El lugar que han logrado en el movimiento dancístico me llena de admiración y respeto... (y muy dentro, donde nadie lo vea, mucho orgullo, alegría y satisfacción, como una mamá que ve crecer a sus hijos, pero esto último solo es para ti, pues es puro ego)...

Me preguntas cómo habían de mantener las proporciones justas entre sus funciones como directores y sus propósitos como bailarines en formación.

Nuevamente te diría *puro potencial humano*. Ell@s sabían que tenían la responsabilidad de mantener el espacio (un pasillo con piso plastificado), hacer las vueltas para recibir el apoyo económico, tanto mensual como para los montajes; era su responsabilidad agendar los espacios para las funciones, el vestuario, etc.

Esa RESPONSABILIDAD les dio perspectiva para usar su fuerza (poder) como directores, y la humildad para saberse bailarines en formación.

Nuevamente, la pasión y claridad no los dejó irse fuera del huacal (así decimos en México cuando alguien no se pasa de soberbio o entiende bien su lugar para hacer las cosas).

Me preguntas si imaginaba que el proyecto sobrepasaría las fases del entusiasmo juvenil.

En realidad, no, pero cuando me platicaban lo que iban haciendo, lo vislumbraba. En mi interior decía: “Qué chingón, qué bien, qué verracos”.

Danza Común ocupará muchas líneas, muchas memorias en la historia de la danza colombiana, latinoamericana y mundial.

Me siento muy afortunada de haber sido testigo de esta hermosa aventura humana.

Ya quiero leer tu libro!!!

Muchas gracias por todo!!!

Todos los miembr@s de DANZA COMÚN siempre serán bienvenidos y tienen su casa y espacio en ARTESCEN Huitzilac, Morelos, México.

Norma Suárez

Centro de Experimentación Coreográfica

En la imagen, Bellaluz Gutiérrez

Fotografía: Zoad Humar



## Tan rebeldes con lo que ya conocían

### *Correspondencia con Marianela Boán*

**Rodrigo Estrada**

**Vie. 13/11/2020 12:42 a. m.**

**Para: \*\*\*\*\*@gmail.com**

Hola, estimada Marianela:

Espero que las cosas vayan bien por tu lado. ¿Qué tal tus días, el mar, Alejandro, Santo Domingo? ¿Y qué tal la danza? Sé que el movimiento no se detiene en vos. Me alegra mucho que sigás proyectando tal fuerza creativa, sobre todo en estos tiempos complicados, en los que es tan necesario seguir haciendo circular el espíritu de la poesía.

Como ya te había dicho en otros mensajes, te estoy buscando para que me ayudes a proyectar algunas luces sobre lo que ha sido el proyecto Danza Común, sobre los cuerpos que lo han conformado, las rutas que ha trazado, sus apuestas. Sé que has tenido una relación importante con la compañía y el estudio... Lo sé porque yo mismo he estado en algunos de esos momentos en que se ha tejido esta amistad: en el Centro de Experimentación Coreográfica en el 2006 (si no recuerdo mal el año), en el que hubo ya en 2013 (aquel experimento que nos propusiste con piedras y violín), en la visita que hicimos a Santo Domingo en 2012 (el atardecer, en esa playa llamada Hemingway, y un par de días después aquel memorable encuentro en tu casa, resistiendo hasta bien entrada la noche a fuerza de palabra y vino)... Pero también sé de tu presencia en Danza Común por haber tenido noticia de otros cruces aún más remotos.

Hace unos días, Sofía me contaba del primer encuentro que habían tenido con vos, allá en los noventa. Viniste a dictar

un taller a la ASAB, y Danza Común fue invitada a tomar aquellas clases. Me decía Sofi que ahí se habían encontrado por primera vez con la improvisación como un método de entrenamiento y de composición, y pensaba yo, cuando escuchaba esto, en lo determinante que terminó siendo aquella puerta que abriste. Yo, que llegué mucho después a este mundo (el mundo del cuerpo plural, de la continuidad del alma enrevesada de piel y huesos, de la metamorfosis permanente), me encontré con que la improvisación era casi que el lenguaje primario de la danza. Creo que eso, en buena medida, vino de ahí, de esa invitación que de seguro hacías a experimentar al cabo de cada segundo con lo que se siente, con lo pensado en el instante, con el turbión de imágenes peregrinas que se le suelen colar a uno entre los párpados. A mi manera de ver, Danza Común ha logrado guardar una cierta fidelidad a aquel método. Yo no sé ahora si era así como lo formulabas exactamente: la improvisación como materia prima para la creación y como fuente fundamental del movimiento danzado, pero de alguna manera —o al menos en lo que a mí me ha tocado—, ese ejercicio de ponerse en un lugar de incertidumbre y atención aguda de lo que ha de venir en el próximo segundo, para luego encontrar el sentido de lo que se quiere hacer o decir, vino a convertirse en una herencia que aún circula entre nosotros... Eso hace que, de manera mágica, quienes llegamos mucho después al proyecto, de cierta manera también hayamos asistido a ese primer encuentro que tuviste con el grupo.

¿Recordás esos días del noventa y algo? ¿Alcanzás a poner tu mirada en esas personas que se lanzaban al abismo de la danza mientras cruzaban otro tipo de carreras en la Universidad Nacional? ¿Cómo percibiste después los cambios, las transformaciones que vinieron a darse con el paso de los años? ¿Y cómo percibís ahora el proyecto, desde esa orilla en la que te encontrás, frente al mar, a donde eventualmente han de llegarte noticias de lo que ocurre en este lado?

Tomate el tiempo de responderme, y compartime todo lo que te nazca compartir. No hace falta que tu carta tenga estricta relación con los temas que aquí propongo, que finalmente esta correspondencia es también un ejercicio de improvisación.

Un abrazo fuerte para vos y otro para Alejandro.  
Como siempre, los recuerdo con mucho cariño.

Rodrigo

**Marianela Boán**

**Dom. 20/12/2020 1:33 p. m.**

**Para: Usted**

Hola, mi querido Rodrigo:

Con bastante demora, pero con el mismo amor, aquí van mis pensamientos para Danza Común.

¡Besos!

.....

Allá por los noventa, en la sede de la ASAB, en un taller intenso y extenso que impartí de improvisación y creación coreográfica, aparecieron unos muchachos tan comprometidos con la danza, tan curiosos y sedientos de aprender, y tan rebeldes con lo que ya conocían, que era imposible olvidarlos. Esa imposibilidad forjó una amistad sostenida por siempre en el tiempo.

Pienso que uno solo aprende (aprehende) lo que ya sabe, y ellos ya “sabían” lo que yo iba a enseñar. Fue un amor a primera vista. Sentí que me devoraban.

De ese curso recuerdo especialmente a Bellaluz, a Marcelo y a Sofía. Desde el primer momento se entregaron completamente al mundo que se les abría, y también a infinidad de nuevas preguntas que les surgían.

Estaban inconformes con lo que venían haciendo, y querían abrir otras puertas y hacer su propia experiencia fuera de la universidad.

Bella y Marcelo me invitaron a una casa, no recuerdo ahora de quién era, para poder hablar con calma. A partir de ese momento nos mantuvimos siempre en contacto de muchas maneras.

Con el tiempo fundaron Danza Común, abrieron el espacio y se convirtieron en una compañía que constantemente invitaba a Bogotá a los mejores maestros del mundo a impartir talleres.

No puedo precisar las fechas, pero he visitado innumerables veces su sede como maestra, impartiendo talleres de todo tipo: improvisación, construcción coreográfica, danza contaminada, etc.

A lo largo de los años hemos colaborado mutuamente para presentar mis obras en Bogotá y las de Danza Común en Santo Domingo, y hemos coincidido en numerosos festivales.

A Marcelo Rueda, gracias a esa amistad, y siendo yo profesora de Temple University, en Filadelfia, le ayudé desde adentro en la obtención de una beca para cursar sus estudios de máster en esa universidad, junto a su esposa, Carolina del Hierro, y ambos formaron parte de mi Compañía BoanDanz Action, estrenando la obra *Decadere*, con la cual hicimos varias giras internacionales.

Quiero detenerme en un momento muy especial, en el que creo haber tenido un rol importante en la vida de Danza Común, y es cuando les empecé a hacer notar que necesitaban dar el salto de recibir a dar.

Habían estado muchos años recibiendo información, y eso puede ser contraproducente si no hay un tiempo para la asimilación y apropiación de esa información, si no hay un tiempo de autoescucha. Recuerdo que les decía: “Tienen que hacer obras; si no tienen obras, no existen como compañía. Ya tienen mucha información, es el momento de olvidarse de ella y enfocarse en su propia voz, cultura, conflictos”. Creo que en ese momento empezaron a crear la obra sobre los desplazados,

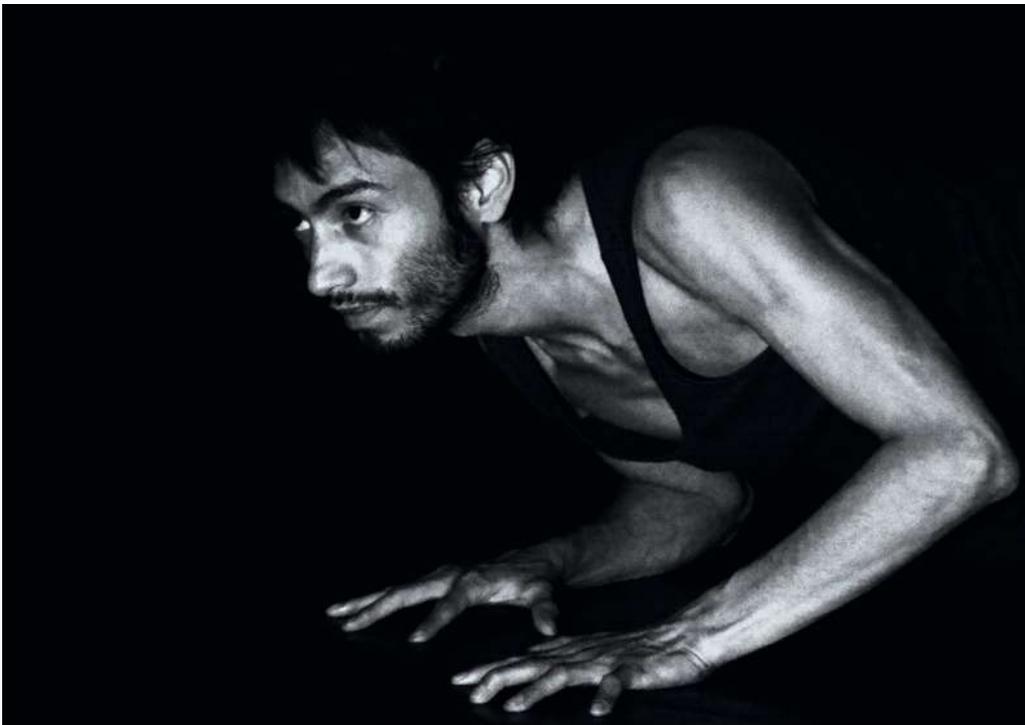
*Campo muerto*. Pero ahí apareció otro obstáculo: cómo hacer una obra dirigida por tres coreógrafas sin dañar la propuesta, y surgió entonces la idea del tríptico, es decir, el mismo tema abordado de tres maneras diferentes.

Con *Campo muerto* afloró una voz creativa entrañable y original que combina lo mejor de la sabiduría contemporánea con el dolor profundo y la fiesta innombrable de Colombia, y se ha mantenido como sello de Danza Común hasta ahora.

Muy recientemente, durante la pandemia, Bella me propuso hacer un *live* en Instagram, entrevistándome, y fue muy bello volver a estar cerca de ella y de ese fenómeno crucial para la danza contemporánea y el arte de Colombia y Latinoamérica que es Danza Común.

Marianela Boán

Centro de Experimentación Coreográfica  
En la imagen, Rafael Duarte  
Fotografía: Zoad Humar



## Mi idea del movimiento trasmutada por cada uno de ustedes

### *Correspondencia con Hilse León*

**Rodrigo Estrada**

**Vie. 4/12/2020 11:57 a. m.**

**Para: \*\*\*\*\*@gmail.com**

Hola, querida Hilse:

Te había dicho que te escribiría mucho antes. Perdoná la tardanza. Espero que no hayás perdido el entusiasmo en este plan que te he propuesto, el de crear una memoria conjunta alrededor de Danza Común. He recurrido a vos porque sé que conocés y has vivido parte de esa histórica relación entre la danza de Bogotá y la de Caracas, y muy puntualmente entre Danza Común y Caracas Roja. Tal encuentro, según lo entiendo, vino a ser fundamental para la evolución de lo que estaba pasando acá. Hubo una serie de maestros y de amigos, y toda una información que venía de Venezuela, que acabaron por transformar o desarrollar la manera en que acá se entendía la danza. Cuando digo “acá” pienso en el estudio de Danza Común... Yo, ahora mismo, no sé si esos intercambios también se daban con otros espacios de Bogotá, si las influencias venezolanas entraban a la ciudad por otras puertas... Pero sé (pude también vivirlo, varios años después de que hubiera empezado aquel tránsito) que el encuentro con ustedes, lo que ahí surgía, acababa proyectándose hacia otros lugares. Sé que aquel movimiento de improvisación, la danza contacto, los rastros de *flying low* y *passing through* que venían con ustedes, calaban muy hondamente y seguían expandiéndose (y lo siguen haciendo) entre los cuerpos que se combinaban y se confundían

acá en el estudio de Danza Común, y que luego partían hacia otros espacios. Bueno, así fue como pude vivirlo y entenderlo, a partir, quizás, del 2006, que fue cuando los conocí a ustedes, a vos, a Rafael... después a Rommel; pero sé que esas dinámicas venían de antes, que esa amistad y esa identificación que tenemos ahora se empezó a tejer unos cuantos años atrás.

¿Qué podrías contarme de esos años, de ese tiempo primigenio? ¿Cómo fueron esos primeros encuentros?, ¿dónde empezó a hacerse fuerte esta amistad-movimiento que no ha dejado de acercarnos?, ¿y por qué creés que la danza, ese tipo de danza que practicaban ustedes, cobró tanta importancia para los procesos que acá se estaban dando?

Vale, mi querida Hilse. Te envío un fuertísimo abrazo.  
Estaré atento a tu respuesta.

Rodrigo.

---

**Hilse León**

**Mie. 5/5/2021 9:13 p. m.**

**Para: Usted**

Querido Rodrigo:

Te escribo un domingo a las 5:25 p. m., justo después de escucharte. Tu insistencia se parece a mis ganas de bailar: tan delicada, tan fina, tan puntiaguda.

He estado tratando de organizar en mi cabeza, desde la primera vez que conversamos, las fechas precisas y exactas en las que me encontré conmigo misma, sí, porque venir a Colombia desde Venezuela a enseñar en Danza Común representó siempre un encuentro conmigo misma, con las preguntas más hondas y sensatas que vienen a partir de reconocerse en el otro.

Saber convocar lo indispensable para moverse. Con-mover y ser con-movido, leí alguna vez. Te escribo un domingo mientras cae la tarde, una particularmente hermosa, porque hace días llueve mucho. Te escribo desde Bogotá, ahora mi hogar.

Entonces, no podré hablarte de fechas con exactitud: tendría que recurrir a otros para poder hacerlo, como en la improvisación de contacto. ¿Lo ves? Todo nos lleva una y otra vez a la danza.

Recuerdo una importante fuerza femenina en la convocatoria, quizá porque la comunicación se tejió principalmente por intermedio de Bellaluz y Sofía. Repaso en mi mente los campos de lavanda. También recuerdo las inmensas ganas de aprender de todos los allí convocados. Cuerpos atravesados por situaciones distintas, historias nuevas para mí, el clima, la altura, sus formas de atravesar el espacio. Mi idea del movimiento trasmutada por cada uno de ustedes. En la danza, el material es el cuerpo: cuerpos en la espera mientras se ensayan las formas más adecuadas y acertadas de acercarse al otro. No sé por qué justo ahora pienso en la plaza de toros, quizá porque nunca antes había visto una.

Necesito contarte algo más, pero ahora estoy muy cansada: un taller de composición y creación, el espacio donde sentí que pude encontrarme realmente con ellos, sí, con los bailarines. Te contaré mañana.

Gran abrazo.

Hilse

Centro de Experimentación Coreográfica  
En la imagen, Ángel Ávila  
Fotografía: Zoad Humar



## Tender las manos y las palabras en un solo movimiento

*Correspondencia con Natalia Orozco*

**Rodrigo Estrada**

**Mar. 10/11/2020 11:15 p. m.**

**Para: \*\*\*\*\*@gmail.com**

Hola, querida Natalia:

Quisiera, para empezar este diálogo, invitarte a que pusiéramos la mirada en el año 2005, en ese salón del Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional, donde nos encontramos por primera vez. Creo que te había visto antes, en la inauguración de un festival universitario de danza, en la Biblioteca Virgilio Barco. Quizás fue ese mismo año... o no, creo que fue un año atrás. Estabas leyendo un texto para quienes asistíamos al evento... Después se presentó un grupo de la ASAB, creo que una pieza de Charles Vodoz. Pero vayamos al León, 2005...

Se trataba del curso teórico que dictabas en la primera versión del Centro de Experimentación Coreográfica. Yo recuerdo ese primer CEC como una especie de promesa, un lugar al que habíamos arribado llevados de la idea fantástica de crear una pieza coreográfica. Creo que en ese CEC había varias personas con alguna experiencia bailando y creando, pero varios de nosotros éramos estudiantes de la Nacional que apenas empezábamos a entrar al mundo de la danza. Cada una de las personas que estábamos ahí habíamos tenido que presentar un proyecto de creación (no recuerdo si era así como estaba enunciado), y aquello, me parece, ahora que lo pienso, nos daba ya un lugar en ese espacio, ciertamente exclusivo, que

ocupan los artistas. Es decir, el solo hecho de haber tenido que escribir una propuesta en la que imaginábamos crear tal o cual momento escénico nos llevaba a proceder como creadores, a ser uno de ellos. Pero el CEC resultó ser algo más que un espacio en el cual exponer la genialidad de una idea. Resultó que allí había que desmenuzar las ideas, había que permitir que los otros las descuartizaran, si así lo consideraban necesario. Y uno de esos lugares de descuartizamiento (no solo de las ideas coreográficas, sino de las ideas del mundo conocido, de nuestros parámetros estéticos) fue precisamente ese laboratorio teórico que vos dirigiste. He de confesar que mucho de lo que se habló ahí no lo entendí en su momento... quizás no lo he entendido nunca. Me refero incluso a las cosas que yo mismo decía, a las conexiones que hice entre esa filosofía expuesta y mi universo literario... Todo eso era una especie de ruido musical embriagante, que no siempre podía ser desentrañado por la razón. Recuerdo que lo primero que hicimos en ese laboratorio fue identificar el inmenso aparato de dominación del mundo moderno en el cual nosotros, jóvenes presuntamente emancipados, también estábamos inmersos. A través de Foucault y sus *cuerpos dóciles* reconocimos esos hilos invisibles del poder, a los cuales estábamos sometidos, y vos venías a proponernos que miráramos toda esa infraestructura perversa para luego sugerirnos, con lo que vino después —y ahí era donde empezaba todo aquel enrevesamiento filosófico—, que nos revolviéramos, que descuartizáramos la idea, los significados y el propio cuerpo. No lo decías de esta manera, seguramente, pero es la forma en que ahora puedo enunciarlo. Y te repito que entendía muy poco las palabras que decías, y las que decían los demás, y aquellas con las que yo respondía, como si estuviéramos en una reunión en la que cada cual hablara una lengua diferente; pero por alguna razón podíamos comunicarnos, y podíamos también sentir la fuerza que en todos buscaba revelarse, y esa

fuerza acababa por lanzarnos como fuegos artificiales, encendidos, chispeantes, a vivir lo cotidiano de esos días, y también a mezclar los cuerpos (sin órganos) con los que pretendíamos continuar nuestras creaciones.

Creo que uno de los alcances importantes del CEC fue que logró poner a funcionar en un mismo espacio el pensamiento y la experimentación física, la lengua y el movimiento; pero creo también que en ese momento no alcanzábamos siquiera a sospechar —estudiantes, directoras del proyecto, maestros y maestras— lo que ese encuentro iba a causar al cabo del tiempo.

Me gustaría, querida Natalia, que compartieras tu mirada sobre esos días, sobre ese cruce de sensibilidades que se dio en ese año 2005. Sé que tenías una relación previa con Danza Común, y con varias de las personas que había ahí, pero creo que muchas de las caras eran nuevas para vos... Después, con esa gente nueva acabaste haciendo alianzas importantes también para tu propio trabajo creativo. ¿Qué hubo, pues, en ese encuentro? ¿Qué podés ver cuando dirigís ahí tu pensamiento?

Vale, querida Natalia.

Te mando un fuerte abrazo.

Por favor, tomate tu tiempo para responder.

Rodrigo

---

**Natalia Orozco Lucena**

**Jue. 14/1/2021 10:57 p. m.**

**Para: Usted**

Querido Rodri, mi muy querido Rodri: esta letra que te escribo de seguro seguirá sumando a los rastros de aquel camino iniciado en el año 2005, cuando el CEC nos puso una cita, como bien dices,

a muchxs. Y en esa cita nos topamos con la sed que teníamos de llenar de cruces nuestros cuerpos, de hilar las grafías que habíamos aprendido en la universidad, de esas otras escrituras más esquivas que se marcaban en el cuerpo, de la vida, de la danza, de los encuentros cortos, largos, inverosímiles y de lo más rutinarios. “Pensamiento de la danza” fue una oportunidad de tender las manos y las palabras en un solo movimiento. Ese año lo tengo marcado en mi cuerpo y, desde allí, en el resto de mi vida. Ese año nació mi hija Heloise. Ella nació en abril y, si recuerdo bien, unos meses después, en agosto, nació el CEC; y simultáneamente nacía Alambique, que fue otro proyecto que nos convocó desde la urgencia del registro y nos puso a atestiguar tantas cosas poderosas que la danza hacía en la vida de cada cuerpo. Recuerdo una tarde, en uno de los salones del León de Greiff, una discusión con Zoi, Coque, Andrea, Juan, tal vez tú, sobre el asunto de la representación y la presentación: ¿era posible pensar la presencia sin la representación? Recuerdo a Raskólnikov metido en las conversaciones creativas tuyas y de Juan (?). Recuerdo una tarde en Danza Común compartiendo con ustedes los procederes aleatorios (*chance operations*) de Merce Cunningham y John Cage. Recuerdo con cariño una tarde de caminata desde La Candelaria hasta la UNAL, con Margarita Roa, hablando de Deleuze y lo que su filosofía tenía para resonar con la danza, aunque seguro su filosofía fuera distante de esta forma de expresión escénica y representativa... Pero es que nuestra danza, la que Danza Común habilitaba, era otra; la danza que nos ponía los pelos de punta no era exactamente la de la escena occidental elegante, virtuosa y dócilmente bella, sino más bien la de los cuerpos sudorosos, más bien desorganizados a primera vista, la danza que nos invitaba a encontrarnos, a tropezarnos, a abrazarnos, a resistirnos, a atender con severidad a la sensación de saberse juntxs. Y el CEC era una forma de sospechar del andar vacilante

de nuestra historia y reinventarnos movimientos que fueran más coherentes con las lógicas de proximidad que la creación hecha en este plano andino nos proponía. Uno de los salones del León de Greiff debe guardar en sus paredes la energía que esas sesiones provocaban en nuestros cuerpos pensantes y en nuestros pensamientos encarnados.

El CEC y mi hija tienen la misma edad. Aquellas sesiones de “Pensamiento de la danza”, creo se llamaba así, estaban muy bien acompañadas con las amamantadas previas a la salida de casa para ir a la UNAL, y con la preparación de cada sesión a la madrugada, mientras todos dormían... Y tus recuerdos sobre lo que hacíamos, sobre lo que poníamos allí para debatir hasta la veracidad de nuestros propios huesos, me hace pensar que en esos tiempos la danza contacto, la improvisación, hacían mella en nuestra cotidianidad. Era un momento en el que maestros como Borucki, Greziadei, Zambrano, Jaroschinski, insistían en la sensación antes que en la imagen, en los huesos antes que en la potencia muscular, en los recorridos del movimiento antes que en la forma, en la atención más que en el virtuosismo de la representación. Yo creo ahora que lo que nos atravesaba el cuerpo exigía un pensamiento que nos hacía sospechar de lo dado por sentado, de lo que se instalaba como hegemónico en la formación, de los hilos invisibles de la dominación de los cuerpos, y era necesario revolvernos, confundirnos, a veces no comprender mucho o casi nada. Y lo digo en plural, pues ese espacio, para mí, no era un espacio donde yo iba a compartir lo que sabía, sino más bien un espacio para compartir lo que sospechaba y no sabía del todo, y aún sigo sin saber. “Pensamiento de la danza”, si era que así se llamaba este espacio en el CEC, fue en este sentido una oportunidad única para mí, que me permitió cruzar la potencia de la danza con la fuerza del pensamiento filosófico, pues, hasta ese momento, estos cruces que ocurrían en la intimidad de mi espacio creativo y en algunos

intentos de escritura, aún no viralizaban en la Academia o en los espacios culturales que frecuentaba. Todo se encontraba aún bien sentadito y con las piernas cruzadas en su puesto: *danza* era un asunto extracurricular de la Academia y del trabajo, y *filosofía*, cosa para pensadores... y para hombres.

Para mí, esta invitación realizada por estas amigas entrañables (Bella, Sofía y Zoitsa) fue la puerta abierta para potenciar los tejidos de muchos entre vida, danza, pensamiento, colectividad. Allí tuve la oportunidad de conocer a personas con las cuales luego seguí fabulando con la danza por un rato largo: tú, Marco, Juli, Sebastián, Zoitsa, luego Coque, Adriana, Andrea. El CEC es un acento de Danza Común; es un proyecto que marca con mayor vehemencia la filosofía de Danza Común: un espacio para experimentar y configurar pluriversos de creación tan amplios como subjetividades existen. Y creo que la complicidad entre pensamiento y acción posibilitada por este espacio del CEC configuró una zona de confianza en la que la improvisación, la creación y la danza contacto se volvieron por mucho tiempo formas de comunicación íntimas y profundas entre muchos y muchas de nosotras. A cada improvisación le seguía una conversación, y cada discusión o escritura compartida nos lanzaba al encuentro con el movimiento o el gesto involuntario.

Al año siguiente nació Espacio Ambiental, y los cruces entre Danza Común y Ambiental fueron recurrentes, pues se creó un ir y venir entre diversos proyectos creativos, somáticos, de experimentación, en los cuales muchas personas del CEC participaron. En la multiplicidad de sinergias que se fueron gestando, posibilitadas por ese encuentro inicial, fue emergiendo *el cuerpoeSpin*, el CD (Centro de Documentación en Danza), *Una para el mango*, La Arenera, ConCuerpos. Tercero Excluido, mi proyecto de compañía, se nutrió de las presencias de ese primer CEC y del acompañamiento incondicional de Danza Común, de su camaradería. Ese periodo, 2005-2010, fue un

tiempo de constante experimentación, de mucho juego, pero también de diálogos permanentes en torno a lo que hacíamos y llamamos *creación*. Te voy a compartir por WhatsApp un video de cuando Helo tenía como cinco años, tal vez en 2010, y sus aptitudes improvisando. Lo veo y nos veo a todxs en ese tiempo, gozando tanto de la improvisación. ¿O será solo un sueño? (el videíto es solo para ti).

Por acá dejo. Gracias, Rodri.

Natalia

Centro de Experimentación Coreográfica  
En la imagen, Bibiana Carvajal  
Fotografía: Zoad Humar



## Con una silenciosa danza de gestos

### *Correspondencia con Vicky García*

Rodrigo Estrada

Jue. 19/11/2020 9:13 a. m.

Para: \*\*\*\*\*@gmail.com

Hola, querida Vicky, ¿cómo estás? Espero que todo marche bien para vos en estos días... que hayás logrado sobrellevar con buen ánimo este tiempo extraño y difícil que nos ha tocado.

Sigo adelante con el propósito de sacar a la superficie parte de la memoria de Danza Común y de generar una reflexión colectiva sobre sus apuestas, sus proyectos. Cuando empecé a imaginar estas correspondencias, pensé en tu nombre casi que de inmediato. Sé que hay suficiente empatía entre nosotros (entre vos y cada una de las personas que hacemos parte de la agrupación) como para que aportés una lectura sensible de lo que ha sido el proyecto. Además, entre nuestras amigas y amigos, creo que vos, mejor que nadie, conocés cierto contorno de Danza Común que merece ser observado. Me refiero al trabajo que se ha realizado más allá de nuestro espacio de danza y más allá de las obras, y que se ha llevado a cabo, en buena medida, por las invitaciones que vos misma nos has hecho. Ya sabés: hablo del encuentro en esos “otros” territorios que no siempre les es dado visitar a los artistas, hablo de esas inmersiones en comunidades diversas y casi siempre ajenas a los creadores de las ciudades grandes. Es verdad que antes de empezar a trabajar con vos —con Círculo Abierto—, ya Danza Común había intercambiado fuerzas con artistas o poblaciones de las regiones (*Arrebato*, que fue creada en 2010, fue una consecuencia de esos encuentros), pero, a mi manera de ver, los proyectos que ustedes han propiciado nos

han permitido (o exigido) una reflexión constante sobre el sentido profundo del movimiento; ha sido por esa frecuencia de las alianzas hechas con Círculo Abierto que hemos venido a entender otros alcances fundamentales de la danza... En lo que a mí respecta, algunos de esos encuentros que hemos tenido me han hecho percibir, casi palpar, las transformaciones que se dan en el alma por el simple hecho de mover el cuerpo, y por aquella operación tan sencilla, pero tan compleja al mismo tiempo, que es hacer que el cuerpo entre en contacto físico con otros huesos y otras pieles.

Centro de Experimentación Coreográfica

Obra: *Una para el mango*

En la imagen, Álvaro Fuentes y Margarita Roa

Fotografía: Laisvie Andrea Ochoa



De seguro no te será difícil recordar alguno de esos momentos en que se han dado, en las madres comunitarias, o en los chicos de los colegios, esas transformaciones provocadas por el movimiento o por el contacto físico, o por la apertura de la mirada, por comprender el lugar de la otra persona, por asimilar una idea diferente a la propia, por haber dialogado. Y bueno, ya sabemos lo que eso significa... podríamos hablar largamente de lo que eso puede llegar a significar tanto para cada cuerpo como para las comunidades a las que pertenecen. Para nosotros, en Danza Común... para mí, al menos, esos eventos han sido determinantes en la manera en que entiendo hoy el movimiento, y han sido también fundamentales para creer que lo que hacemos tiene un alcance espiritual, no en el sentido místico de la palabra (aunque también, por qué no), sino en su sentido vital. Es decir, creo profundamente que el movimiento, la escucha, la comprensión de la diferencia, todo aquello impulsa una fuerza compasiva en las comunidades que hace que tiendan más hacia la bondad y la cooperación que hacia el egoísmo o la indiferencia. Supongo que algo similar habrás pensado sobre esto. De hecho, creo que lo has pensado mucho, pues entiendo que en eso consiste tu trabajo y el de *Círculo Abierto*: en generar encuentros sensibles entre la gente, entre los chicos, entre las familias.

Entonces, querida Vicky, quisiera que me hablaras de cómo has percibido esos cruces que ustedes han propiciado entre Danza Común y los grupos con que trabajan, y qué lectura podés hacer de ese entorno de Danza Común, ese lado en el que sus integrantes (creadores, bailarines, profesores de danza) se tocan con las comunidades de las regiones. ¿Qué creés que ha pasado, tanto para unos como para otros, en esa relación que vos misma has ayudado a tejer?

Vale, Vicky, si te es dado responderme, te lo agradeceré infinitamente. También podés permitirte hablar de lo que considerés pertinente sobre el tema al que te convoco, la memoria

de Danza Común, lo que se ha movido y lo que se ha pensado en los lugares en que este proyecto ha podido ser.

Te mando un fuerte abrazo.

Ojalá que podamos volver a vernos pronto.

Rodrigo

---

**Vicky García**

**Mar. 24/11/2020 11:22 a. m.**

**Para: Usted**

Querido Rodrigo, para mí es un gusto acompañarte en este propósito. Pensar en mi experiencia con ustedes es seguir pensando lo que hacemos desde la Fundación Círculo Abierto (FCA), así que, como quiero abordar esto desde la experiencia, te pido permiso para divagar un poco, perderme en las palabras, a ver a dónde nos llevan.

Mi encuentro con Danza Común (DC) fue un accidente: acompañé a una amiga a un café en Bogotá en el que se había citado con Bellaluz, una de las fundadoras de DC. No recuerdo muy bien la razón de la entrevista de ellas; solo sé que Bella nos habló de la Compañía y su idea del trabajo colaborativo. Yo venía pensando en reunir a artistas con comunidades alrededor de procesos creativos, pero no encontraba personas o colectivos que compartieran esa mirada.

Era el año 2010 y aún no existía jurídicamente la FCA, solo esa búsqueda de la que te hablo. Y entonces me invitaron a hacer un trabajo con adultos mayores, quienes iban a los centros barriales a buscar comida, y volvían a sus casas con cuidadores cansados de atenderlos. Era el momento perfecto para ver en acción lo que sentí que teníamos en común con DC: la confianza

en un trabajo conjunto, la confianza en que desde el cuerpo se puede abordar ese trabajo, la idea de que acompañamos sin imponer. Invité a Bellaluz a trabajar con otros dos artistas; los objetivos que nos planteamos fueron promover el buen trato desde el trabajo en la autoestima, la activación de la red social y la construcción permanente del proyecto de vida. Recuerdo ese proyecto al lado de Bella como aquel en el que aprendí a confiar, tuve muchas veces el impulso de dar instrucciones, de ordenar, y todo lo que tuve que hacer fue observar y participar, activar mi cuerpo y dejarme conmovir por esos otros cuerpos, tan distintos al mío que parecían cansados al llegar y, de pronto, a partir de una sencilla instrucción, llenaban el espacio con una silenciosa danza de gestos de todos los días. Acababan por compartir, al presentarse, una historia de tristeza y abusos en la infancia; y sin embargo, nos regalaban sus risas y la energía de sus cuerpos en movimiento, con tan solo una invitación de Bella.

El paso lógico fue conocer DC. Ese mismo año inicié un trabajo con maestras y maestros de AEIOÚ en La Playa. Con los artistas invitados a cada módulo debíamos intentar resolver la pregunta “¿Qué debe hacer la escuela para ser una gran escucha?”, y eso exigía que los temas transversales a los encuentros fueran educar en igualdad y educar en la promoción de la no violencia.

Con estos objetivos trabajamos siete talleres con las maestras y maestros, uno de ellos a cargo de DC. Llegaron Andrés, Andrea, Margarita y Bella. Contábamos con un gran espacio para movernos y con la curiosidad del grupo. El encuentro se sumaba al trabajo de otros artistas, desde la plástica, unos, la música, otros, que coincidían en una mirada que reconoce al otro, y en esos primeros encuentros sentí, que más efectiva que cualquier discurso, era la experiencia de estar con otro ser humano, con la conciencia de su presencia, valorando ese estar ahí compartiendo el espacio.

FCA se constituyó jurídicamente en septiembre de ese 2010, y finalizando el año el país vivió el fenómeno de La Niña. El sur del Atlántico fue una de las zonas más afectadas por el invierno; la gente estaba sumida en la desesperanza y llegaban lentamente las ayudas. Identificamos que los municipios del sur tenían en común el baile canta'o son de negro, y propusimos, bajo la dirección de DC, un encuentro entre tradición y contemporaneidad a partir del son de negro de los municipios de Santa Lucía, Manatí, Repelón y Luruaco, y de la presencia de artistas de otras disciplinas, como la danza contemporánea, la música electrónica, la fotografía, el video, la plástica, como parte del programa de inclusión de la Secretaría de Cultura y Patrimonio de la Gobernación del Departamento del Atlántico y el reconocimiento del aporte afro a la cultura nacional. Fueron dos meses de trabajo, de conocernos, de mostrar lo que cada cual tenía que decir desde su cuerpo; no hablábamos de la inundación, pero estábamos hablando de ella. Y fue surgiendo también la idea de que la reciente tragedia ni siquiera podía determinar la relación de la comunidad con el agua: el agua les había desolado el territorio, pero también, antes, había traído, con la pesca, el alimento de sus familias. El resultado final fue un trabajo escénico: *El salto del pez*.

Por hoy me quedo en estos inicios, y espero haber comenzado a responder tus preguntas.

Un abrazo.

Vicky

Rodrigo Estrada

Mie. 2/12/2020 4:10 p. m.

Para: \*\*\*\*\*@gmail.com

Hola, querida Vicky:

Te agradezco mucho el abrirme estas ventanas. El año en que se empezó a gestar el trabajo colaborativo entre Círculo Abierto y Danza Común yo andaba por otros parajes, así que de esta historia de *El salto del pez* no me habían llegado más que algunos ecos. Me sorprende mucho que entre ese primer café en Bogotá y las alianzas que vinieron después no haya pasado mucho tiempo. Pero bueno, así suele entretejerse el destino: se anuda en breves gestos, en mínimos azares. Pienso, en todo caso, que había causas profundas empujando los acontecimientos para que aquella amistad se consolidara. Por ejemplo, esa idea que traías de reunir a artistas con comunidades, o esa necesidad de crear relaciones de confianza, trabajos colectivos en los que fuera más importante la escucha que la orden o la instrucción. Desde ese primer proyecto que recordás, el encuentro con adultos mayores, ya puede uno pensar en el tremendo reto que significaba construir un diálogo con cuerpos diversos, con intereses completamente ajenos a los que habitualmente podría tener un artista en su estudio de danza. En escenarios como esos, ¿cómo no iban a producirse las revoluciones interiores que vinieron a darse en adelante?...

Hay otra cosa que me llama mucho la atención, y es cuando decís que en el proceso de *El salto del pez* se hablaba de la inundación sin hablar de ella. Esto me hace pensar en que también en esos otros procesos que se hacían, con mayores maltratados, con madres comunitarias muchas veces agotadas, con artistas y bailarines quizás relegados, etcétera, se daba muchas veces esta misma dinámica: la de tramitar las adversidades de una manera secreta y poderosa; por supuesto, no

solucionando definitivamente los problemas de las comunidades, pero sí generando mecanismos de evolución de esas situaciones desfavorables. Quizás lograr dar ese impulso hacia la transformación sea uno de los fines de cualquier arte. En esa medida, creo que la alianza entre Círculo Abierto y Danza Común ha sido verdaderamente fructífera.

Vicky querida, sé que hay otros momentos de ese trabajo en colaboración que podrías traer a la superficie. Recuerdo el trabajo con “el grupo de goleros” de Sabanalarga (los recuerdo con mucho cariño), y también el viaje con las madres comunitarias y con aquellos chicos de secundaria por medio de *Cien años de soledad*. ¿Qué ha quedado para ustedes en Círculo Abierto, y para vos, de esos proyectos, y qué creés que ha quedado para las personas que llegaron a aquellas citas?

Seguimos en contacto.

Un fuerte abrazo.

Rodrigo

---

**Vicky García**

**Lun. 11/1/2021 10:42 a. m.**

**Para: Usted**

Querido Rodri, perdona que me haya demorado en contestar: se atravesaron las fiestas, que, a pesar de la pandemia, nos ponen en otra sintonía.

Siento el trabajo con los de *La danza de los goleros* como un trabajo resultado de la experiencia de *El salto del pez*, pero en el que no pudimos profundizar; sin embargo, sonrío cada vez que me encuentro con algún integrante de la danza y recuerdan la experiencia de manera muy especial. Para ellos, parte de lo

importante fue que escogiéramos esa danza, porque el mismo grupo participa en *Los diablos arlequines*, que se considera más vistosa, pero *Los goleros*, desde su indumentaria hasta su tema, no es muy investigada ni invitada. Mira que el tema central es la muerte: le tememos, no nos gusta hablar de ella, y ahí está siempre, con esos goleros esperando la muerte del burro. Ese encuentro nos hizo detenernos ahí, poner el énfasis en ese momento. ¿Recuerdas cómo los goleros se acercaban con su baile, cómo ustedes fueron encontrando los movimientos que daban cuenta de ese deseo por la presa? Y después la llegada del cazador a salvar el burro ocupa un lugar, pero no el más importante. Para mí, lo más importante en estos procesos es que nos permiten mirar de otra forma, detenernos en lo que antes no percibíamos.

La experiencia con las madres comunitarias hace parte de mis más preciados recuerdos. A diferencia del trabajo con los bailarines del sur de Atlántico, y con la *Danza de los goleros*, que fueron laboratorios de creación, el trabajo con las madres comunitarias pretendió invitarlas a la lectura, y que en ese recorrido despertaran un gusto por la palabra, por los libros, que pudieran transmitir a las niñas y niños a su cargo. Entonces, ¿por qué invitar a una compañía de danza a que nos acompañara? Creo que hace parte de ir mostrando un camino del aprender conectado con muchos lenguajes, y también es la certeza de que podemos leer o acceder a cualquier discusión con ellas, mientras tengan los referentes necesarios. García Márquez es un ícono para el Caribe y el mundo: todo el mundo sabe quién es, pero no todos lo han leído; muchas de las madres comunitarias consideraban inaccesible su obra más grande. Que DC, por medio de ti, propusiera, para abordar la obra, esta relación con la espacialidad, fue genial; todas las madres comunitarias, desde las de Nariño hasta las del Magdalena, tienen una relación con el río, con la montaña, con la plaza de

su pueblo. Leer un fragmento e imaginar la disposición de las casas, los recorridos planteados en el texto, y después escuchar a sus compañeras haciendo lo mismo, les permitió aproximarse a *Cien años de soledad* sin miedo. De todos los trabajos que hemos hecho, este logró la mejor fórmula para provocar; un 60 % de las participantes terminaron leyendo la obra completa.

Me preguntas qué me ha quedado de estos proyectos. Creo que puedo contestarte diciendo que con cada encuentro se producen pequeños cambios en mí. Con ustedes he aprendido a escuchar lo que el grupo quiere decir, aprendí a confiar en mi cuerpo y a no tenerles miedo a los cuerpos desconocidos de los otros. Cuando estoy como participante de un taller, me despojo de mi papel de directora de la Fundación y puedo soltar la idea de control; eso lo aprendí desde el primer proyecto, cuando comencé a dar instrucciones de cómo hacer un círculo para conversar, y Bella, con un gesto, rodó la silla hacia atrás, y todos hicieron lo mismo, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja...

Por DC siento mucho respeto y admiración; pero ahora, principalmente siento mucho afecto por este camino que hemos hecho acompañándonos.

Besos, Rodri.

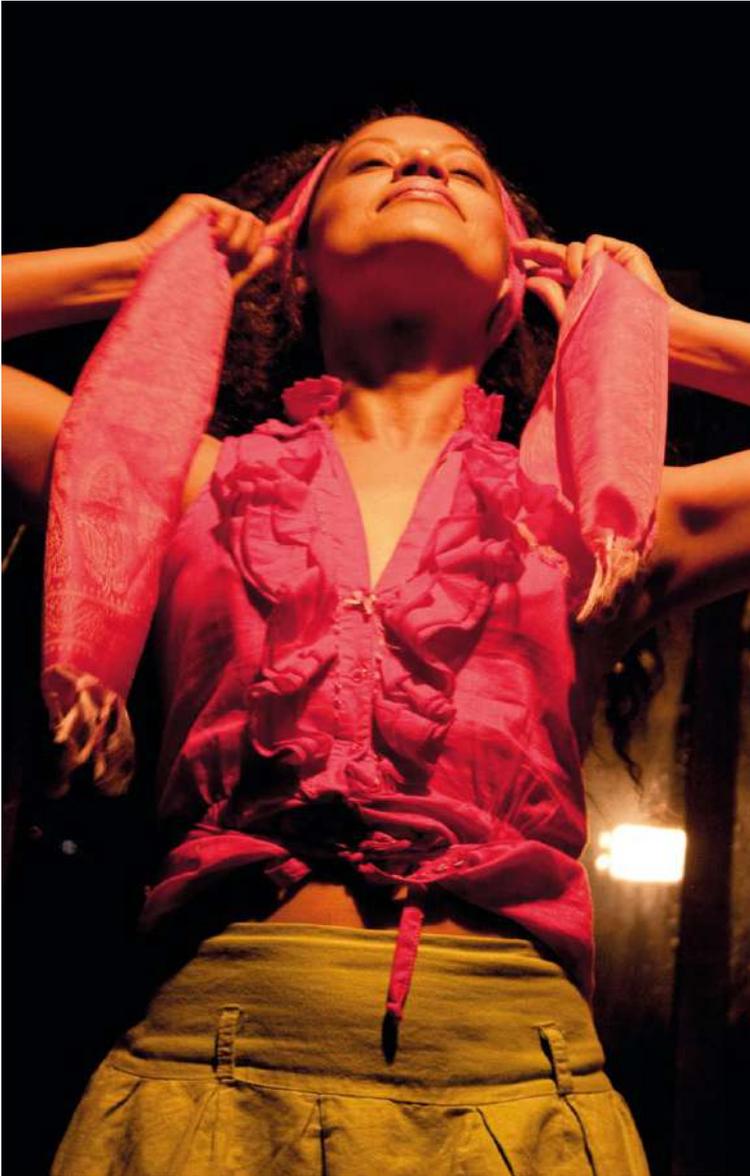
Vicky



Obra: *Arrebato*

En la imagen, Sofía Mejía y Andrés Lagos

Fotografía: Laura Benavides



Obra: *Arrebato*  
En la imagen, Bellaluz Gutiérrez  
Fotografía: Laura Benavides

## IV. Lo otro que es también uno mismo

Conversación entre Roland Sánchez,  
Otilia Ramos, Yeison Guerrero,  
Margarita Roa, Juan Mosquera y  
Rodrigo Estrada, intérpretes de la obra  
*Arrebato*

19.2.2021

RODRIGO: Roland, ¿cómo surgió tu relación con Danza Común?

ROLAND: A mí me llegó una invitación aquí, a Aguachica del Programa de Desarrollo y Paz del Magdalena Medio. Eso era un proyecto que se llamaba Expedición Mutis. Se trataba de reunir a varios artistas del Magdalena medio para que tomaran talleres de danza, pintura, literatura, música, y para después engranar todo eso y sacar un resultado. La primera vez que se hizo fue en Gamarra. Nosotros pensamos que el maestro que venía era de danza folclórica, pero cuando llegamos y nos ubicaron en el salón, apareció la despampanante maestra Bellaluz

Gutiérrez, con su cabello bien frondoso, para dictarnos un taller de danza contemporánea. Ya te podrás imaginar el choque de conocimientos y de costumbres que se dio. Van a respirar y a mover el cuerpo, nos dijo, pero nosotros queríamos escuchar tamboras, pitos, cumbia, garabato. Fue así como conocí a la maestra Bellaluz. Yo me dejé llevar. Abrí la puerta, inconscientemente, a la danza contemporánea. Me daba curiosidad saber por qué ella se movía así; qué es eso de *danza contemporánea*, por qué tenía que tirarme al piso. Nosotros, los tradicionales, no nos tiramos al piso. Le pregunté, Maestra, ¿usted de dónde viene, y ella me explicó, Vengo de Bogotá, soy de Baranoa, pero vengo de Bogotá, y allá tengo una compañía que se llama Danza Común. Yo ahí le dije, En lo que yo pueda servirle, con muchísimo gusto. Creo que a ella le quedaron sonando esas palabras, porque después me llamó, Hola, Roland; mira, te llama Bellaluz, quiero que hagas parte de la obra *Arrebato*. Ese fue mi primer contacto con una persona de Danza Común. Y lo que vino después... ya ustedes conocen bien esa historia, esos veinticinco días en Bogotá, en el mes de octubre de 2010, cuando creamos *Arrebato*.

RODRIGO: ¿Y cómo fue, Oti, ese primer encuentro para vos?

OTI: Primero, tuve la oportunidad de vivir una experiencia con Sofi y Bellita, en un proyecto que se llamaba Cultura para la Vida, Cultura para la Paz, una estrategia para trabajar los derechos humanos de la mano del arte. Hicimos unos talleres de danza contemporánea con el Colegio del Cuerpo, de Cartagena, y con Danza Común. Para mí era raro, pues yo soy bailadora y cantaora tradicional, y teníamos que hacer todas esas cosas... Yo le decía a una compañera, Nosotras aquí como que desentonamos, porque bien ordinarios nuestros movimientos. Mientras que veíamos a Bellita y a Sofi, nos mirábamos y decíamos, Nosotras aquí somos el parche. Pero nada, aceptamos el reto, y aunque eran muy difíciles los ejercicios

en ese entonces, y siguen siendo difíciles, nos dimos a la tarea de terminar ese ciclo. Esos talleres eran en Barrancabermeja. Ahí fue el primer acercamiento que tuve con Danza Común.

Luego, una tarde, recuerdo tanto, me llamó Bellita, que si quería hacer parte de un proyecto, pero que tenía que ir a Bogotá. Y yo, Huy, grave, porque a mí nunca me ha gustado la nevera. Decía, Dios mío bendito, yo soy muy miedosa. Hacía unos días había tenido una propuesta de irme de gira por el mundo con un grupo muy reconocido, porque se había enfermado la cantaora, y yo no había querido ir. Y al ratico me salió la propuesta con Danza Común. Yo decía, ¿Voy o no voy? No recuerdo si fue Bella o Sofi quien me llamó, o Dianita... no recuerdo.

Total, al fin me fui para la nevera. Me acuerdo que nos recibieron muy bien. Me encontré con Yeison, con Margarita, con Sofi, con María Elena y con la maestra Ninoska. Y yo decía, Bueno, acá está la maestra Ninoska, que es una señora de tradición; entonces, aquí quepo yo. Pero antes de eso me habían hecho unas llamadas y me habían preguntado cuándo había empezado a bailar. Esa fue la primera pregunta. Y cuando llegamos allá, nos dimos cuenta de que ustedes ya tenían prácticamente todo el libreto montado, y lo que llegamos a hacer nosotros fue a contar lo que hacíamos a diario, y así, poquito a poquito, se fue tejiendo la historia, muy rápidamente. Y me quito el sombrero: fueron unos duros para montar esa apuesta, porque sabían muy bien qué era lo que iban a hacer.

Hay unas palabras que nunca se me van a olvidar; las dijo Margarita. Estábamos mamados, mamados, y Margarita nos dijo, Es que ustedes no se pueden cansar. Tengo eso muy presente. Se las repito a mis estudiantes, Oye, pero es que no nos podemos cansar...

ROLAND: Esa fue la frase para nosotros los tradicionales, Ustedes no se cansan...

OTI: Fue mágico ese encuentro. Recuerdo que lloré en la última presentación de esa temporada. Cuando salía Margarita, a quien se le ponía el vestido, yo lloré, porque decía, Huy, se acabó esta magia tan bonita y esta belleza tan bonita. Fue mágico todo eso, desde el primer momento, cuando llegué a la casa de Bella, con frío, porque no llevaba ropa adecuada... Estaba volada del trabajo... y hasta el último momento... sentir que la gente se transportaba con el sabor de los tambores, en las funciones y en cada taller, porque cada uno de nosotros hizo un taller. Yo hice el taller del pajarito; la gente arreglando el pajarito... fue hermoso. Y subir todos los días esa hijueputa cuesta que me hacía llorar. Empujar a la maestra Ninoska para que también la subiera. La maestra Ninoska, con la mano en la cintura, decía, Ay, quién nos mandó pa' esto [risas].

La convivencia también fue muy bonita. María Elena y yo vivíamos al lado de Zoi, y los pela'os, Roland y Pío, vivían con Juan, y Yeison y la maestra Ninoska vivían con una señora. Pero siempre nos encontrábamos pa' comer arroz de queso, pa' tomar sancocho. Eso era algo muy particular, la diferencia de lo que comíamos: ustedes comían muy bajito en grasa y en calorías, y a nosotros nos hacía falta la tajada, el queso, la carne...

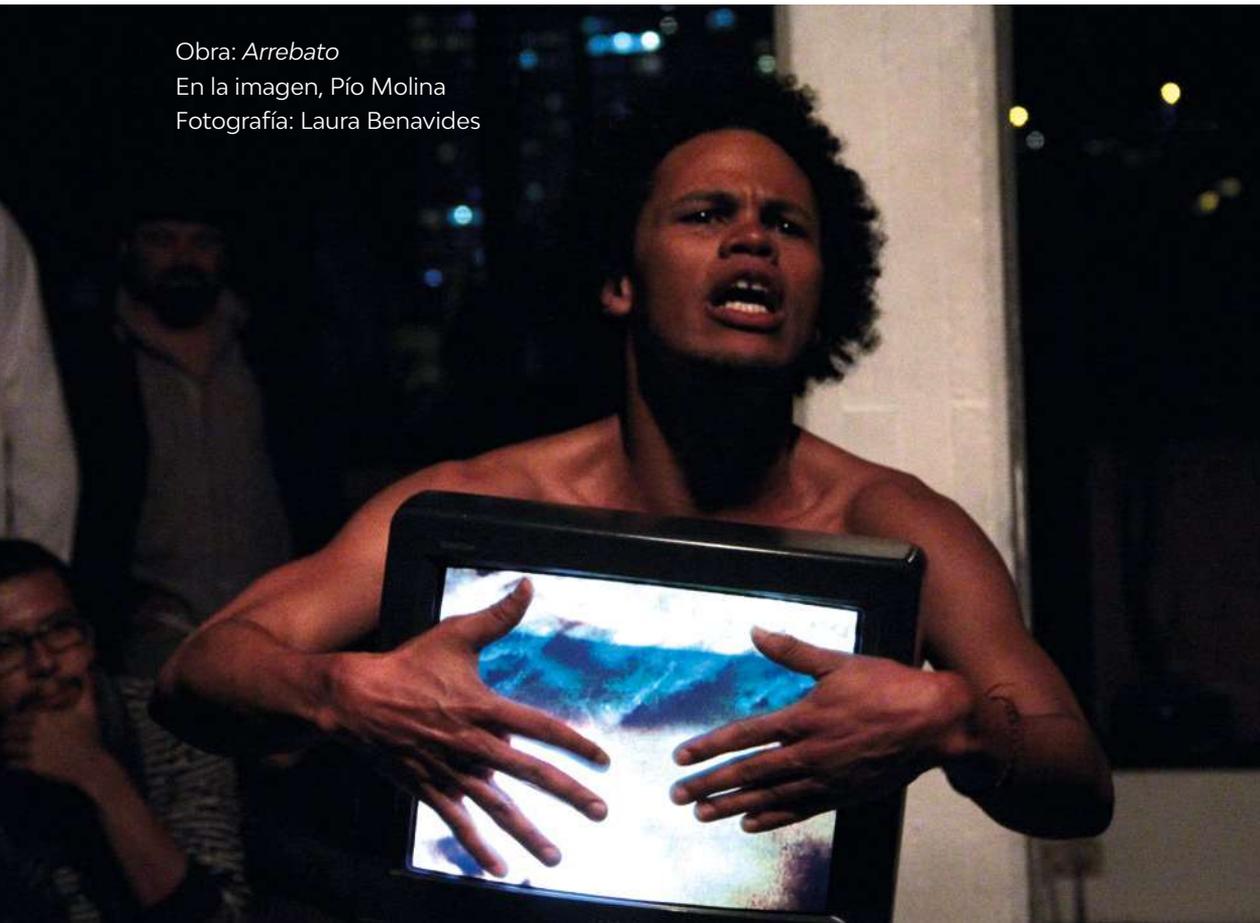
ROLAND: ¡Qué va! ¡Si nos comimos el Magdalena medio en matas! Me tocó decirle a la maestra Bellaluz que dónde traían la carne.

OTI: Recuerdo el día en que hicimos el sancocho. La maestra Ninoska dijo, Aquí nos la vamos a sacar. Los invitamos a comer sancocho, y después, en el taller, no daban pa' nada. El taller le tocaba a Yeison y a Roland, e hicieron un calentamiento de cien pies, que no daban ustedes los cachacos pa' nada.

Todo el encuentro fue muy bello, de las mejores experiencias de mi vida. Todo ese acercamiento que tuve con ese otro género con el que no pensé que podía trabajar. Me di cuenta de que podíamos ir de la mano.



Obra: *Arrebato*  
En la imagen,  
Zoitsa Noriega  
Fotografía:  
Laura Benavides



Obra: *Arrebato*  
En la imagen, Pío Molina  
Fotografía: Laura Benavides

RODRIGO: Yeison, ¿cómo fue para vos?

YEISON: Mi gente, parar dieciocho días en Bogotá, para mí fue algo duro. Sí, ya había estado allá, pero no tanto tiempo... Tener que acostumbrarme al clima... Fue duro, pero fue espectacular: ver todo ese poco de cultura, de expresiones artísticas... Cuando María Elena salió, yo le dije a la seño Ninoska —ella siempre ha sido mi profesora—, Seño, ¿y eso qué es lo que esa muchacha está haciendo ahí. Y la seño me dijo, Mirá y quédate calla'o... No vas a decir nada, porque vos sabés que esta gente lo tiene todo montado aquí, y a mí las rodillas me duelen pa' estar repitiendo esas cosas. Y sin embargo, seguíamos repitiendo, y dele con lo mismo, y María Elena ya cansada, y después me tocaba a mí otra vez...

No sé ni por qué me dijeron a mí. Me acuerdo que la maestra Bellaluz vino acá al Chocó y nos dictó un taller de danza contemporánea, y nosotros, Bueno, esta señora qué es lo que está haciendo ahí; nosotros, esa vaina, cuándo la bailamos: un poco de movimientos, un poco de cosas locas. Y yo, Seño, hoombe, nosotros lo que queremos bailar es abozao. Móntenos una jota, una vaina arrecha, una vaina caliente, ¿ya?, pa' nosotros poder bailá. Imagínese que nosotros montamos una obra con ella, que fue *Selva y río*, que la terminamos con otra maestra de Bogotá, que fue la seño Ruth, y la presentamos en el auditorio de la Universidad del Chocó. Pero tuve buena relación con la seño Bellaluz, que siempre la recordaré, al igual que a ustedes.

Y bueno, me hicieron la llamada, Que si tú puedes participar en una obra que se llama *Arrebato*. Vas a venir dieciocho días acá; te vamos a pagar los pasajes y todo eso, la estadía... Te vas a quedar en tal lado... Y yo, Bueno, listo. Mientras que yo salga del Chocó a conocer otra cultura, otra cosa, me voy, y verdad, mi gente, oiga: que yo estaba bailando un abozao, mano, yo muerto, oiga, cuando salió Margarita, Vamos, Yeison,

que tú no te cansas. Y yo, Huy, jueputa. Y con ese clima, jue-madre, Dios mío, yo con la lengua afuera [Risas, muchas risas].

Compartí mucho con Roland y con Pío; ellos me enseñaron cómo era el golpe del garabato, del mapalé, y nosotros, cuchicheando y diciendo, Oiga, pero estas viejas cómo van a decir que nosotros no nos cansamos, siendo que nosotros estamos cambiando de clima, venimos de allá, que eso es caliente. Y decíamos, Vamos a llevarlas al Chocó o a Aguachica, para que vean cómo es la calentura allá, y les vamos a decir, ¡Vamos, vamos, vamos, pues! ¡Vamos, que ustedes no se cansan! Estamos esperando eso: que ustedes vengan por acá para decirles lo mismo. Margarita, no se ría...

OTI: Yo era la intermediaria de todos, Margarita. Escuchaba los comentarios, y luego iba y le decía a Bella, Los pela'os están bravos porque Margarita dijo que no se cansaban. Bella: Margarita, esto; Margarita, lo otro. Margarita era como quien daba el orden.

YEISON: Oti era la que nos decía, Vamos, muchachos... y Oti, cansada, pero me acuerdo la última vez que íbamos subiendo hacia La Macarena... Oti, ¿te acordás? Íbamos subiendo, y nosotros dele, dele. Eran como las ocho o las nueve, y Oti con la lengua afuera, y decía, Yeison, vení ayudame. Y yo, ¿Cómo te cargo? ¡No joda!... [risas].

OTI: Es que trabajábamos hasta por la noche, y al otro día teníamos que estar a las ocho de la mañana, y para nosotros los costeños madrugar es muy verraco: por más que queramos, es muy verraco. Y llegábamos, y los de Danza Común ya estaban abriendo; estaban Laurita y Sofi allá estirando, y nosotros con un frío y un cansancio, y ustedes ni desayunaban ni nada: solamente comían yerbas, como dice Roland, y nosotros ya nos habíamos hecho un revuelto con arepa, y llegábamos súper pesados... Pero aprendimos muchas cosas del quehacer del artista y a ser responsables con el trabajo. Fue un aprendizaje

duro, porque cada uno tiene una forma diferente. Nosotros, por ejemplo, acá en la costa ensayamos en la noche —no sé Yeison allá—, y ustedes en cambio ensayan toda una jornada. Es muy diferente. Nosotros mamamos gallo pa' poder ensayar; ustedes no maman gallo. Teníamos que adaptarnos a las rutinas... fue algo muy difícil. Tanto fue así que, por ejemplo, Mari chocó mucho; ella fue la que más chocó con Bellita, con Margarita, a diferencia de Roland, de Pío, de Yeison y de la maestra Ninoska, a los que yo les decía, No, hay que aguantar, hay que aguantar: al final vamos a ver los frutos. María Elena, no, ella era más explosiva, y eso que Mari hacía danza ballet. Y yo era la mamachocha.

YEISON: Mi gente, lo que vivimos con ustedes, a mí sinceramente me sirvió mucho como formador, como bailarín. Cuando llegué acá quise proponer cosas similares a mis alumnos, trabajar de dos a seis, pero el clima era muy diferente, entonces me tocaba tener más pausas. Le agradezco a Danza Común por haberme tenido en cuenta como bailarín, como profesor. No tengo palabras, y siempre que voy a Bogotá, vengo con una mentalidad distinta de cómo enfrentar la danza, de cómo enfrentar el proceso artístico. Siempre se lo dije a la profesora Bellaluz, Si nosotros tuviéramos un apoyo incondicional, en el Chocó haríamos maravillas, pero nos toca siempre estar rogando a las administraciones municipales, o a la Gobernación... No sé si en Aguachica les pase, porque en Bogotá sí hay apoyo: la gente paga por una capacitación, por un taller. Pero acá, mi gente, es muy difícil que la gente pague cincuenta mil o veinte mil pesos por un taller de danza. Ahora estoy con la señora Ninoska en una escuela, estamos cobrando una mensualidad, pero ha sido muy difícil mantener la propuesta. Mi gente, acá en el Chocó es muy diferente. Estamos tratando de hacer muchas cosas que el Chocó necesita. Acá hay mucho potencial... Y además de todo, esta pandemia nos ha jodido.

A nosotros nos dejó sin trabajo. Yo estaba trabajando en la universidad, y ya: no hay contrato este año pa' nosotros, y cada quien a buscar pa' dónde irse.

Yo, a todos lados que voy, en tal proceso, digo, Mire, que yo estuve en Danza Común, en *Arrebato*. Imagínese que en algún momento quise replicar el formato con mis alumnos en la universidad, y presentamos una obra que se llamó *Chocó, fantasía y laboreo*. Estuvimos en Cali con esa obra, nos llevó una maestra de Medellín que se llama Catalina. Estuvimos en la Tercera Bienal Internacional de Cali. Quisimos tomar algunas de las cosas que habíamos aprendido en *Arrebato*. Fue difícil para nosotros llegar allá, sin apoyo de la Universidad. La organización nos llevó, y nosotros acá tuvimos que buscar cómo cubrir la alimentación. La cosa es difícil, no sé en Aguachica, en Gamarra. A ustedes en Bogotá les va muy bien.

RODRIGO: Bueno, la situación tampoco es la ideal... Y sabemos que la realidad en el Chocó y en otras regiones es complicada, muy injusta. De alguna manera, *Arrebato* nos sirvió para tener un conocimiento más directo, al encontrarnos con ustedes, de esos problemas. Siempre nos llega alguna noticia, pero creo que una de las cosas que posibilitaron la obra fue convivir con el relato mismo, con las personas mismas que vivían esas realidades diferentes a las que podíamos vivir en la capital. Algo que le agradezco a *Arrebato* es que nos permitió tener un verdadero contacto con las regiones. Yo había ido a los municipios a trabajar, pero, curiosamente, fue esta obra la que me permitió mirar más de cerca y conocer esas verdades, el abandono de las regiones por parte del Estado, la violencia, la falta de oportunidades.



Obra: *Arrebato*

En la imagen, Juan Mosquera

Fotografía: Laura Benavides

OTI: Yo le agradezco a *Arrebato*, primero, la oportunidad de aprender de la disciplina; segundo, la constancia; tercero, la responsabilidad. Creo que eso los ha hecho a ustedes grandes. Y de ese proyecto también aprendí sobre el hacer de una puesta en escena. Yo no sabía que existía ese mundo, en el que podíamos cantar, bailar, actuar, llorar, reír... ¡todo! Al igual que Yeison, hice algunas cosas locas acá. Yo los observaba. Ustedes llegaban al restaurante, a la hora del almuerzo, y se sentaban a escribir, a analizar. Eran muy organizados. aprendí de la paciencia que tienen. Aprendí de Sofía, de Margarita, de Andrés, de Zoitsa, de todos. Bueno, también aprendí de Pío, Bocaemugre, como le decíamos nosotros. Pío nunca decía *no*: él se le medía a lo que fuera... Y la forma como ustedes adaptaban la obra



Obra: *Arrebato*

En la imagen, Laura Franco

Fotografía: Laura Benavides

a los espacios... Llegamos a Danza Común y ahí hicimos la primera temporada; que nos fuimos pa'l Caribe: ahí también montamos la escena; no, que nos fuimos pa' Pies Descalzos: ahí también montamos la escena. Y la última fue la del Julio Mario Santodomingo, que fue... ese momento fue increíble.

RODRIGO: Juan, ¿cómo fue para vos ese proceso, y cómo fue específicamente el trabajo con Roland, la creación de ese dueto que hacían juntos? ¿Qué retos y qué revelaciones implicó ese encuentro?

JUAN: Cuando yo vi bailar a este hombre fue como... ¡Guau! ¿Qué es esto? Percibí esa conexión del cuerpo que es inmediata, que no es racional. Yo me sentaba apoyado en la columna central del salón de Danza Común, y cada que lo

veía moverse sentía curiosidad por cómo llegar a ese estado de presencia al que llegaba Roland, un estado en que, justamente, se olvidaba de la presencia propia, o accedía, digamos, a una especie de posesión. Esa danza, además de ser guerrera, era una danza en la que había que permitir que algo lo poseyera, y eso que lo poseía no era necesariamente un duende o un diablo, o un ángel —aunque podía ser—, sino el ritmo que atravesaba el cuerpo entrando por los pies. Esa conexión se daba también a través de un contacto fuerte y duro con el piso, y eso despertaba una química con el cuerpo.

En ese momento, cuando empezó el proceso, yo pensaba que Roland iba a hacer un solo, y de pronto Bella dijo, Empiecen a trabajar los dos en un dueto. Eso fue muy chévere.

RODRIGO: ¿Y cómo planteaste vos el diálogo desde la danza contemporánea? Porque era una danza arrolladora, de mucho impacto...

JUAN: El diálogo sucedía en el cuerpo. Yo, inevitablemente, tenía unos códigos, unos patrones contemporáneos, y eso se empezaba a fundir con el son de negro, a mezclar, y fue Bella la que organizó el material. Después le metió eso del fútbol, que reconozco que fue un poco extraño: no entendía bien esa conexión; pero, bueno, la hacíamos y la gozábamos también. Pero la expresión contemporánea del son de negro era lo que yo tenía en ese momento, era lo que me atravesaba; se unía con las informaciones que traía de antes y salía lo que salía. Trataba también de cogerle el ritmo a Roland, ir a esa velocidad, y ya... que el cuerpo expresara lo que tenía que expresar.

RODRIGO: De todas formas, también tu historia, la historia que contabas a título personal, era una historia muy animal, por decirlo de alguna manera, porque había unas evocaciones de lo silvestre; yo veía la presencia del Amazonas en las texturas musicales y por el tránsito que hacías por el espacio, trepando, como si fueras un oso perezoso, o un animal de los árboles.

Y, de alguna manera, ese encuentro con Roland era también un encuentro animal, en la medida en que había un instinto salvaje que acababa por manifestarse. ¿Había una conexión entre ese relato personal y ese dueto que realizabas en el son de negro, o eran cosas completamente diferentes?

JUAN: Sí, claro, debía haber una conexión, aunque uno no se diera mucha cuenta de eso. Yo no me acordaba mucho, y ahora que lo mencionas, empiezo a recordar... Ah, sí, verdad que lo mío era treparme y miquear ahí un rato, y entonces, sí, claro, ahí había una conexión. Pero el centro siempre era el son de negro. Para mí era un goce hacerlo, y entender cómo se hacía, porque después, cuando vi otras expresiones de esa danza, me di cuenta de que se podía bailar de muchas otras formas. No recuerdo los nombres de los señores que nos acompañaron después en Barranquilla, en *El salto del pez*, que eran también bailaores de son de negro...

RODRIGO: David estaba ahí, que después también bailó en *Arrebato*.

JUAN: ¡Ellos! El horizonte de esa danza tan bella se ampliaba aún más. Y recuerdo además otra danza que me contó Roland, que también me impresionó mucho, solo desde el relato; nunca la vi bailar, pero es una puesta en escena impresionante, compleja, aunque, más que puesta en escena, es una *performance*, porque es una fiesta que dura muchos días, porque tiene una significación y un simbolismo fuerte, pero, a la vez, es una de esas danzas que se dejan de hacer, que entran en extinción. Era *La santa y sucia*. Cuando Roland me la relataba, estaba en ese proceso de desaparición. No sé... Ahí sí Roland me tiene que actualizar sobre qué pasó finalmente con esa danza. Pero se trataba de eso: de una danza con una energía profunda, animal, como tú dices, pero en la que había también un estado improvisatorio que yo apreciaba mucho, porque era un espacio que se resolvía ahí en el presente de la

danza. Y, en fin, Roland era impresionante, y era fantástico poder absorber lo que más pudiera de él.

RODRIGO: Tanto Juan como Margarita hicieron parte de ese equipo que preparó las estrategias para trabajar con ese grupo de artistas (Roland, Oti, Ninoska, Pío, Yeison, etcétera) que llegaban de las regiones. Margarita, ¿cómo fue esa preparación, y cómo fue ese momento en que tuvieron que trabajar todos juntos?

MARGARITA: Sí, es cierto que hicimos un proceso de preparación muy fuerte, pero, ahora que Oti estaba hablando de que los de Bogotá éramos un ejemplo de disciplina... pues todo es muy relativo. Sí, trabajamos mucho, pero los espectadores nos decían, Esa gente de las regiones son los que saben: cantan, bailan, hablan bien. En cambio, ustedes son unas güevas [risas].

ROLAND: Yo no te puedo creer eso...

OTI: Nosotros pensábamos lo contrario...

MARGARITA: Es decir, logramos algo muy bueno gracias a la preparación, pero nosotros no hicimos todo ese entrenamiento en voz, en canto. Eso venía con ustedes, y era impresionante. Eso no salió de nuestra disciplina.

OTI: Pero sin la preparación y la disciplina de ustedes no habría habido obra.

MARGARITA: Realmente, el proceso de preparación, sí, fue muy intenso. Bella, Sofi, Zoitsa, Laurita, Juan, Andrés y yo trabajamos desde mucho antes, durante unos tres meses. Trabajábamos tres veces a la semana, tres o cuatro horas cada día. Le dábamos tiempo a cada cosa para que sucediera. Me acuerdo de que, al inicio, en la primera semana, Sofía sacó unas cartulinas y comenzó a decir, Bueno, ¿cuáles son los materiales, cuáles son los lenguajes? Empezamos a mirar con qué contábamos, cómo íbamos a organizar el espacio, y teníamos esto del relato personal, la pregunta sobre qué nos había llevado a bailar... eso lo teníamos desde que escribimos el proyecto. Y cuando ustedes

llegaron, ya teníamos nuestros fragmentos, nuestros siete solos, y tal vez fue eso lo que nos preparó.

Aparte de que construimos el fragmento de cada uno, también hicimos unos momentos colectivos. Y claro, cuando ustedes llegaron, ya no trabajábamos solo tres días, sino toda la semana, de manera obsesiva. Me acuerdo que no podía dormir, pero también era por la alegría que sentía. Tenía las canciones en la cabeza. Y sí, llegábamos más temprano dizque a pensar, ¿te acuerdas, Juan? Quizás con toda esa obsesión, pues me parecía que ustedes llegaban muy rejalados...

OTI: La maestra Ninoska decía, Oye, pero no se cansan... [risas].

Obra: *Arrebato*

En la imagen, Zoitsa Noriega

Fotografía: Laura Benavides





Obra: *Arrebato*

En la imagen, Otilia, Zoitsa, Laura, Roland y Yeison

Fotografía: Daniela Amaya

MARGARITA: Creo que son maneras distintas de trabajar el movimiento. La fuerza que se maneja en las danzas que ustedes hacen es muy exigente para nosotros. Pienso en lo que me dice Yeison: que si me invitan al Chocó, me van a sacar la leche; obviamente, con tres canciones quedo muerta, porque son cosas distintas, y ustedes seguramente estaban cansados de tanto repetir, de volver a mirar, de hacerlo por el otro lado, de empezar de nuevo, cambiarlo de espacio, cambiar la velocidad, el audio...

RODRIGO. Toda esa disciplina de la experimentación era lo que quizás les cansaba más. Roland, ¿qué retos tuvo para vos la pieza? Porque hemos estado hablando de la facilidad con que hacían las cosas, y la fuerza que traían. Venían con una

potencia muy elaborada, que es toda la fuerza de la tradición, pero de todas maneras la pieza implicaba unos retos, que quizás tenían que ver con esto que Margarita dice: la necesidad de experimentar. ¿Cómo fue entonces para vos?

ROLAND: Yo tengo un reto muy claro, que es bailar sin música. Juan me decía, Muévete, y yo, No, pero pon música. O, Ven, yo toco y tú bailas. No, sin música, decía él. Y la maestra, No, Roland, no hay música. Y yo, Cómo voy a bailar sin música, maestra. Entonces Juan se reía y decía, No, Roland, baila. Y yo, No, Juan, es que tú no estás entendiendo: yo necesito el golpe del tambor. Ahí tuve que aprender. Como les decía, abrí las puertas de mi cuerpo y mi mente para que llegara esa contaminación de la danza contemporánea. En ese momento eso fue un reto para mí, ¿Cómo hago para bailar al lado de Juan sin música? Yo aquí digo, Vamos a bailar cumbia, ¡música!; vamos a bailar mapalé, ¡música!; vamos a bailar son de negro, ¡música!

Al tener que bailar sin música, entonces, fue que empezó a surgir esa onomatopeya que reemplaza el golpe del tambor, *Túmpacte túmpac pe túmpac...* Creo que soy la única persona que hace eso al bailar son de negro, porque en el son de negro lo que se hace es gritar *Eeeiaiaiaiai*, pero nadie se pone a hacer el sonido que produce el tambor, o a hacer el sonido de la guacharaca, *Chiquichichiquí*, o a hacer, *Tum túmpac pi (chac), tum túmpac pi*. Recuerdo un momento, en Barranquilla, en que yo me quedé aplaudiéndole a Juan, y él se quedó con todo ese movimiento animal, y yo, *Túmpac e túmpac ejñ eje...* Entonces, si no me hubieran dicho que bailara sin música, no habría evolucionado mi son de negro. Tengo una forma de bailar muy diferente a la de las personas que bailan tradicional. Si tú ves a una persona de Calamar, o de Santa Lucía, ves que tienen una forma diferente en su ejecución, pero que no rompen el patrón de la tradición. Yo, en cambio, ya lo cambié, y ha sido por esculcar en la danza contemporánea.

Otro reto fue este, Escúchalo, me decía la maestra Bellaluz. Hey, cómo lo escucho, decía yo. Escucha a Juan, repetía. Y yo contestaba, ¡Cómo lo escucho, si Juan no se está moviendo ni me está diciendo nada! No, pero Roland, escúchalo, siéntelo. Y yo, Cómo lo voy a sentir si no me está tocando. Yo en la costa lo que escucho es *Pimpacpac pimpacpac pimpacpac*, y era complicado estar al lado de Juan o de Rodri, y tratar de percibir si hacían un movimiento para yo poder moverme. Esa percepción del movimiento, sentir la energía corporal de la otra persona y decir, Bueno, aquí hubo algo, y yo contesto, o yo pregunto con mi cuerpo y el otro responde. Aquello era jodido: fue un choque brutal. Esa petición de que escuchara a Juan, cuando empezamos a hacer el dueto, era una vaina loquísima.

Y el otro reto, ya por fuera de la danza, fue aprender a convivir con otras culturas, con otras formas de ser, con la de Juan, con su tranquilidad, su paciencia, su río, así, tranquiiiiiiiilo. Juan, vamos a hacer esto, le decía. Ah, cálmate, me respondía. Después llegaba Margarita, Pilas, ¿qué es lo que es?, *pic, pac*. Y después llegaba Sofi, Buenooooo, ahora vamos a hacer... Y después Bellaluz con su locura, que lo miraba a uno y le decía, Ya te dije..., pero en realidad no había dicho nada. Ella pensaba que había dicho algo, pero en realidad no lo había hecho [risas]. Al rato llegaba Andrés con su fuerza. Yo decía, Esto es un manicomio. ¿Yo dónde estoy metido?

Entonces, bailar sin música, escuchar a Juan, aunque no se moviera ni dijera nada, y convivir con esas culturas y maneras de ser diferentes, hicieron que yo evolucionara. Lo hacía inconscientemente, porque inconscientemente empezaba a repetir los movimientos de Juan. Ahora que me pongo a ver los videos que tenemos por ahí de los ensayos, Juan hacía un movimiento en que se agachaba y volteaba la cara así, y templaba los dientes, y yo también lo hacía. Me contagié de él, y también de los

movimientos de Rodri, que son circulares... Indiscutiblemente, todo eso fue difícil, pero me llevó a otro lugar.

RODRIGO: Había algo muy interesante en *Arrebato*: la posibilidad de que como intérpretes pudiéramos también estar en el rol de espectadores. Uno actuaba en la obra, pero podía tener una cierta perspectiva de algunos momentos, de los solos de los demás. ¿Qué momentos, de los que podían observar, fueron memorables para ustedes?

ROLAND: Yo tengo dos momentos. Primero, lo de Pío, con todo lo que contaba del Magdalena medio, toda la problemática de la violencia, que acá en Aguachica fue bastante dura. Hace una semana nada más estuve hablando con la mamá de un amigo que está desaparecido, Marlon Peña. Marliton jugaba fútbol con nosotros, a dos cuadras de la casa. En esos tiempos al man se lo llevaron. Un día lo vieron salir de la cancha, y ya no volvió más. Entonces, cada vez que Pío contaba eso que contaba, y tú lo arrastrabas, yo me acordaba de mi amigo. Nosotros no sabemos dónde está, si está muerto, si es uno de esos “falsos positivos”. Lo de Pío me conmovía mucho, porque reavivaba el recuerdo de lo que pasó con mi amigo.

Y la otra parte que tengo muy presente es la que hacía Zoitsa. A mí me encantaba eso de *La potra zaina, la flor de la llanura*. Cuando ella hacía el *taichi chuan*, yo decía, ¿De dónde sale eso? Me gustaba lo de los demás, pero lo de Zoitsa era una cosa loca para mí, cómo se transformaba. Me quedaba embelesado. Esos dos pedazos de la obra me gustaban mucho. El resto, corría pa’ lado y lado buscando cosas, compadre. Ahí se me acababa lo de espectador.

OTI: Todo *Arrebato* es bello. Mientras Roland hablaba, mi cabeza volvía en el tiempo. La primera vez que llegamos a Bogotá, Margarita, Bella y Sofi dijeron, Ahora ustedes van a ver lo que nosotros hicimos. Y nos sentamos y vimos el pasón de todos. Recuerdo que nos miramos y dijimos, Ajá,

¿y nosotros qué vamos a hacer aquí si no conectamos? Pero con el tiempo fuimos viendo que cada historia fue encajando, que la obra fue planificada minuciosamente para que cada historia desembocara en la otra. Yo era feliz viendo a Andrés con lo del Supermán, me encantaba cómo se transformaba, cómo jugaban los colores. El momento de Laurita, ver cómo la habían domado... y lo de Margis, que me recordaba mucho a mi mamá, en su mundo, en sus viajes. Esos tres momentos me gustaba verlos. Y cuando yo le daba el beso a Margarita, lloraba, porque sabía que se iba a acabar la obra. Eso era muy nostálgico para mí.

Y, Margis, yo quiero contarte algo: ¿se acuerdan, Yeison y Roland, de la prueba de vestuario, cuando Margarita salió desnuda? ¿Se acuerdan la cara que hizo la maestra Ninoska? ¿Qué fue lo que dijo la maestra Ninoska?

ROLAND: ¡¡¡Ve, la gente aquí está loca!!!, dijo [risas].

OTI: Es que la maestra Ninoska tiene cuentos... ¡Si ustedes supieran todos los cuentos de la maestra Ninoska!

MARGARITA: No, para mí también era duro ese momento [risas]. Eso yo no lo escogí. A nosotros nos pasó lo mismo que a ustedes: los demás nos dirigieron. Pero en realidad no estaba desnuda; hay muchos desnudos en la danza contemporánea, pero yo salía en ropa interior.

OTI: Claro, pero la maestra Ninoska, tradicional tradicional, y de pronto ver que tú vas a estar en ropa interior...

MARGARITA. Para mí también era un reto, al inicio. Y para mi mamá fue muy controversial: ella después ya nunca quiso venir. Pero después yo le fui cogiendo el gusto. ¡Fíjense cómo es de peligrosa la danza contemporánea! [risas].

JUAN: Ha sido muy bonito escucharlos, porque yo no me acordaba de todo. Por ejemplo, lo de Andrés, eso ha vuelto a surgir. Lo del Supermán lo tenía escondido en la memoria; entonces, ha sido muy emotivo... Lo de Zoi... no me acordaba



Obra: *Arrebato*  
En la imagen,  
Ninoska  
Salamandra y  
Yeison Guerrero  
Fotografía:  
Daniela Amaya

Obra: *Arrebato*  
En la imagen, David Pérez, Roland Sánchez y Rodrigo Estrada  
Fotografía: Daniela Amaya



de muchas partes de la pieza, y escuchándolos, ha sido muy grato volver a recordarlos. Es difícil para mí escoger uno de los momentos. Creo que el de Margarita era muy fuerte porque era el final, y ya todo estaba muy cargado de emoción y de recuerdo. Además, me parecía muy bonito cómo se configuraba ese momento, esa escenografía móvil, y cómo relataba la transformación... Había una alusión a Nueva York, creo, pero no me acuerdo bien. Era muy emotivo. Y también cuando Oti cantaba —esa voz es inatajable—, era muy emocionante.

RODRIGO: Juan, cuando te contacté la semana pasada, me decías que la obra era muy importante para vos. ¿Por qué es tan importante? ¿Cómo la tenés en tu memoria y en tu cuerpo?

JUAN: Yo la centralizo mucho en el son de negro. Ese regalo, que llegó a través de Roland a mi vida, es fundamental para mí. Acceder a ese estado de la presencia que mencioné. Pero también recuerdo todo eso que han mencionado: la necesidad de construir algo en muy corto tiempo, algo complejo, muy grande, con mucha gente. Creo que era la obra más ambiciosa de Danza Común, y también en la que yo he estado; una obra que abarca muchas cosas. Y esa confrontación sobre lo fundamental, esa manera de asumir la danza de maneras diferentes, todavía me interpela. Por qué, por ejemplo, ese protocolo de la danza académica para preparar el cuerpo, tener dos horas de calentamiento y estiramiento para entrar en una situación, para buscar una presencia, cuando estas personas entran inmediatamente en eso, lo hacen en un clic. Eso sucede porque la danza está en su cotidianidad, en los espacios de Roland, Yeison y Oti, mucho más que en los míos, por ejemplo, cuando vivía en Bogotá, y aun ahora. Cómo tener el tono en el cuerpo para activar la danza, o la música, o la expresión de manera inmediata; eso requiere que el cuerpo esté listo en todo momento, o al menos podría verse así. Creo que ese tipo de preguntas son las que uno comienza a formular cuando encuentra otras formas de hacer

tan distintas de las de uno. En mi casa, la relación con la danza fue muy restringida. Yo no tuve ese acceso a la danza tradicional, de niño no estuve nunca en una escuela. Conocía la forma de hacer de la danza contemporánea, y claro, encontrarse ahí con lo tradicional fue otra cosa: me metió en otro mundo e hizo que me planteara preguntas sobre lo fundamental, preguntas, por ejemplo, sobre el goce, cómo acceder a ese goce inmediatamente, o como lo que dice Margarita, cómo es que ustedes dominan tantas cosas y uno es una güeva. Tienen una voz impresionante, un cuerpo impresionante, se mueven maravillosamente, como si no necesitaran hacer nada. Bueno, esas son cosas que uno se va creyendo, y que tal vez no sean así del todo, pero pensarlo ya es interesante.

Ahora tuve la oportunidad de asesorar un trabajo de grado de un estudiante que viene del Huila y que quería resignificar el sanjuanero, que es una danza tradicional supremamente codificada y diseñada para decir algo. Los roles de género en esa danza son muy específicos: la mujer es coqueta, sumisa, al principio dice *no*, pero después dice *sí*; y el hombre es lo contrario, es el que propone, y esos discursos, cuando uno entra a la danza tradicional, los puede mover también. Entonces, creo que *Arrebato* fue la oportunidad para ubicarse en lugares que no son fáciles, porque la tradición defiende la tradición, pero también, cuando se moviliza, es muy interesante, cuando dice, Bueno, vamos a expresar esto poniéndolo en cierta tensión, en cierta duda, llevándolo hacia otros lugares. Yo creo que *Arrebato* también tocó esos terrenos. Creo que es después que uno se formula esas preguntas; yo en ese momento no lo hacía, por lo menos: en ese momento sentía más bien la felicidad de hacerlo, de estar ahí.

RODRIGO: Margarita, faltó que nos dijeras qué había para vos de especial en la obra.

MARGARITA: También es muy difícil para mí. Había muchos momentos. Pero pensé en Laurita, de primerazo, cuando hiciste

la pregunta. Eso para mí era tremendo. Había otros momentos que eran muy importantes para mí, y era lo que yo no podía hacer, y que nunca lograré, o no sé..., por ejemplo, los cantos colectivos, que todo el mundo cantaba fragmentos. Eso para mí era increíble. Duramos un montón tratando de cuadrar eso: cuánto debía durar y en qué momento se interrumpía cada partecita, y que todo el espacio se hiciera un espacio sonoro, todos distribuidos por distintos lados. Y hay muchos otros momentos. Las transiciones, para mí, eran muy especiales, como, por ejemplo, cuando terminaba lo de Pío, que era tan duro, y salía Laurita con esa fuerza, o como la que había antes del son de negro, en que las mujeres hacíamos una especie de cortina, para después dejar ver ese dueto. Ese dueto era algo que yo intentaba no perderme.

Pero, Rodri, cuando tú decías que nosotros éramos espectadores... no, eso no. De pronto después, con el tiempo se fue logrando un poco, pero eso era un voleo para intentar mover a la gente. Todos estábamos todo el tiempo trabajando: que a dónde tienes que ir, que ahora los objetos de Pío... ¡Cuál tranquilidad ni qué nada! Y además estábamos pensando si tal cosa funcionaba o no. Uno no podía ser un espectador tranquilo.

RODRIGO: Es cierto, pero al menos tenía uno la posibilidad de percibir. Por ejemplo, el solo de Bella, creo que casi nunca podía verlo en escena: casi siempre estaba atrás sosteniendo una escalera por la que se subía Andrés para salir vestido de Supermán; eso de Bella solo podía escucharlo; para mí era una escena sonora. Una vez ella se cayó... cayó dos o tres escalones, en Varasanta, y esa caída la tengo en la memoria en forma de sonido: recuerdo un estruendo, después un silencio, una que otra risa nerviosa, y luego la continuación de su relato. Pero sí, es cierto: no era que tuviéramos tal cual el rol del espectador... Bueno, vamos a dejar por aquí, que ya nos estamos pasando

Obra: *Arrebato*  
En la imagen, Andrés Lagos  
Fotografía: Daniela Amaya



Obra: *Arrebato*  
En la imagen, Margarita Roa  
Fotografía: Daniela Amaya

de la hora. Parece que a Yeison se le cayó el internet y no ha podido volver a conectarse...

ROLAND: Rodri, gracias por la invitación. Lo que sucedió con *Arrebato* fue una cosa mágica, algo en lo que nos reunimos en pro de la cultura, juntando el conocimiento de todos: el de ustedes, que estaban en el interior, y el nuestro, que veníamos de la tradición; ha sido muy bueno vivir con ustedes lo que nosotros vivimos, que ustedes comprendieran algo de lo que sentimos cuando vamos a un festival de tambora, por ejemplo, y conocerlos a ustedes, con esa disciplina que tienen. Recuerdo que le cogía la mano a Oti y le decía, Oti, vamos a llegar tarde al calentamiento. La señora Ninoska decía, ¡Nooooo, jueputa, otra vez esa loma! Pero ya a la semana la subía... Decía Juan, ¿Cómo gozan ustedes tan rápido?; así mismo nosotros aprendimos. No, es que también nos toca calentar, nos toca prepararnos, nos toca estirar. Lógicamente, los primeros días decíamos, ¡No, qué maricada! ¿Por qué no comenzamos de una? Pero entonces ahí ya empezamos a ver el beneficio que eso tenía. Y luego estaba ese goce que sentíamos, por ejemplo, en *Tumbahombreeee tumbahombre aeee mi poyera aeeee...* Eso todo el mundo se la gozaba, y *Se deeeaja se deeeaja, el hombre que no da se deeejaa...* Lo colectivo fue muy rico: todo el mundo trabajó, todos le metimos el pecho... Y miren cómo es Oti; les voy a contar una anécdota de Oti: ya cuando nos veníamos pa la casa, se ponía a llorar. Y yo, Oti, ¿por qué? Y ella, Ay, ya nos vamos, ya se acabó. Y yo, ¡Noooo, Oti, manda güevo, echeee!... Es que era eso... Margarita, tú salías y ya Oti me agarraba la mano, y yo la miraba, y nos poníamos a llorar. ¡Más maricas nosotros!, porque ya se acababa la obra, porque ya nos íbamos, porque ya el bus nos esperaba, porque se acababa lo mágico. Y mira que eso fue incrementándose cada vez que nos encontrábamos, y que Oti me corrija si no es verdad: no fue solo al principio,

fue cada vez que, Hey, hay *Arrebato*. Huyyy, hay *Arrebato*. Otra vez nos vamos a encontrar.

OTI: Algo también muy bonito, y muy gratificante, fue recibir un pago. Ya lo decía Yeison, Ser artista en nuestra región no vale económicamente. Yo me fui pa' San Victorino y llené las maletas, y me tocó pagar setenta mil pesos de multa porque...

ROLAND: No recuerdes eso, Oti, yo iba contigo...

OTI: El pago para mí fue muy importante, que me reconocieran económicamente por hacer lo que nos gusta fue una oportunidad y una bendición.

MARGARITA: Ahora que estabas hablando, Roland, de *El hombre que no da se deja*, y la *Tumba hombre*, ¡no, Dios mío!, ese momento era una locura. Cuando estábamos en función, me tocaba prepararme para lo mío, pero en los ensayos, ese era uno de los momentos que yo disfrutaba más, y creo que había algo muy especial en el hecho de que en la obra tuviéramos música original de Ninoska; verla bailar a ella con Yeison era increíble.

Hay una cosa que no nos preguntaste, Rodri, pero que yo quería decir: es que los solos que hicimos partían mucho de la fragilidad de cada uno. Era un recuerdo de la infancia, pero también había un componente de mucha vulnerabilidad. Cuando yo decía que no quería salir en calzones, tampoco necesariamente quería contar lo que contaba, y eso les pasaba a todos. Era una exigencia emocional hacer cada parte. Pero también había mucho goce. Cuando le dijimos a Oti que debía dirigir, pues no teníamos luego que hacer mucho, porque de verdad podía con toda la audiencia, sobrepasaba todo lo que habíamos imaginado. Oti decía dos palabras y se ganaba todo el público. Era tremendo y había mucho goce.

JUAN: Era lo que más había.

OTI: Fue muy bello volver a recordar todo esto. Dios permita que podamos volver a la nevera y hacer *Arrebato*.

RODRIGO: Preparar la obra era agotador, porque implicaba una logística muy compleja. Pero deberíamos hacer algo para reunirnos, hacer quizás una versión breve, algo así, y presentarla en Aguachica... Aunque yo le tengo miedo a ese calor que hace allá.

MARGARITA: Yo quiero que vayamos al Chocó y reivindicarme con Yeison.

ROLAND: Tú no te cansas, Margarita, tú no te cansas...



Centro de Experimentación Coreográfica  
En la imagen, Marianela Boán  
Fotografía: Laisvie Andrea Ochoa



Centro de Experimentación Coreográfica

Taller con Marianela Boán

En la imagen, Diana León y Alejo Díaz

Fotografía: Laisvie Andrea Ochoa

## V. Pasar y permanecer

### Su manera tan amorosa de compartir los saberes

#### *De la memoria de Soraya Vargas*

Antes de llegar al grupo de la Universidad Nacional, de Norma Suárez, que era un curso libre, estaba en otro grupo, ahí mismo en la Universidad, con la maestra Katy Chamorro. Un compañero de este curso, Luis Eduardo Valiente, y otro, Carlos —no recuerdo su apellido; eran de arquitectura los dos—, me invitaron a las clases con Norma. Yo no podía asistir porque estudiaba la licenciatura en Danza y Teatro en la Antonio Nariño, y se me cruzaban los horarios; sin embargo, un día me animé y fui a la clase y quedé enamorada. Enamorada de lo que enseñaba Norma, de su manera de transmitir, del grupo también, de la gente que estaba aquí, que eran estudiantes de diferentes facultades, y personas que no eran de la Nacional. La primera clase que tomé con Norma era de Graham. Yo tenía dieciocho o diecinueve años y no conocía esta técnica. Me animé mucho con este tipo de trabajo. Después volví a otra clase donde ella

hizo *release*, y me gustó tanto que, después de terminar la licenciatura, seguí en las clases con Norma.

De Norma recuerdo su calidez, su manera tan amorosa de compartir los saberes, y el entusiasmo que me comunicó por bailar. Había estudiado ballet, estaba haciendo la licenciatura, pero aquí sentía que, aunque fuera un curso libre, encontraba un universo más cercano a lo que estaba buscando. Norma fue quien más me animó a que surgiera en la danza, a interpretar, a manifestar mis pensamientos y mis ideas a través del cuerpo, abriendo la posibilidad de crear desde un lenguaje, a partir de otras técnicas. Fue un momento muy coyuntural para mí, un momento de reencuentro con la danza.

Este curso libre después se convirtió en el grupo Danza Común. Recuerdo que en ese curso libre, además de Luis Eduardo y Carlos, también estaban Marco, Carolina... otra Carolina; ahí había dos chicas de Arquitectura también, Sandra y Margarita, Claudia Acosta... Con Claudia decidimos después hacer un trabajo independiente en Noruz. Ahí fui invitada a bailar, y junto con Julio César Galeano hicimos una obra muy importante en ese momento, que fue *Movimiento ondulatorio simple*. A la par seguía en Danza Común, pero ya Norma no estaba. También se encontraban Sofía y Bellaluz, que eran estudiantes de la Universidad Nacional. Con Sofía también nos presentamos a la audición para la escuela de Angers. Las dos trabajamos juntas, entrenando y creando los solos que teníamos que presentar. Y bueno, después de que se fue Norma vinieron algunos otros maestros a compartir las clases. Yo viví parte de ese proceso. Estuvieron Deborinha, Leyla Castillo, Charles Vodoz. Recuerdo a estos, creo que Jorge Tovar también, y bueno, sentí que necesitaba un entrenamiento más intenso, y estaba trabajando con Noruz más en la creación y en lo escénico, así que llegó el momento de retirarme de Danza Común para continuar este otro proceso que sentía que era necesario para mí.

Cuando yo ya no estaba en Danza Común, en el 2002, Norma Suárez ganó una beca para hacer un proceso de creación en Colombia. Ella estaba en México, radicada hacía un tiempo, y me invitó a bailar, junto con María Teresa Jaime y Leyla Castillo. Fue un reencuentro más profesional, bailando juntas. Era algo que ella me había dicho siempre: que yo tendría que hacer mi camino, que seguramente nos íbamos a encontrar en un espacio de creación... y así sucedió. Fue algo muy importante.

## Una danza accesible a todo el mundo

### *De la memoria de Miguel Ortega*

Estuve con el grupo Danza Común más o menos entre el noventa y el noventa y cuatro, hasta que me gradué de diseñador gráfico en la Universidad Nacional. Yo supe de esta compañía por un espectáculo que vi de Norma Suárez con Raúl Parra, y me encantó, me pareció fantástico, me agradó muchísimo ver a Norma Suárez bailar. Ella, para mí, fue muy importante: me hizo sentir ganas de bailar, de crear con otras personas. Tenía muy buena técnica, y yo quería aprender, aprender lo que ella sabía hacer. Y algo que me gustó mucho fue encontrar también a otras personas, otros estudiantes que eran apasionados por la danza, al punto de poder adaptarse y tomar clases, por ejemplo, en el segundo piso del edificio de Bellas Artes, que creo que ya tumbaron. Era un espacio grande, pero frío... aunque, bueno, allí estábamos todos bailando. Eso era muy inspirador, el hecho de que, a pesar de que las circunstancias no estuvieran dadas y que no hubiera un piso adecuado, estuviéramos siempre bailando.

Me acuerdo también de Jorge Tovar. Era como un chamán. Me encantaban sus clases y lo que me aportó como bailarín. También me acuerdo, por supuesto, de Sofía y Bellaluz. Las he visto por acá en Francia, en París; las he visto bailar, y con Bellaluz he guardado el contacto. Me parece maravilloso lo que ella ha hecho durante este tiempo, y me encanta estar en contacto con ella todavía.

El nombre de Danza Común venía de la idea de una danza accesible a todo el mundo. Yo estaba haciendo mi formación de diseñador gráfico, y trabajé con esta idea: danza contemporánea de la Universidad Nacional, danza contemporánea UN... me pareció muy chévere eso de la UN al final, y salió entonces ese nombre: Danza Común.

Para mí también fue muy enriquecedor encontrar gente que estudiara otras carreras y que vinieran de otras partes de Colombia, con otras maneras de ver el movimiento, de imaginar y conceptualizar la danza. Eran muy interesantes esos momentos de creación en los que cada uno aportaba desde lo que estaba estudiando, y desde su lugar de origen. Esa es una de las riquezas que tiene la Universidad Nacional: que es un lugar en donde se puede entrar en contacto con las regiones de Colombia, y hacerse a una idea de lo que es el país. Es una fortuna encontrar gente que viene de diversos horizontes.



Izquierda: Proceso de creación de 24 Horas con Carmen Werner  
En la imagen, Sofía Mejía y Marco Gómez  
Fotografía: Archivo Danza Común



Abajo: Taller Yenser Pinilla  
En la imagen, Ana María Valencia  
Fotografía: Archivo Danza Común

## Ese espacio hermoso allá arriba de un parqueadero

### *De la memoria de Humberto Canessa*

Mi historia con Danza Común se dio en muchos espacios. Yo soy de Costa Rica, y conozco a Norma Suárez de cuando hacía parte de la compañía de Marco Antonio Silva, en México. Esa fue una casualidad bastante interesante, porque cuando llegué a Colombia, entre el 91 y el 92 —vine con Álvaro Restrepo—, me encontré a Norma nuevamente aquí. Ella hacía parte de la compañía Gaudere Danza, que dirigía Elsa Valbuena. Allí también estaban Leyla Castillo, Raúl Parra y Francisco Díaz. Ese grupo entrenaba en la sede de Triknia Kabhelioz, que era muy cerca de donde yo vivía. Yo había llegado recientemente y empecé a entrenarlos. De ahí comenzó la relación con Norma, y ella me llevó también a dirigir los entrenamientos con el grupo de la Universidad Nacional. En ese grupo había básicamente cinco personas: Bellaluz, Sofía, Zoitsa, Marcelo y Andrei, si no me equivoco. Y me acuerdo de las primeras clases que les di a ellos, en el *foyer* de Bellas Artes, en la Nacional. Un poco por ahí comenzó la relación con el proyecto. Norma tenía el liderazgo, y yo, junto con otros maestros, me fui acercando mucho a la compañía que había en ese momento. Raúl, Leyla, Carlos Latorre, Jorge Tovar, Elizabeth Ladrón de Guevara, todos fuimos entrando y de alguna manera empezamos a hacer parte de ese inicio de proyecto.

Más o menos hacia finales de los noventa, ellos [Danza Común] consiguieron ese espacio hermoso allá arriba de un parqueadero, en el centro de la ciudad. Recuerdo las primeras clases que dimos ahí. En ese espacio se inició ese proceso creativo en que trabajé con ellos, que yo francamente no recuerdo

muy bien... Fue una época un poco complicada para mí, pues yo estaba entre Costa Rica y Colombia, tratando de ver si volvía definitivamente a Costa Rica. De hecho, en 2001 me fui finalmente para allá, y la despedida mía se hizo ahí, en Danza Común. En realidad, ya había ido en el 2000 —hice un trabajo que recibió el Premio Nacional de Danza—, y en el 2001 volví a Colombia para organizar mis cosas, y en ese periodo estuve trabajando en Danza Común e hice esa creación que se tituló *Canción de cuna para despertar sonámbulos*. Me acuerdo de ese proceso muy poco. Sé que la obra se presentó en el León de Greiff, en la Nacional. Era un proyecto con mujeres. Ensayábamos por las tardes ahí en el estudio, y tengo un recuerdo muy gracioso: en alguna escena había una caída en el piso, y todas caían con tanta delicadeza que yo les decía que parecía un aguacero de señoritas; recuerdo que nos hizo mucha gracia el comentario. La obra se hizo ahí para llevarla a la universidad, pero no tuvo mayor trascendencia, honestamente.

En todo caso, recuerdo el entusiasmo, la energía y la buena actitud. Había muchas ganas de aprender, muchos deseos de hacer las cosas. Eran muy proactivos, muy trabajadores, y realmente fue muy rico cuando se empezó a generar el proyecto más académico, con los grupos de estudiantes que iban de la universidad a tomar clases ahí. Era un oasis para todos nosotros. Había una energía y una vibración muy interesante, muy intensa, y empezaron a pasar muchas cosas. Pero mi estancia ahí fue un banderazo de salida, porque entré hacia finales de los noventa, y en el 2001 volví a Costa Rica. Entonces no volví a saber mucho de Danza Común hasta después, cuando empecé a venir a Colombia y vi cómo había evolucionado su trabajo, ya de la mano de Bellaluz, Zoitsa y Sofía, que se habían quedado a cargo.

Ese fue básicamente mi encuentro con el grupo, que llevo en el corazón y en el cuerpo. Fue un grupo lleno de provocaciones,

de intenciones. Y mira hasta dónde han llegado: esas intenciones y deseos han llevado el proyecto a un lugar de privilegio en la historia de la danza de Colombia, lo cual me parece maravilloso.

## Una búsqueda de movimiento propio

### *De la memoria de María Paula Álvarez*

Empecé a bailar danza contemporánea en Triknia Kabhelioz cuando tenía once años, y, después de que Carlos Jaramillo y Sonia se fueron, bailé en la Escuela Colombiana de Ballet, que al cabo de un rato también se cerró. Así que me quedé sin escuela, y después supe que en la Nacional había cursos libres de danza contemporánea. Me inscribí entonces, creo que en el 94. Leyla Castillo era quien dictaba los cursos, y con las chicas que había ahí decidimos consolidar un grupo que se llamó Imago Danza, y nos presentamos varias veces en la Nacional, en los festivales universitarios del 95, 96 y 97. Para ese entonces, Danza Común ya existía. Norma, la mexicana, fue la primera maestra de ellos. Imago era el grupo de Divulgación Cultural, y Danza Común era el grupo que se había consolidado en la Facultad de Artes. Ellos estuvieron primero con Norma, después estuvieron con... este otro francés, cómo se llamaba... y mientras ellos eran los chicos malos, nosotras éramos las chicas buenas, las juiciosas. Teníamos unos procesos muy íntimos. Sin embargo, siempre había reconocimiento, de parte y parte, pero claramente ellos eran los chicos exitosos. De hecho, cuando nos invitaron a un encuentro de grupos de danza universitaria en Cali, nos sorprendió un poco que la invitación nos llegara a nosotras, y no a Danza Común.

En el 95, Leyla se fue de nuestro grupo y entró Guillaume. Empezó a llegar otra gente también; Javier Blanco, me acuerdo, estaba ahí. Pero para nosotras, las que consolidamos el grupo, llegó un momento de búsqueda más personal. Danza Común abrió su espacio en donde hoy se encuentra, y nosotras empezamos a frecuentar más ese lugar. Allí nos quedamos haciendo parte del grupo que estaba tomando clases con Andrei, con Marcelo, con Belli, con Sofi, cuando venía de México.

En ese tiempo pasó un montón de cosas: hubo todo ese intercambio con Venezuela... Entonces, yo, por ejemplo, participé en la mayoría de los procesos de creación, con Luis Viana, con Anaísa, con Mariángel, con la Tica, con Juan Carlos Linares. Pero, a la par, estaba viajando mucho entre Europa y Colombia, por mi carrera en restauración. Iba mucho a tomar cursos de restauración y demás, y pasaba siempre de ida por Nueva York y bailaba ahí, con los contactos que tanto Andrei como Marcelo me compartían.

Rodrigo Escobar hacía el proceso de asesoría artística de muchos de los montajes de Danza Común. Zoi y Rodri, en ese momento, se ganaron una beca para bailar en el Jardín Botánico; fue una experiencia maravillosa, y eso fue como la semilla del CEC. Fue un espacio de mucho intercambio: todos veníamos de lugares distintos, de carreras distintas, pero todos teníamos la pasión de la danza, de hacer eso cada día de nuestra vida, porque entrenábamos todos los días, tomábamos las clases regulares de las cinco de la tarde, y luego nos quedábamos en los talleres. Marcelo y Andrei empezaron a proponerles a estos profes venezolanos que vinieran a dictar clases, para darnos elementos, para formarnos con esa mirada hacia la creación y los procesos pedagógicos. Entonces, Luis Viana, por ejemplo, en ese momento, para mí fue clave. Nos enseñó cómo ser claros en la escena y al transmitir la danza. Juan Carlos con su proceso de butoh...

Yo, en particular, participé en el montaje de Luis Viana, *Gesticularia*, y en el montaje de Anaísa Castillo, *Zoko*, que fue muy bonito. De hecho, esa pieza la hicimos en un espacio no convencional. Nos empezamos a lanzar a espacios no convencionales, que para mí es uno de los temas todavía apasionantes, porque mezcla eso que tanto me interesa: el espacio, la arquitectura y la danza. Belli también hizo esa improvisación que se tituló *Éramos unos cuantos*. Para ese momento, Sofi estaba aquí de visita con su novio mexicano, y él nos hizo la música. Era un lugar de mucha confluencia, todos con una mirada que empezaba a nutrirse, a consolidarse de manera muy interesante. Entonces, entre Rodri Escobar, Zoi, Belli, empezó a surgir la idea del CEC, que finalmente se consolidó... ¿en el 2006? Creo que ese fue el primero o el segundo año del CEC.

Antes de eso, nosotros nos habíamos consolidado como Danzita Común, especialmente con el montaje de Mariángel Romero, en el 2002. Había un grupo permanente que se estaba formando, y lo llamábamos Danzita Común, porque Danza Común eran Zoi, Bella, Andrei, Marcelo y también Laurita... Ella también, poco a poco, empezó a ser parte de la compañía, y nosotras, las demás, éramos Danzita Común, o sea, Diana Zuluaga, Clarita, Albita, yo misma, Joha... Con ellas empezamos a tener procesos de creación, digamos, más independientes. Hicimos una obra muy bonita que se llamó *El palco*, en los balcones de Ingeniería, ahí en la Nacional. Luego Diana Zuluaga empezó su momento más creativo y dirigió dos obras: *Inmóvil* y *Retorno*; eso fue en 2004 y 2005. Y finalmente entró el CEC, en 2005 y 2006. Y bueno, ahí ya sabes cómo lo hicimos, cómo compartimos esos intereses, esas miradas y esos espacios de creación que cada uno ofrecía, y cómo cada quien se disponía para contribuir a que otro hiciera su creación. Fue un espacio maravilloso en la historia de la danza, con elementos muy claros de composición y de reflexión teórica en torno a la escena.

Después hicimos, entre Gise, Juli y Pao Chaves, una improvisación ahí en Danza Común, a la que le pusimos *El destete*. Era uno de esos primeros ejercicios en que estábamos destetadas del proceso de los chicos de Danza Común. Ahí empezó a darse ese cambio, después de que Marcelo y Andrei se fueron a Nueva York a estudiar y a hacer yoga, respectivamente, y Danza Común se quedó siendo dirigida por las chicas, por Sofi, Zoi y Belli. Fue una nueva etapa, y ahí siento que surgió esa diáspora... con Diana Zuluaga, con nosotras, las de *El destete*, que además nos ganamos una beca de creación en el 2006, ahí en el espacio de Artesanías de Colombia. A partir de ahí empezamos a hacer nuestras obras...

Siento que Danza Común sigue siendo un espacio de confluencia, de encuentro para el intercambio de inquietudes creativas, de miradas interdisciplinarias. Cada uno, desde su disciplina, aporta a los procesos que se gestan ahí. Al fin de cuentas, ha sido una compañía que se ha sabido autogestionar, que ha generado toda una movida, y que ha tenido esa bendición de haber estado siempre acompañada por unos maestros increíbles: David Zambrano, Francesco Scavetta... esos maestros que nos aportaron tanto, no solo como bailarines o creadores, sino como personas. A mí, por ejemplo, los elementos que ellos me dieron me han llevado a hacer del yoga un asunto muy particular, único, con esa aproximación somática, con esas reflexiones que vienen desde esos talleres tan importantes.

Danza Común es para mí la compañía, la autogestión, el lugar de la creación, la movida de la danza, la movida sobre todo de muchas inquietudes por la creación, por la investigación, por generar una búsqueda de movimiento propio, una investigación a profundidad. Nos nutrió haber estudiado otras carreras, precisamente no ser solo formados en danza, sino tener en nuestra cabeza muchas otras cosas.



Taller con David Zambrano  
Fotografía: Archivo Danza Común



Centro de Experimentación Coreográfica  
Taller con Marianela Boán  
En la imagen, Estefanía Gómez  
Fotografía: Laisvie Andrea Ochoa

## En ese tiempo ella tenía una lesión... llegó en muletas

### *De la memoria de Rodrigo Escobar Vanegas*

Estudié Arte en la Nacional del 94 al 2000. Tenía mi taller en el edificio de Artes, y ahí empecé a ver a Danza Común. En esa época estaba Charles Vodoz de profesor. Siempre estuve muy reticente a la cuestión conceptual del arte, y era muy reticente también a la danza contemporánea. Nací en el medio del teatro... mi tío es director de teatro. Él estudió en La Candelaria y después se fue para Cali y fundó su propio grupo, y mi papá trabajó en El Teatro Libre. Yo tenía mucho esa influencia del teatro clásico, y la danza contemporánea la veía muy ligada a esa parte del arte que para mí era muy difícil de aceptar, toda la *performance*, María Teresa Hincapié... Yo las veía ahí, a Sofi, a Bellaluz, y me parecían un poco antipáticas, la verdad. Entonces nunca me acerqué. Me acerqué al final, cuando estaba haciendo una especialización en escultura. Hice esa especialización para sacarle el cuerpo a toda esa cháchara horrible acerca de la pintura. Quería que la pintura se quedara conmigo más como una herramienta de desaforo; no quería ensuciarla con toda esa cháchara. Porque, la verdad, en el arte se aprende a hablar mierda. Cuando uno quiere aprender algo realmente, toca ir a los libros, o con gente profesional. La idea mía, en realidad, era hacer cine, pero en esa época la carrera de Cine en la Nacional estaba muy joven. Fui a una reunión y conocí a un profesor que acababa de llegar de la antigua Checoslovaquia. Ese profesor me pareció que estaba muy frustrado por no ejercer. En el arte, en cambio, los profesores ejercen, sean buenos o malos, pues siempre están creando. Entonces dije, Ya que no estudio Química... que era en lo que realmente era bueno... aunque en arte también, pero quién no es bueno en

arte: cualquiera es bueno en arte... Lo que pasó, entonces, fue que tomé muchas clases de Cine, y en esa época era muy fácil inscribirse en los cursos, porque todo era muy análogo. Entonces aproveché y me inscribí a casi todas las materias de Cine, y también tomé clases de química, de biología... Fue muy chévere, una muy buena época en la Universidad, que así debería ser. Pero bueno, me estoy desviando del tema...

El caso es que estaba yo ahí en el taller y llegó Zoitsa. En ese momento ella tenía una lesión, llegó en muletas. Yo estaba trabajando y me enamoró como en un segundo, más o menos. Si hubiera tenido cronómetro, no habría alcanzado a activarlo. Me enamoré, me enamoró, y empezamos a estar juntos, y como sucede en esos casos, me llevó a su mundo. Y yo, que soy como el electrón suelto del grafito, que va por todos los niveles —nunca he podido ser gregario—, me dejé llevar por la sonda. Era la primera vez que empezaba a tener algo, y conocí a Sofi, la pude ver más de cerca, y también me enamoró totalmente, y nos volvimos buenos amigos, y lo mismo Bella. Bella era muy callada. Me sorprendió cómo cambian las imágenes de las cosas cuando uno se aproxima a ellas. Y con Marcelo también empezamos a ser muy amigos.

Tomaba buenas fotos, y al principio me pedían el favor. Yo hacía fotografía de eventos casi todo el tiempo, y antes de eso, antes de que comprara la cámara, hacía de todo, hasta taxista fui. Una vez Antonio Caro —que se murió— me dijo... A él me lo encontré un día mientras hacía un trabajo en un mural, y después haciendo como obrero en un museo, y también de taxista. Entonces un día él me preguntó si yo era yo, o si yo era mil veces yo. De eso me acuerdo, nos reíamos.

En el 98 o 99, no estoy muy seguro, invitaron a Danza Común a Barranquilla, al Teatro Amira de la Rosa, con la obra *Bordeando la ausencia*. Fui allá a tomar fotos, pero también fue ahí que me involucré con las luces. Hubo que solucionar

algunas cosas y me pareció interesantísimo. También en ese viaje empecé a estar más cercano a Andrei y a Marcelo. Después de graduarme, Andrei me ofreció su casa, la Casa Verde. En ese lugar vivían Andrei y Marcelo, y todo el mundo se la pasaba ahí. Pasaban muchos artistas por esa casa: Santiago, Diego Mesa, Claudia y Darío, que eran muy amigos del núcleo central de Danza Común. Eso es ya como el 2000. Andrei me empezó a caer muy bien. Me di cuenta de que era muy generoso, y nos entendíamos. A él me lo había encontrado por la vida en otros espacios, y lo veía siempre como una persona bastante superficial, siempre con la gente famosa del medio alternativo, pero cuando empecé a vivir con él se volvió mi hermano. Eso fue fundamental para que yo siguiera.

Casa Verde estaba que se caía, y al fin nos fuimos de ahí. Yo intenté quedarme con la casa, pues me imaginaba un taller supergrande. Era una casa muy antigua, de esas de Teusaquillo, pero Andrei me convenció de irme para el Techo. El Techo era mejor, en La Soledad. Ese apartamento lo alquilaron los del M-19 cuando se desmovilizaron, y de ahí había salido Pizarro a tomar el avión donde lo mataron. Era un tercer piso y estaba bastante bien.

Al abrirse el espacio en el centro yo estuve ayudando. Ayudé en la instalación del linóleo y me fui metiendo. Me empecé a acercar más. Cuando llegaban los profesores de afuera a dictar talleres, se quedaban en la casa, y yo era el que me encargaba de la vida social. Siempre hacíamos nuestras reuniones. Tenía mi resistencia a entrar de lleno a trabajar, porque me parecía que era demasiado estar tanto tiempo juntos. Después tuve razón en eso, porque hubo un momento en que quedé muy solo, pero eso vino después.

La primera vez que fue oficial fue en el 2000, cuando me encargué de las luces en una residencia de Norma Suárez. Me empezó a gustar. Después, en el 2001, Zoitsa se fue a Venezuela, y la cosa fue que ella montó una obra y yo me fui para allá a montar

y presentar la obra con ella, al Festival de Jóvenes Coreógrafos. Se presentó en el teatro... no me acuerdo... creo que era el teatro Central. Ahí me enfrenté con un teatro grande, con todas las luces. Fue como cuando uno se tira al agua, pensando que sabe nadar, y no, uno flota y patalea como puede. Llegué allá y me empezaron a hablar técnicamente, de fresneles, de especiales. Prendieron esas vainas y dije, Huy, estas son las que hacen cuadros, estos son medio difuminados. No me compliqué mucho y ahí cuadré. En esa época conocí al iluminador de Caracas Roja. Él se llama David... o Daniel... superquerido. Me enseñó una cantidad de cosas, me regaló una plantilla. En realidad, dibujar con luz es muy bonito, y ahí aprendí.

Antes había hecho dos producciones del Festival Universitario de Danza Contemporánea, y ahí conocí también de todo. Y de pronto, en uno de esos... porque Zoitsa ya me había dejado como cuarenta veces... Zoitsa siempre me dejaba y volvía... Bueno, eso es otra novela... Además, que esa obra que se presentó se llamaba *Próximos distantes*, y era una cosa que me parecía muy chistosa de la danza contemporánea: la utilización de oxímoros. Entonces, en uno de esos festivales, al igual que me había pasado con Zoitsa, me enamoré de Carolina en tres nanosegundos. Carolina dejó un vestido tirado en el escenario. Entonces me fui al escenario, recogí el vestido... y me lo ponía, me lo ponía por las noches. Y una vez, en el Jorge Eliécer Gaitán, estando con Bellaluz, me encontré con ella. Y no sé qué tenía en esa época, pero se daban las cosas. Estuve con ella, superenamorado, como siempre... Todavía la pienso mucho... Todo está relacionado con Danza Común.

Hice la producción de los festivales universitarios invitado por David Lozano, que era el encargado del comité de divulgación de la Nacional, y era muy amigo de Andrei, y venía a la casa y charlábamos. En el Festival conocí a casi todo el mundo, porque el círculo de la danza no era muy grande.



Centro de Experimentación Coreográfica  
En la imagen, Laisvie Andrea Ochoa y Rodrigo Estrada  
Fotografía: Daniela Amaya



En la imagen, Bruno Caverna y Eduardo Oramas  
Fotografía: Archivo Danza Común

Después vino Norma Suárez, y ahí acabé de meterme mucho más. Y vino Luis Viana, e hizo una obra que me gustó mucho, que era *Gesticularia*. Yo hice ahí la videoescenografía, las luces; nos fue muy bien trabajando con Luis. Fue una obra muy importante y muy buena. Y después le ayudé a Mariángel, la coreógrafa venezolana que hizo *Aureliano y Arcadio*. También vino Juan Carlos Linares, que hacía butoh. Y esa fue la primera vez que participé en un taller con ellos. Estuvo muy bien.

En el 2002, Zoitsa y yo también trabajamos en una obra para el Jardín Botánico y el Goethe-Institut. Yo hice el sonido y el vestuario, y ella hizo los movimientos. Se titulaba *Jardín móvil*. Esa también fue superchévere. Yo seguía con Carolina, y trabajamos también con otro grupo... Ellos se llamaban... Dos, creo que era así que se llamaban; éramos Álvaro, Alberto, Olga, Carolina y yo. Trabajé con ellos en unas obras, hicimos como unos video-danza-poemas y nos presentamos en Barichara y en algún pueblo de Boyacá. Era una vida muy bonita, con todos alrededor, las clases de danza y toda la gente.

Y ahí se empezó a gestar el aniversario de Danza Común. Nos conseguimos una temporada para hacerlo en el Delia Zapata, un teatro que estaba afiliado al Colón, pero más pequeño. Ahí ya vamos en el 2002. Ya estamos llegando al final del paraíso, el final de todo. Para esa temporada en el Delia Zapata yo hice de productor. Ahí presentamos la obra *Quedó muñeco*. Yo hice la codirección y el concepto con Andrei, y el diseño de vestuario, diseño de luces, videoescenografía. Ahí trabajamos con Manuel Gamboa, que hacía la música, y con él también nos entendíamos mucho. Con esa obra ellos se fueron a Nueva York, y yo, que no tenía visa, me quedé finalizando la temporada en el Delia, que fue un éxito. En esa temporada también hicimos la obra *Aureliano y Arcadio* con la venezolana, y experimenté mucho. Por ejemplo, puse todo el público en el escenario, y como era todo fraccionado, iban apareciendo las parejas en diferentes

momentos. Eso fue buenísimo. Al técnico del teatro le gustó hacer otras cosas, porque ese piso se podía mover: tenía un sistema hidráulico. Y también experimenté *performances* en las entradas del teatro. En esa época estaban Albita, Carolina, Laura... Todo salió bien, y después me puse a trabajar en lo del Colón...

Pero otra cosa: hubo un periodo en que Zoitsa estaba en Venezuela, Sofía en México y Bellaluz en Francia. Entonces nos quedamos los tres. Nos entendíamos mucho, y de ahí salió esa temporada. Ahí creo que llegó Bella... Tendría que hablar con ella para ver cuándo volvió de Francia. Zoitsa también volvió de Venezuela...

El día de la función de *Quedó muñeco*, Manolo Gamboa llegó tarde. Tuvimos un problema con los amplificadores, porque yo había dejado los niveles listos, y él después llegó y movió todo: saturó los parlantes y nos quedamos como un minuto sin sonido en la presentación. Claro que todo salió bien, como que no se notó. Pero me culparon. Me pareció muy mal de parte de Marcelo y Andrei. Esa noche estuve un poco molesto, pero me tenía que preparar para las otras tres funciones, pues me quedaba solo. Ellos se fueron a Nueva York, al Not Festival Dance.

Y después me puse a preparar lo del Colón. Yo ya estaba hablando con Clarisa, la directora del teatro en ese momento: teníamos varias reuniones, había conseguido patrocinio de Panasonic para unas pantallas que quería poner en el escenario. También estaba consiguiendo unos permisos de la Alcaldía para usar un arnés sobre la fachada, porque quería hacer una *performance* ahí; todos estaban de acuerdo. Iba a mover las estatuas de los corredores del teatro. Cada noche tenía programada una actividad diferente, no solo en el escenario, sino también en fachada y corredores. Era mi idea...

En ese momento recibí una llamada de Nubia Flórez. Me dijo que había una feria en Guadalajara, que por favor

actualizara todos los datos en la página, algo que en ese tiempo hacía la hermana de Zoitsa. Yo le dije, Ya todo está actualizado. Lo único que faltaba era lo del Not Festival. Me metí entonces a la página y me fui para atrás, porque ahí decía “*Muñeco*. Dirección general: Andrei, Bellaluz y Marcelo”, y no estaba mi nombre por ningún lado. Yo decía, No me pagan, lo hago todo... A mí no me importa ser famoso, el nombre a mí me importa un bledo, porque además yo estaba detrás de todo, y nadie se da cuenta de uno, pero la cosa es que yo necesitaba eso para poder continuar con mis proyectos. Eso fue horrible, sentirse como un pedazo de mierda. Entonces dije, No más. Les escribí diciéndoles que tenían que arreglar eso en quince minutos, y, bueno, medio lo arreglaron. La cosa fue que llegaron, tuvimos una reunión Zoitsa, Bellaluz, Marcelo, Andrei y yo en la casa de Marcelo. Les hablé de todo el proyecto, que estaba muy bien. Y hubo unas tensiones. Después me pidieron disculpas. Marcelo no habló nada: se quedó callado.

Al otro día yo tenía la cita con Clarisa para darle la programación. Ya íbamos a concretar todo, y apareció Marcelo en la reunión. Llegó directamente, porque son como amigos, y en tres segundos dice, Clarisa, decidimos que no va a haber *performance* de ninguna clase. Solo va lo del escenario y ya. Yo salí de la reunión y dije, No, hasta aquí llevo, hasta aquí me llegó la estupidez con este grupo de mierda. Y me fui. Me fui también del apartamento, y también perdí el trabajo que tenía en el Banco de la República, que cambió las contrataciones... Quedé, de un día para otro, sin nada. Ya nadie me hablaba, ni siquiera Alba, ni siquiera Carolina, gente que yo pensé que era como más querida. Todo el mundo me trataba como a un leproso. Después me hicieron guiño otros grupos, La Gata, por ejemplo, pero nunca quise. Después llegó Sofi y me contó que Carolina se había casado con Marcelo, y se acabó. Acabó muy mal. Esa es mi vida con Danza Común.



Taller con David Suárez  
Fotografía: Daniela Amaya

Después de eso no quise saber nada. Empecé a hacer mi vida, y encontré algo muy bonito, un proyecto con Polimorfo. Lo abrí con unos amigos. Nos ganamos un concurso para hacer documentales con niños en situaciones muy complicadas, chicos que venían huyendo de la violencia. Así que esa mierda de la danza contemporánea ya me empezó otra vez a parecer que no servía para nada, y ya. Pero con el tiempo uno se calma. Eso fue muy rápido. Con Marcelo nos quisimos mucho, sobre todo porque él tuvo un tiempo muy difícil, cuando su mamá estaba en los últimos momentos de vida. Él se refugió un poco en mi casa, donde vivía en aquel tiempo, que era una ratonera en el centro, donde de verdad había ratas... Entonces uno recuerda eso: lo bonito. Con Andrei nos seguimos hablando, y obviamente con Sofi, Bellaluz y Zoitsa. Pero fue muy duro... Después de trabajar tres años con comunidades llegó la época de Uribe Dos, y tocó salir del país, y me quedé acá atrapado en China. Salir de acá es como complicado.



Dominik Borucki  
Fotografía: David Idrobo

## Esos movimientos de las manos hacia el piso

### *De la memoria de Yolanda Torres*

Llegué a Danza Común por Marcelo Rueda. Marcelo me contrató para trabajar, y llegué en el 2001. Tengo la fecha por la edad de mi hijo, que va a cumplir diecinueve años. Cuando llegué ya estaba el piso, pero no ese que hay ahora, sino uno azul; ya había espejos... casi todo lo que está acá ya estaba.

Lo único que ha cambiado son los muebles, y que no estaba esta alfombra: había un piso de cemento. La alfombra se puso como un año después.

No conocía y no me interesaba la danza contemporánea. Yo venía, hacía aseo y decía, ¿Eso qué es? Hasta un día, cuando ya estaba embarazada de Santiago, que me acosté en esta silla... Ya había terminado de trabajar, me acosté a descansar y vi a Andrei con una chica, de la que no recuerdo el nombre. Ahí empecé a entender cosas, a decir, Huy, no, esos movimientos... Ya entiendo lo que pasa aquí... esos movimientos de las manos hacia el piso... Fui conectándome y empezó a interesarme lo que hacían.

Después empecé a hacer yoga. Aprendí con Andrei Garzón. Llevo como diecisiete años haciendo yoga. Andrei me invitó por un dolor que tenía en el coxis. Me dijo, Venga, que ese dolor se le va a quitar. Y yo, No, todos saben y yo no sé nada. Pero empecé a experimentar el yoga. Fue para mí muy importante y sigue siendo importante.

Recuerdo aquí muchas obras. Recuerdo una en que estaban Carolina González, Dante, Marcelo, Carolina del Hierro, y esa otra muchacha que ahora da clases... Ella estuvo aquí en la compañía... Era una obra con vallenato, se llamaba *Aureliano* y *Arcadio*. Creo que Alejandro, el de cabello largo, también estuvo en esa obra. Otra obra que me acuerdo es la de este señor... donde también participaban todos ellos... esta en que se pintaban todos de blanco. Recuerdo la cara del director de esa obra, pero no el nombre. También recuerdo una en la que participaron Zoitsa y Laura, con Marcelo y Andréi; me acuerdo de esa obra por las cortinas. Otra que tengo presente es *Bordeando la ausencia*. Esa la presentaron en el teatro Colón. Pero las que más me han impactado son *Arrebato* y *Campo muerto*. *Arrebato* me gustaba porque contaban sus propias historias, y *Campo muerto* porque habla de cosas que han pasado en la

vida real. Esas dos, junto con *Bordeando la ausencia*, son las que más me han gustado.

En *Arrebato* fue importante conocer a otras personas, otras costumbres; por ejemplo, la costumbre de Roland: me acuerdo que peleó por su almuerzo, porque le hacía falta carne. Y recuerdo la alegría que infundían ellos... Conocer esos movimientos, esos bailes tan distintos a la danza contemporánea. Yo decía, No, ¡esto es arte! A mí me hubiera gustado que alguno de mis hijos hiciera cosas así. Y también me hubiera gustado hacer danza, pero el tiempo no me lo ha permitido.

Yo veo la gente que viene aquí... ellos quieren que el arte siga, es algo que tienen en su corazón. Este arte no es de ahorita: es de los ancestros, pero hay quienes no valoran esto, y esto debería ser valorado, porque le da fortaleza a la gente. Esto ha seguido por las mismas personas, las que se han encargado de mantenerlo, que siguen diciendo, Esto tiene que difundirse para que las generaciones sigan aprendiendo.

Yo agradezco a Marcelo, Andrei, Bellaluz, Zoitsa, Sofía y a todos, porque me han apoyado y me han tenido en cuenta. Desde un principio me acogieron como nunca me habían acogido en otro lugar. Son como mi familia. Hay una relación que se va formando. Yo soy de las que llegan y tratan de ver quiénes son nuevos. A mí Andrei, por ejemplo, al principio, me parecía antipático. Dante fue otro que me parecía... no antipático, sino que yo decía, No, este muchacho es de otro lugar. ¿Qué hace acá? Pero después me daba cuenta de que no era así: cuando uno empieza a acercarse a las personas aprende cómo son en realidad. Es bueno saber eso. Ellos nunca me trataron mal. Ellos decían, Venga, siéntese aquí con nosotros. Ese momento fue al principio penoso, pero después me empecé a dar cuenta, Yo sí me puedo involucrar con ellos. Sentí que hacía parte de este lugar. Ellos me hicieron ver eso desde el principio, Usted va a participar acá, usted va a estar con nosotros. Entonces,

nunca me he aterrado de lo que veo, que él es gay, que ella es lesbiana... Nunca me escandalicé por eso, nunca me pareció raro... ni que fumaran marihuana. No me parecía extraño, para la edad que tenía, y habiendo sido criada como me criaron. Hay que entender a las personas: allá su vida, ellos sabrán cómo es. Eso también lo fortalece a uno: uno aprende de esas cosas... Pues aprendí... [risas]... Mis hijas y mi marido nunca lo supieron, lo que me pasó con eso, con la marihuana... Yo creo que Andrei Garzón tampoco lo ha sabido, o no sé si le contaron, pero creo que se reiría mucho.

Centro de Experimentación Coreográfica  
En la imagen, José Ignacio Morillo  
Fotografía: Natalia Espinel





Centro de Experimentación Coreográfica  
En la imagen, Catalina H. Cabal  
Fotografía: Natalia Espinel

## Que podía hacerlo mejor de otra forma

### *De la memoria de Arnulfo Pardo*

No hice parte de la compañía oficialmente, como lo hizo Dante o como lo hicieron todos los hombres de mi generación. Solo estuve en calidad de estudiante, tomando muchísimas clases. Lo que pasa es que me volví muy buen amigo de todos, pero nunca fui de gira con ellos ni bailé en las obras de la compañía. Pero, indudablemente, Danza Común está metida en mi corazón, porque fue un espacio que me aportó muchas cosas, y no

solamente a nivel dancístico: me mostró otras realidades, me permitió relacionarme con profesionales de diferentes ramas del arte y de diferentes disciplinas, incluso no artísticas. Eso fue muy enriquecedor. Siempre fue un lugar muy amoroso, de mucha inclusión para los que éramos principiantes; siempre me sentí acogido, siempre sentí que mi proceso fue respetado, valorado, y que se aprendía de una manera muy somática, a pesar de que en ese momento no había mucha consciencia del término. Era un espacio muy respetuoso de los procesos individuales de cada uno. Digamos que ellos siempre tuvieron una manera muy interesante y hermosa de corregirnos, sin enfocarse en nuestros errores. No recuerdo que en Danza Común me hubieran dicho que estaba haciendo algo mal: siempre me decían que podía hacerlo mejor de otra forma, y eso fue muy bonito. Ese era uno de los grandes ganchos que motivaba a tanta gente a entrenarse ahí.

También fue muy importante tener referentes como Bellaluz, como Marcelo, como Sofía. Los fundadores estaban ahí, y fueron mis maestros cuando llegué. Eso fue muy importante, porque eran un espejo muy bello en el que podía verme. Ellos estaban viviendo una realidad muy similar a la que yo quería para mí. Eran profesionales de otras áreas que habían encontrado en la danza su vocación y que vivían de ella. Eran un ejemplo para muchos de nosotros, porque nos mostraban que se podía vivir de la danza de una manera digna y feliz. El aporte que me hace Danza Común va por ese lado: mucho más allá de lo técnico y lo dancístico, me ofreció formación en muchos aspectos de la vida.

Después me fui a estudiar afuera, y el haber logrado entrar a una escuela se debió en gran parte a Danza Común, porque fueron tres años de estar ahí metido todos los días, entrenándome con ellos, con maestros invitados. Si no hubiera estado ahí, tal vez no habría pasado esa audición, o quizás no habría llegado con tan buenas bases.

## Llegué a pedir información y terminé tomando la clase

### *De la memoria de Sandra Gómez*

Fue como en 2002 o 2003 que llegué a Danza Común. Recuerdo muy bien ese día. Está muy claro en mi memoria porque ese día me cambió la vida. Fue en septiembre, un 15 de septiembre; de eso también me acuerdo perfectamente. Llegué a pedir información y terminé tomando la clase. No iba preparada, y recuerdo que Albita, una chica que hizo parte del proyecto, me prestó ropa cómoda para bailar. Era una clase avanzada para mí; la dictaba Marcelo. Hasta ese momento nunca había hecho danza contemporánea. Había bailado otros géneros, danza folclórica, sobre todo, y había hecho teatro. De hecho, uno de mis compañeros del grupo de teatro, Mauricio Cárdenas, fue quien me habló de Danza Común. En aquella época de mi vida estaba perdida en muchos aspectos, y siento que aquella primera clase me aterrizó. Tuve una sensación de pertenencia en aquel lugar, en aquellos movimientos que, aunque eran desconocidos y difíciles, los sentía parte de mí. Todas las personas que estaban en esa clase bailaban con mucha soltura. Recuerdo que estaban Zoitsa, Albita, Laura, y yo simplemente rodaba como panda por el salón. Regresé al otro día; fue una cuestión de que ya no podía dejar de ir, no podía abandonar esa sensación. Entonces volví al siguiente día, y luego al siguiente, y al siguiente, y así, sin parar, y nunca falté, y ya no me fui.

Y la verdad es que por mucho tiempo pensé que no me iría de Danza Común, pero fue justo el mismo proyecto el que al final me dio la oportunidad de abrir los horizontes en otro país. Siento que para mí Danza Común significó y significa aún muchas cosas. Fue mi escuela en la danza, fue un apoyo

fundamental en tiempos muy complejos de mi vida, fue mi familia, fue mis amigos y amigas, y es todavía mi familia. Significó adquirir una postura política ante la vida y ante la danza, tener un espacio de intercambio continuo de conocimientos en muchos sentidos, una plataforma, una oportunidad. Justo eso fue Danza Común para mí: una oportunidad de encontrarme, de crecer, de enfrentarme a mis miedos más profundos, de entender mi camino, y también de hacer una carrera en la danza, y convertirme en la bailarina, en la coreógrafa y en la maestra que soy hoy. Yo veo cómo todo mi trabajo, a lo largo de los años, e incluso estando lejos, tiene algo de Danza Común. Tener esa base también ha permitido mi proyección en donde estoy, aquí en México, por la forma como doy las clases, por cómo colaboro con las personas que están en mi grupo ahora, y por cómo he colaborado con otros coreógrafos y en otras compañías, por cómo realizo mis piezas escénicas. Creo que, si bien he tenido una carrera que se ha ido transformando y que ha tomado otro rumbo y otros colores, en la base, en la esencia, sigo siendo parte de Danza Común, y Danza Común sigue siendo parte de mí. Y siento que esto es porque Danza Común no es solo una escuela de danza, o una compañía, o un espacio, sino también, de alguna manera, una familia. Creo que eso al final es por la visión, por la insistencia, por la apertura, por la resistencia y por el amor que tuvieron quienes crearon en un inicio este proyecto y, sobre todo, por el de quienes persisten y han persistido a lo largo de los años... por el amor de quienes persisten hoy en día también.

Yo no he encontrado en México, ni en ningún lugar de los que he visitado, un espacio así; no he encontrado el nivel tan profundo y humano de colaboración en una compañía. Debo reconocer que, al principio, cuando decidí vivir en otro lado, cuando decidí iniciar un camino lejos de Colombia, eso me afectó mucho, porque estaba buscando en otro lugar lo

que tenía en Danza Común. Y eso no se encuentra, porque es solamente de ahí. Me afectó, pero también fue un aprendizaje desprenderme y soltar esa experiencia, y adaptarme a otras formas. Eso hizo parte de mi proceso y mi crecimiento como artista. Pero, como dije antes, la dimensión tan humana y las enseñanzas en la danza que llevo conmigo, y sobre todo esa forma de ver la danza contemporánea tan enlazada con la vida y con las personas, eso viene de allá.

Centro de Experimentación Coreográfica  
Taller con Tino Fernández  
Fotografía: Andrea Vargas





Centro de Experimentación Coreográfica

En la imagen, Katy Chamorro

Fotografía: Daniela Amaya

## Esto de pensar con el cuerpo

### *De la memoria de Laisvie Andrea Ochoa*

Empecé a tener contacto con Danza Común en la Universidad Nacional de Colombia, porque hacía parte del grupo de danza contemporánea. Descubrí la danza en un curso libre que dictó Zoitsa, y recuerdo que me parecía loquísimo que dieran un curso los lunes, miércoles y viernes por la noche, porque los viernes por la noche era día de ver películas en la Nacional, de tomar cerveza, de estar con los amigos, y dije, Bueno, voy a hacer el esfuerzo solo por este curso que dura dos meses... Y me quedé ahí hasta el día de hoy. Quince años, veinte años después, sigo con esa pasión por la danza.

Después de estar en ese curso libre con Zoitsa, en donde descubrí mi cuerpo, el movimiento creativo, algo que no había vivido antes, pasé a estar en el grupo ya formal, que estaba dirigido en ese momento por Andrei Garzón, que era un personaje extremadamente carismático. Yo estaba profundamente enamorada de él, y creo que era porque me mostró cosas que yo no conocía, como esto de ser sensible con el movimiento, de ser inteligente con el movimiento. Creo que ese fue mi gran descubrimiento, que uno puede pensar no solo racionalmente, sino también a través del movimiento. Me pareció una revelación increíble. Yo estaba estudiando psicología en ese momento, y no entendía cómo en las ciencias cognitivas no se estaba estudiando la danza contemporánea como un caso paradigmático. Ahora sí lo hacen: se tomaron como veinte años en entender que este es un tema increíble, esto de pensar con el cuerpo. En ese tiempo también empecé a hacer yoga, ahí mismo, en la Nacional, y empecé a hacer telas [danza aérea], con Alejandro Cano, y a hacer cosas de circo. Entonces entendí un montón de conceptos cinéticos que nunca había estudiado antes. Me voltearon el mundo, me voltearon la visión de la vida, no sé... el peso, la gravedad, las direcciones. Fue una cosa increíble, tanto que decidí dedicarme a la danza. Terminé la carrera de Psicología, pero decidí dedicarme profesionalmente a la danza, y aquí sigo.

Después de estar en el grupo de la UN con Andrei, que era un ser muy lindo, que nos enseñaba con mucho amor, mostrándonos lo que podíamos hacer, más que lo que no podíamos hacer... Yo hacía parte de un grupo que empezaba a bailar "tarde". Todos estábamos superemocionados, y bueno, también fue una cosa de encontrarse con la tribu, encontrar gente que puede venir de otras partes del país, que puede ser de otros estratos sociales, de otras carreras, pero frente a la que uno dice, Ay, sí, esta sí es mi tribu, con esta gente es con

la que me entiendo: pensamos similar, tenemos un sistema de valores compartido. Eso fue muy muy poderoso... Entonces, después de estar en ese grupo en la Nacional, empecé a tomar clases en Danza Común. Recuerdo llegar ahí, a ese sexto piso en el centro... Es algo surreal. En ese momento el piso era azul, y con esa vista de los cerros viví unas experiencias tremendas, y también muy confrontadoras, de “Tal vez no soy muy buena para esto, o me cuesta un poquito más de trabajo, pero igual lo disfruto mucho y creo que voy a lograrlo”. Dije, Bueno, ya, a esto me voy a dedicar porque esto sí me hace feliz, esto me reta. Y luego salió el Centro de Experimentación Coreográfica, la primera versión, y digamos que fue el paso natural... Yo me acababa de graduar de psicóloga, tenía un trabajito de psicóloga con el que no estaba tan contenta, y meterme al CEC fue la oportunidad de decir, Bueno, sí me voy a dedicar a la danza, y no estoy aquí haciendo nada, sino que estoy en este programa de formación para la creación. Fue muy interesante empezar a ubicarse tan rápido en el lugar de crear, de coreografiar, de poner ideas. Me acuerdo mucho de la primera obra que hicimos en la Nacional, que se llamaba *En otro lugar*, que era dirigida por Sofía Mejía y Zoitsa Noriega. Para mí fue muy importante entender cómo se creaba en danza, al tener esa experiencia con ellas. Y es que uno tenía un tema, y ese mismo tema, uno encontraba diferentes maneras de expresarlo con el cuerpo. Eso fue muy novedoso, porque yo conocía la literatura, el cine, historias que empiezan con un personaje, en las que hay un problema, una situación que luego se resuelve. En la danza descubrí que era más como un collage, más cercano a la música, más cercano a la pintura, en donde tienes un tema y lo exploras desde diferentes perspectivas, y luego piensas en cómo compones esos distintos materiales en el tiempo.

Eso fue muy revelador, y sigue siendo parte de la forma en la que creo hoy en día. Algo que descubrí también en esos

procesos con Danza Común es la noción del bailarín creador. Nunca estuvimos bajo un modelo en el que hubiera un coreógrafo que nos enseñara el movimiento tal cual, para que nosotros lo replicáramos, sino que siempre se nos invitó a crear nuestras propias secuencias, nuestras propias improvisaciones, nuestros propios movimientos. Eso hizo que fuéramos muy creativos y muy propositivos. Yo me siento así, siempre me sentí como un agente muy activo.

Luego del CEC se armó la primera compañía de Danza Común, o no la primera... se renovó el *casting* de Danza Común con la mayoría de las personas que habían participado en el CEC, menos conmigo y un par de personas más. Eso fue un golpe muy duro para mí, un dolor que todavía tengo presente, una herida que sigue abierta. Nunca entendí por qué no me invitaron, si es que no tenía buen nivel de danza, o les parecía una persona muy propositiva, muy activa... No sé qué pasó ahí. Sin embargo, seguí considerando Danza Común como mi casa. Y bueno, he desarrollado relaciones muy profundas con todas las personas de ahí. Yo entré a hacer parte de la compañía La Arenera, que ha sido un proyecto cercano a Danza Común, en donde bailé muchísimo tiempo un dueto con Bellaluz. Siempre estuve muy cerca de ella, y también de su proceso en el aspecto administrativo. Y bueno, después, cuando creamos ConCuerpos, Danza Común definitivamente fue el referente, tanto que nos copiamos sus estatutos, un poco en estas nociones de bailarín creador, de que cualquier persona puede bailar y tiene el derecho de hacerlo, así tenga muchos años o esté en silla de ruedas o lo que sea. Eso fue fundamental, y me permitió después estructurar un proceso de danza inclusiva.

Como no entré a Danza Común, entré a la Gata Cirko, donde también tuve una experiencia maravillosa de formación, y al final desarrollé mi propio proyecto, que es ConCuerpos, en el que pude vaciar mis experiencias de todos los lados,

de la psicología, de Danza Común, de la Gata Cirko, de mi activismo, porque durante la universidad estuve trabajando siempre en el Colectivo por la Objeción de Conciencia, en procesos antimilitaristas y de paz.

Después de unos años me invitaron también a dar clases en Danza Común. Desde mi punto de vista, es el mejor espacio para dar clases. Primero, porque el estudio es gigante y es fantástico, y segundo, porque la gente que va sigue siendo muy chévere, muy alternativa, de diferentes procedencias, de diferentes contextos, pero con una cosa en común, que no sé qué será, pero que hace que todo el mundo sea chévere. Los grupos son grandes, y uno puede sentir realmente esa experiencia de lo colectivo, el sudar, el moverse por el espacio, probar cosas, tanto en los cursos iniciales como en los cursos más avanzados.

Taller con Iñaki Azpillaga  
Fotografía: Archivo Danza Común





Taller con Iñaki Azpillaga  
En la imagen, Yenser Pinilla y Luisa Hoyos  
Fotografía: Archivo Danza Común

## Que los intérpretes estuvieran en las graderías, y el público, en el escenario

### *De la memoria de Rafael Arévalo*

La obra que tengo más presente es *Campo muerto*. Fue lo primero que iluminé para Danza Común, en 2008. Ahí tuve una muy buena oportunidad para probarme. Recuerdo que ese año adquirimos equipos de iluminación, así que tuve un aprendizaje técnico muy importante, hice todo un laboratorio.

En ese momento la obra era un tríptico; entonces la propuesta se hacía pensándose en un viaje, y desde la particularidad de cada parte de la pieza. Y era un reto por muchas cosas: entre otras, porque era una experiencia nueva para mí, y porque la obra la hacíamos en Danza Común y, en todo caso, los equipos técnicos eran muy limitados. Pero se lograron cosas muy interesantes. Y bueno... era una obra larga, eran tres partes, así que había que montarlo todo haciendo movimientos mínimos entre cada cuadro. Con el pasar de los años, la obra ha ido evolucionando: la hemos visto hacerse más madura, más concreta, y siento que mi trabajo también ha evolucionado. Por otro lado, *Campo muerto* ha sido una pieza que me ha permitido probar muchas cosas desde un mismo lugar, y eso en la danza es casi imposible.

En Danza Común tengo la oportunidad de ver las obras desde muy lejos, desde muy afuera; entonces, las veo como un todo. Sucede cuando ilumino o cuando hago la dirección de arte. Pero hay muchos momentos puntuales que recuerdo... En *Campo muerto*, la parte de las vueltas y los cantos era muy conmovedora; la escena que yo llamo “La balsa de la medusa”, que es cuando estaban encima de la silla, haciendo ese pequeño trasteo de un lugar a otro... también es algo que me conmueve mucho. En *Lalalá*, que fue una pieza muy rara, pero para mí muy divertida, había momentos muy emotivos, con esos personajes tan particulares; me encantaba que fuera al revés, que los intérpretes estuvieran en las graderías y que el público los viera desde el escenario. En *Ni peras, ni manzanas, ni caimitos* había muchos momentos, pero la parte final era muy conmovedora; las lucecitas, la escena de la novia... no sé, esa pieza me conmovía un montón; siento que tenía unas imágenes superlindas. En *Arrebato*, el final me encantaba, esa línea...; la escena de Margarita era de lo más divertido y emotivo, y me gustaba mucho el uso que se hacía del espacio, el mezclarse con

la gente, eso que parecía una feria pública donde de repente alguien encontraba que el cantante o el intérprete estaba detrás de él. Y, por otro lado, siento que *Cerco al rey* fue una oportunidad única de probar muchas cosas escénicas; hacer toda esa propuesta de iluminación fue para mí algo maravilloso, poder proponer y tener toda la libertad para construir espacios desde la luz me dio mucho gusto. Creo que esa es la obra con que más me ha gustado trabajar, no solo por esto que acabo de mencionar, sino también por la dirección que se dio, por los cambios de roles que tuvimos; bueno, yo seguía haciendo lo que hacía, pero de alguna manera empecé a proponer mucho más, tuve mucho más espacio en la propuesta de dirección de arte, pude construir escenas. Era un lenguaje diferentísimo de lo que normalmente hace Danza Común, pero también era un lenguaje diferente a lo que normalmente hace Andrés. Entonces siento que todos nos dimos la oportunidad de probarnos desde otros lugares y arriesgarnos.

Para mí eso es lo importante en la creación: más que proponer desde un lugar seguro, o saber cuál va a ser el resultado final, la creación es un juego en el que se arriesga mucho, se propone un montón, y el resultado no necesariamente es lo que uno espera, o lo que esperan los demás. Para mí eso ha sido muy importante de entender a lo largo de estos años de crear. En todo este trabajo con Danza Común he sido parte del equipo técnico, pero ha habido siempre un crecimiento desde el aspecto artístico. Nunca pienso que al diseñar la escena estoy haciendo una parte meramente técnica: he descubierto, en ese rol, un montón de cosas que proponen un discurso artístico, en donde se marca una propuesta visual que para mí es muy clara, y me gusta cuando esa propuesta coincide con la imagen que el director propone. Para mí, todas estas obras que he mencionado han sido muy importantes, pero con *Cerco al rey* me la jugué, me arriesgué mucho más, y disfruté mucho del resultado.

## Esas clases con treinta personas tirando baile en forma

### *De la memoria de Eduardo Oramas*

Empecé a bailar en el año 95, en la Universidad de los Andes. Formamos una compañía que se llamaba Danta Danza, que dirigía Elizabeth Ladrón de Guevara, y creo que las primeras veces que oí hablar de Danza Común fue como en el 98, más o menos. Hubo una fiesta... antes se hacían fiestas en ese sitio, y eran unos reventones brutales, y recuerdo haber ido a alguna de esas fiestas y enterarme de que ahí funcionaba Danza Común, de que era una compañía de la Nacho, y recuerdo a las chicas, a Sofi, a Bella y a Zoitsa, y a Marcelo; yo no me acuerdo mucho del otro compadre, ni me acuerdo ahora muy bien del nombre...

Empecé a bailar, y para mí el parche era bailar, pero nunca me imaginé ser bailarín. Estaba estudiando antropología, y la danza era una cosa muy importante, sí, pero nunca tuve esa inclinación de volverme bailarín. Entonces no me interesaba el medio, ni conocía mucho, ni me enteraba de las compañías, ni me fui a entrenar a ningún lado aparte de las clases de la universidad. Estuve muy desintonizado. Pero después, en el año 2000, viajé a Medellín, y allá tomé la decisión de entrenarme. Allá empecé a tomarme la formación mucho más en serio, y Danza Común fue a uno de los festivales que organizaba Peter Palacio, y yo los vi bailar en Eafit, que es una universidad que apoyó mucho la Temporada Internacional de Danza de Medellín. Allá los vi bailar por primera vez.

Después, cuando empecé a bailar más en forma, me llegó información de los talleres que hacían en Danza Común. Entonces empecé a ir cada año. Desde el 2005 fui a Bogotá

a participar en algunas semanas de formación. Hice el taller de *flying low* de David Zambrano; también estuve haciendo *contact* con Ralf Jaroschinski, tuve un entrenamiento allá con Marcelo... Tomé varios cursos durante un par de años, y en el 2007 llegó la posibilidad de participar en el CEC, y el 2008... las fechas se me confunden ahora, pero recuerdo que en el 2007, gracias a una charla que tuve con Raúl Parra —y fue una charla saliendo de Danza Común—, supe de la maestría de Teatro y Artes Vivas de la Nacional. Yo estaba buscando un tutor para un proyecto, para una pasantía, y Raulito me dijo, No, yo tengo mucho trabajo ahora, estoy muy ocupado, y me botó dos datos. Me dijo, Haga la pasantía con la gente de Danza Común, y póngase pilas, que van a abrir la maestría en la Nacho y eso puede ser una oportunidad muy interesante.

La primera persona con la que hablé de Danza Común fue Bellaluz; le planteé el asunto, y ella me dijo, Hable con Zoitsa para la tutoría. Entonces presenté un proyecto para el Ministerio de Cultura, que era una pasantía para formarme, y mi tutora fue Zoitsa. Y por otro lado hice las vueltas para aplicar a la maestría. A mitad del año 2007 regresé a Bogotá, después de vivir siete años en Medellín, y llegué a Danza Común. Tenía el compromiso de ir a las clases en la mañana y en la tarde. Y después comencé la maestría. Así que mi vida giraba entre Danza Común y la Nacho. Era un momento muy intenso, de mucho entrenamiento, de mucho estudio.

Danza Común era un lugar donde siempre llegaba información nueva, donde iban maestros reconocidos, internacionales. Eso fue muy importante. Después llegó lo del CEC, y ahí teníamos la posibilidad de desarrollar proyectos creativos, acompañados de charlas, de tutores, de muestras. Yo no había tenido esa experiencia, porque en Medellín bailaba, hacía obras, coreografías, pensadas para la calle, para eventos, pero eran procesos de una semana, de ensamblar cosas que ya estaban hechas, de poca

investigación, de poca profundidad. Fue muy buena escuela, pero en el CEC ya tenía la posibilidad de mostrar, de comentar, de empezar a afinar el ojo —porque uno veía las otras propuestas—, y de generar esos intercambios tan productivos.

En determinado momento me invitaron a participar en la compañía, en la obra *Campo muerto*. Me puse muy contento. La obra ya estaba avanzada, así que no participé en el cuadro de Bellaluz, pero estuve en el proceso de Zoitsa y en el de Sofi. Fue una experiencia muy enriquecedora, porque ellas tenían mucha más experiencia. Eran compañeras de la maestría, y creo que *Campo muerto*, de alguna manera, también recogió los primeros brotes de esa maestría, y el combo era una belleza. Bailar con todos ellos es de mis recuerdos más bonitos y más especiales como bailarín. Con ellos fui a Cali, y eso fue un parche, la posibilidad de sentirme bailarín con toda. Yo en Medellín había hecho un solo, lo había movido un par de años, pero Danza Común fue mi primer paso como bailarín en una compañía de verdad.

Confieso que del CEC tengo pocos recuerdos. Estuve en una primera versión, donde estuvo Hilse León, pero para mí fue muy rápido eso, yo no lo tengo tan presente. Hice un trabajo sobre el Palacio de Justicia en el que usaba un croquis de un cuerpo en el piso, y después vino lo de *Bellum urbis*, que fue un proceso con Rafita Arévalo, Marco y Juanchito, y después estuvo Juliana. Fue un espacio para experimentar, pero lo más importante, para mí, fue la posibilidad de encontrar comentarios y de tener un parche. Recuerdo que empecé a bailar en la universidad por el parche, y de Danza Común también tengo esa sensación, del parche, de la gente linda. En Danza Común, ese primer año me reencontré con gente que no veía hacía un montón de tiempo; por ejemplo, con Natalia Orozco, a quien yo veía en los Andes, dando clases de jazz; y bueno, recuerdo a Caro van Eps, a Nata Reyes...



Taller con Shanti Vera

En la imagen, David Suárez, Marta Ruiz, Shanti Vera y Margarita Roa

Fotografía: Archivo Danza Común

Otro punto importante ha sido el de ser profe y tener cada tanto el chance de dar cursos allá. Es también la maravilla del lugar: esas clases con treinta personas tirando baile en forma. Esa energía no la he sentido en ningún otro lugar, esas clases con tanta gente y con tan bonita disposición. La posibilidad de compartir la investigación que había estado desarrollando, poner a prueba los fraseos, las metodologías y coger experiencia como maestro, y encontrarme con personas que primero fueron estudiantes y después amigos entrañables.

Y he visto cómo las chicas han ido madurando como directoras, cómo han tenido la templanza de seguir adelante, de ajustarse, de oxigenarse con la entrada de otra gente; cómo la compañía ha permitido los procesos de todos; por ejemplo, Juli, que salió y después volvió a entrar; la nueva gente de la ASAB que está ahí ahora. Me da mucho gusto haber podido ser parte de la compañía, me da gusto saber que ese es un espacio abierto a la información viva, y que uno puede ir y participar en



Taller con Mónica Jaramillo  
En imagen, Un cuerpo plural  
Fotografía: Daniela Amaya

esa información, y que también se pueden poner ahí a prueba los inventos de uno...

## El inmenso universo que cada uno de nosotros lleva dentro

### *De la memoria de Vladimir Giraldo*

En 2013 me invitaron a participar en un proyecto de La Resistencia, Colectivo de Artistas, como compositor para una obra performativa que dirigía Andrés Lagos. En ese momento no conocía muchas cosas de Bogotá, pues venía de realizar estudios de música en el Conservatorio de Cali. Era mi primer trabajo en la ciudad como compositor, y fue la puerta de entrada a un universo infinito que hoy sigo recorriendo. La cita para nuestro

primer encuentro fue en el centro, en un edificio que funciona como parqueadero privado, en el último piso. Cuando llegué, no podía creer lo que veía: un gran balcón con vista a toda la ciudad, como un gran faro desde donde se estudia un terreno. Era un espacio amplio, luminoso, aireado, surreal. Descubrí que en el centro de la capital de este país, en un edificio específico, hay un paréntesis para la vida con vista desde los cerros de Bogotá hasta el ombligo de la sociedad. Este espacio físico se convirtió inmediatamente en un lugar para soñar, para crear.

En 2015 fui convocado nuevamente como compositor por Andrés Lagos, quien dirigía esta vez una obra de Danza Común: *Cerco al rey*. Sin dudar, acepté. La obra contó con un equipo creativo increíble y con dos grandes intérpretes: Margarita Roa y Bellaluz Gutiérrez. Todo era posible, todo fue puesto a prueba, todo fue estudiado, todo fue cuestionado, todo fue creciendo, y el aprendizaje era constante gracias a esto. Esta pieza hacía una fuerte pregunta por el concepto de *tragedia* y su relación con el destino. Las intuiciones musicales del director me llevaron a componer música inspirada en la tradición académica occidental, y resultó un tipo de suite para quinteto de cuerdas, piano, set de percusión sinfónica y dos narradoras. Toda la instrumentación fue grabada con grandes intérpretes en Cali, y después, el proceso de posproducción, fue hecho en Bogotá.

En 2018 llegó un segundo llamado. Ya conocía la compañía más a fondo, había visto sus propuestas escénicas y entablado amistad con varios de sus integrantes, conocía sus motivaciones y formas de trabajo. En esta oportunidad fue el director e intérprete Rodrigo Estrada quien me invitó a hacer parte de la obra que ese año desarrolló Danza Común: *El espinazo de la noche*. Este trabajo giraba en torno al universo y su relación con el espacio íntimo de cada ser humano. Personalmente, lo definiría de una forma condensada así: el universo con sus estrellas, galaxias y

planetas es tan basto como el universo particular e íntimo de cada habitante de la tierra, con sus pasiones, emociones y deseos. El resultado de este proceso fue un trabajo que incluyó la composición de música para un formato de veinticuatro guitarras acústicas y bajo eléctrico. ¡Qué reto! Para mí ha sido uno de los retos más grandes que como compositor y productor musical he afrontado. El reto estaba en lograr capturar las ideas que la obra planteaba y transportarlas a un plano sonoro, en donde estas guitarras interactuaban y servían como eje gravitacional para que los cuerpos se movieran en el escenario. Este trabajo llevó mis capacidades creativas y técnicas a sus límites, y me permitió ampliar mis conocimientos, buscar otras formas de crear, ver en el intérprete un cómplice creativo; me enseñó a hacer y a hacerme preguntas, a relacionarme con las personas de otras formas, a explorar el inmenso universo que cada uno de nosotros lleva dentro.

Mientras escribo estos pensamientos y reflexiones, en lo único que puedo pensar es en las ansias de que el teléfono vuelva a sonar para invitarme a hacer parte de ese mágico grupo llamado Danza Común. Quiero volver a habitar esos lugares de riesgo que proponen, hacerme las preguntas y cuestionarme las respuestas, encontrar aquellos espíritus libres que se juntan para dar vida a las ideas y, sobre todo, compartir con personas a las que considero amigas. Por un próximo tercer encuentro creativo... cuarto, quinto, sexto... ¡salud!



# VI. Un rostro de muchos cuerpos

*De la memoria de Rodrigo Estrada*

1

Siempre me ha causado asombro el hecho de haber llegado a aquel lugar. Intenté ir en otras direcciones, pero no sé qué corrientes o qué dioses acabaron por dirigir mi vuelo hacia orillas que no había imaginado. Pasaron varios años antes de aceptar por completo aquella suerte, de reconocermé y entenderme en aquel paisaje de huesos; yo no era más que un visitante, uno que se dejaba llevar y poner en donde hiciera falta, que se entusiasmaba a veces y sucumbía al ensueño de ser también un hacedor. Y después sucedió que ya no había vuelta atrás, que había gastado una parte considerable de la vida dejándome ir en el juego. Me vi malaxado en un cuerpo multiforme, de muchos ojos, como el de Argos, y de numerosos brazos y cabezas, como el de Briareo. Me vi en la obra, en el viaje, en el cuadro, en el amor, en el mar, en el abismo, en la vibrante espiral que resbalaba infinitamente, cotidianamente,

sobre las columnas y las plantas, las mesas y los muebles, el armario, el piso, el espejo, las ventanas y el cerro. Me hice pluralidad y dije palabras que sonaron en voces distintas a mi voz, y escuché con otros oídos, y transpiré a través de otras pieles más oscuras, o más claras que la mía. Terminé, pues, haciendo parte de aquello, sin quererlo mucho, sin perseguirlo; simplemente dejando que sucediera. La vida a veces lo hace de esa manera: a veces te ves sorprendido por ese tipo de magias.

## 2

Había decidido presentar la audición para entrar al grupo de danza folclórica de la universidad. Quería pertenecer, quería bailar y quería viajar. Un amigo que hacía parte de la agrupación me contó que incluso habían salido del país, que habían estado en un festival en Ecuador. Para mí, aquello era como ir a la luna. Jamás había pasado la frontera, e imaginar que lo hacía con un grupo de danza superaba cualquier otra fantasía que hubiera tenido. Además, había conocido a algunas de las bailarinas y bailarines en una fiesta y me habían dado la impresión de que eran superlativamente felices. Escuchaban un tambor o una gaita y empezaban a vibrar. Dentro de mí, yo era tan feliz como ellos, pero no encontraba cómo expresarlo. Me quedaba, en cada canción, reclinado sobre una columna, observando e imaginando que también yo participaba en ese baile.

Debía de ser septiembre u octubre. Vi la convocatoria en una de las vidrieras del Auditorio León de Greiff y tomé nota de la fecha en que había que hacer la inscripción. Me fui hacia la casa, vagando en mis ensoñaciones. Antes de llegar a la puerta de la treinta me encontré con Paulo, mi primo, que venía en dirección contraria.

—Ve, Rodri, están abiertas las inscripciones para entrar al grupo de danza. ¿Nos vamos a meter?

—Venía pensando justo en eso —le respondí, doblemente entusiasmado por saber que él también estaba considerando presentarse—. ¿A dónde vas?

—Ahí, a la Facultad.

—Te acompaño.

A donde iba Paulo, iba yo. Así había sido siempre. Me gustaba caminar con él, escucharlo, preguntarle sobre cada cosa, sobre Platón, Borges, Umberto Eco, sobre Jikiti Buinaima y sobre Aureliano Buendía.

Paramos frente a la vidriera del León para confirmar las fechas.

—Mirá, son el jueves y el viernes —dijo él.

—No, son el martes y el miércoles —respondí.

—No, el martes y el miércoles son las del grupo de folclor.

—Por eso... las otras son las del grupo de contemporáneo... ¿Vos estabas pensando en presentarte a contemporáneo?

—Claro, más bacano.

—No, más bacano folclor, porque van de viaje. Contemporáneo es muy raro. Se están arrastrando por el piso todo el tiempo. No me gusta arrastrarme por el piso.

—Rodri, metámonos a contemporáneo. Las chicas son más guapas.

—Bueno, no sé, las de folclor también son guapas. Pero sobre todo es que no me gusta esa tiradera al piso.

—Dale, metámonos al de contemporáneo, que Andrea nos ayuda a estudiar para la audición —Andrea era su novia.

—¿Será? —empecé a ceder.

—Además, en el de contemporáneo está Aleja. Tendrían más cosas en común.

—Ah, yo quería meterme al de folclor —dije finalmente, resignado, como si la decisión de escoger uno u otro grupo hubiera

dejado de pertenecerme, como si a partir de ese momento hubiera entrado en una secuencia de acontecimientos ya inevitables.

### 3

Andrea, que estaba en segundo o tercer semestre de danza en la ASAB, se tomó con mucha seriedad el trabajo de prepararnos para la audición. Esta consistiría en seguir el curso de una clase y en presentar, al día siguiente, un “solo”. No teníamos mucha claridad sobre qué debíamos hacer en ese solo, y Andrea nos explicó que teníamos que bailar, obviamente solos, durante unos cuantos minutos frente a la profe y frente a las demás personas que participaban en la audición. Aquello nos llenó de miedo, pero Andrea, para tranquilizarnos, nos propuso que nos aprendiéramos una “frase”, que así no correríamos el riesgo de quedarnos paralizados sin saber qué hacer.

—¿Una frase de un poema?, ¿un verso? Me sé muchos —dije.

—Tan bobo —me respondió, creyendo que le estaba tomando el pelo, y a continuación se puso a darnos un ejemplo.

Se trataba de una secuencia de movimientos en la que la mano llevaba la voz cantante: a veces apuntaba al cielo, a veces se retorció como una serpiente, a veces se doblaba hacia dentro, pasando los dedos muy cerca del vientre, figurando una suerte de harakiri, y otras veces rodeaba la cabeza, como una nave espacial que visitara un planeta desconocido.

—Está muy chévere —le dije—, ¿vos te inventaste esos movimientos?

—No, es una frase de una profesora; nos la enseñó esta semana.

No me pareció mal que usáramos el movimiento de su profesora. Supuse que sería como tomar una canción prestada

para ir a interpretarla en un concurso de canto. La frase, al observarla, nos pareció muy fácil de hacer, pero otra cosa sucedió cuando tratamos de reproducirla. Era lo mismo que intentar decir un trabalenguas por primera vez. Tuvimos que practicarla muy lentamente. Paulo daba la impresión de estar más avanzado que yo. Parecía hacer lo mismo que Andrea, pero, a mi manera de ver, se estaba saltando algo. A pesar de eso, en algún momento empezó a repetir su propia variación una y otra y otra vez con total soltura, de manera que acabó por decir que se sentía listo para la audición. Yo, en cambio, me había propuesto copiar el movimiento con total exactitud, y por eso me demoraba en terminar de aprenderlo. Al final lo logré, pero sentí envidia de Paulo, pues de ninguna manera había conseguido la tranquilidad con que él ejecutaba su frase. Bueno, pensé, tengo la forma; quizás al cabo de estos días, si sigo practicando, pueda insuflarle el espíritu.

#### 4

La profesora era Bellaluz Gutiérrez. La vi por primera vez el día en que los maestros hicieron la invitación a las audiciones, en el salón 201 del León de Greiff. El lugar estaba lleno de gente, como suelen, o solían, estar los salones y auditorios de la Universidad Nacional siempre que había una convocatoria para hacer parte de un grupo artístico, o de una revista, o de un equipo de la división de deportes, o de un curso de alemán, o de chino, o de guitarra, o de escrituras creativas. Aquello era hermoso en la Universidad: que todo el mundo buscaba su lugar, que el alma de la gente crepitaba como un leño encendido, que había un deseo inatajable de aprender, de viajar, de perderse en las vías transversales de aquel campus infinito. Ese día de la invitación debía haber cuatrocientas o quinientas personas, todas con el mismo anhelo de poner su cuerpo en movimiento.

Primero hablaron los maestros de folclor. Había dos grupos de folclor, y tuve la impresión de que los profes no se querían entre sí. Cada uno estuvo frente al micrófono diez o quince minutos, tratando de explicar por qué el grupo que ellos dirigían era el mejor grupo de la Universidad. Después pasó la profe de contemporáneo. La veíamos desde lejos, pues nos habíamos quedado en la parte de atrás del salón.

—Hola, mi nombre es Bellaluz Gutiérrez. Soy la profesora del grupo de danza contemporánea. Las audiciones las estaremos realizando el jueves y el viernes, dieci\*\*\* y dieci\*\*\* de septiembre. Deben traer ropa cómoda. Muchas gracias.

Fue todo lo que dijo. No mencionó nada de qué era la danza contemporánea, ni cuál era su historia, ni en dónde había estudiado o trabajado ella, ni cuáles eran sus logros o sus derrotas, o sus sueños, o sus expectativas con el nuevo grupo. No dijo nada que no supiéramos ya. En realidad, no me hizo falta que dijera nada más, pero sí me dejó algo inquieto. ¿Por qué había sido tan escueta?, ¿así serían sus clases?, ¿era una maestra dulce, o severa? Otra cosa que me llamó la atención fue su cabello, que creaba a su alrededor una suerte de resplandor, y también su “porte”.

—Paulo, ¿notaste ese porte?

—Rodrigo, es la profe.

—Sí, bueno, pero tiene un porte increíble. Será cosa de la danza, ¿no?

—Debe de ser, me imagino... Ella es de las de Danza Común.

Yo nunca había escuchado hablar de Danza Común, y en aquel momento el comentario pasó desapercibido para mí. Paulo sabía esas cosas por Andrea, porque ella, que ya tenía un panorama de la danza en Bogotá, le había ido compartiendo ese tipo de información.

## 5

El día de la audición, mientras esperábamos en el pasillo que terminara la clase con el primer grupo, nos entregaron un número para pegarlo en la camisa, en la parte del pecho. Estaba nervioso, pero tenía la idea de que todo iba a salir bien y de que sería uno de los elegidos. Siempre me habían elegido, había sido pajecito en las bodas de las amigas de mi mamá, edecán de la reina de primero de primaria, volante del equipo de fútbol del colegio y alero en el de baloncesto, y me habían llamado un par de veces a bailar los vales de quince años de las amigas del barrio; todo aquello me daba confianza.

La puerta del salón se abrió y empezaron a salir, como de una colmena, las personas que acababan de hacer la primera parte de la audición. Unas tenían en el rostro cierto gesto de suficiencia, y otras parecían todavía asustadas.

—Mirá, mirá —me dijo Paulo—, allá va la mexicana.

—¿Quién?

—La mexicana. También es de Danza Común.

—¿En serio es mexicana?

—No, pero acaba de llegar de México.

—¿Y cómo se llama?

—Andrea me dijo cómo se llamaba, pero no me acuerdo.

Había salido también del salón, y la vi solo cuando se estaba alejando. Pero un momento después regresó, así que pude observarla mientras se acercaba. Parecía sonreír, pero no sonreía, como las *korai* de la escultura arcaica. No miraba a un lado ni al otro, solo al frente, y daba la impresión de estar abriendo las aguas a su paso. Pero no había arrogancia en su caminar: era fuerza, consciencia de *estar*, y tal vez cierta satisfacción de habitar su propio cuerpo, que parecía ser incomparablemente ágil.

Cuando entramos nos dimos cuenta de que, además de Bellaluz, la bailarina llegada de México también estaría evaluando

la audición. Bellaluz daría la clase, y su amiga estaría observando, con una libreta y un lápiz entre sus manos. Aquello parecía un tanto intimidante, pero qué íbamos a hacerle, en eso consistía el juego: en presentar un examen para entrar al grupo. Tal vez quedaríamos, y tal vez tuviéramos que ir a buscar en otra parte nuestro lugar.

La clase era más o menos sencilla: se trataba de seguir una serie de movimientos que nunca había hecho, pero que no resultaban imposibles de ejecutar. Acostarse como una estrella, cerrarse como un bebé, extenderse nuevamente, volver a cerrarse, y, un poco después, aprovechar el impulso del movimiento de contracción para subir sobre los empeines, las canillas y las manos. Después, algo con los brazos: hacerlos pendular, arriba, abajo, y, ¡zaz!, dar un salto y caer sin colapsar las rodillas, tratando de encontrar al instante un estado de serenidad oriental, hombros relajados, cadera flotante, mirada abierta, respiración profunda. Luego, juntar todo aquello, del piso a la vertical, de la vertical a un desplazamiento, giro aquí, devolverse allá, caer de nuevo y emerger y, para terminar, un gracioso salto, como el de una gacela o el de un salmón que busca superar una cascada.

Sentí alegría al hacer aquellos movimientos, y creo haberme olvidado de estar en una audición. Paulo, según manifestó, también alcanzó a disfrutarlo. Cuando salimos y le contamos a Andrea todo lo que había pasado, nos dijo que la bailarina que había llegado de México se llamaba Sofía.

## 6

El día siguiente fue lo del solo. Primero hicimos un calentamiento, que consistía en repetir algunos de los movimientos de la jornada anterior. Después, Bellaluz nos pidió que nos

dispusiéramos en círculo, pero que no nos pegáramos a la pared. Entre todos marcaríamos un círculo, sentados en el piso, para que cada uno de nosotros bailara su solo en el centro. Cuando nos dispusimos de tal manera, me empezó a golpear el corazón con fuerza. Bellaluz y Sofía se ubicaron también en el piso, lo cual les quitó un poco la carga de ser jueces de nuestros movimientos. La gente empezó a pasar, pero en realidad no vi a nadie: estaba muy ocupado tratando de organizar en mi pensamiento los movimientos que habría de hacer.

Hasta que al fin llegó mi turno. Me paré frente a las maestras, las miré a los ojos (no sé de dónde me salió el valor) y me quedé en perfecta quietud durante algo más de cinco segundos. Después empecé con la frase que nos había enseñado Andrea. Hacia la mitad de la secuencia todo iba bien, pero cuando debía hacer lo del harakiri, perdí la ruta. Seguí moviéndome, pero sin ton ni son, mientras trataba de volver a meterme en el movimiento pautado. Mi mirada vagaba perdida entre un paisaje enrevesado de rostros, baldosas, paredes, ventanas y árboles, todo aquello superpuesto. Decidí ir nuevamente al comienzo, lo cual, en principio, me devolvió la seguridad. Pero en esa segunda ocasión perdí el hilo aun más pronto. Me sentí extraviado, vulnerable, y estuve a punto de desistir, de detenerme y confesarle a todo el mundo que había olvidado lo que quería hacer. Y fue entonces cuando una idea me salvó de una caída estrepitosa: cerré los ojos y ralenticé mi movimiento. Empecé a mirar hacia dentro y me permití hacer lo que tuviera necesidad de hacer. Y lo que necesitaba, según parece, era tocarme con las manos. Mis manos empezaron a hacer un viaje de reconocimiento por mi propio cuerpo, partiendo de la cabeza. Me cogí la cabeza y la acaricié insistentemente, como un brujo su bola de cristal, y después bajé por el cuello hacia el pecho, las axilas y los hombros. Esa acción hizo que mi cuerpo empezara a serpentear, y ese movimiento, a su vez,

incitó a mis manos a seguir con su labor. Bajé al abdomen, me rodeé la cintura y pasé a las piernas, sin evitar palparme el culo y el sexo. Al llegar al suelo emprendí la ruta de regreso, abordando cada recoveco, y solo me detuve cuando arribé a la coronilla. Bajé los brazos lentamente y después abrí los ojos. Por alguna razón, me encontré de frente con la mirada de Sofía, y con su bonita sonrisa de estatua arcaica, la cual, un instante después, se curvó levemente hasta definirse en una sonrisa un tanto más abierta, pero en todo caso moderada. Supuse, por su gesto, que mi solo le había gustado. Miré también a Bellaluz, pero apenas de refilón, y noté también cierta amabilidad en su rostro. Volví entonces a mi lugar, en parte satisfecho y en parte frustrado por haber olvidado la frase que había preparado.

Al rato le tocó el turno a Paulo. Le pasó lo mismo que a mí, pero mucho más pronto. Nada más haber empezado, ya la secuencia se le había perdido. Y, al igual que yo, una vez que se sintió extraviado, decidió cerrar los ojos. Pero se dejó llevar hacia otras sensaciones, hacia otras imágenes. Se puso en cuatro y empezó a explorar el espacio, con mucho tiento, como un gato en una casa nueva. Después, poco a poco, cogió confianza, hasta que terminó pavoneándose muy cerca de las profes y del resto del grupo. Se tumbó, se estiró, se solazó con el piso y después volvió a ponerse sobre sus cuatro extremidades, para seguir andando. Su rostro tenía una expresión que iba de la concentración al placer, lo cual me pareció bien, pues daba la idea de que estaba metido en el juego. Al final decidió volver a su lugar así, gateando, y ya ahí, en el puesto, dio por terminado el solo.

Cuando salimos y Andrea nos preguntó cómo nos había ido, Paulo le dijo que yo me había tocado todo el cuerpo y que él se había convertido en un jaguar.

## 7

Una semana después comprobamos que los dos habíamos pasado la audición, y el siguiente lunes ya estábamos en clase. La primera indicación fue que nos hiciéramos en parejas. Ni Paulo ni yo nos movimos para encontrar a alguien. Estábamos inmovilizados por la timidez, así que nos tocó quedarnos el uno con el otro. Me di cuenta de inmediato de que, salvo nosotros, las demás personas habían quedado con una pareja del sexo contrario. Ya había empezado yo a entender que en la danza contemporánea esto no era relevante, y, sin embargo, la circunstancia no dejó de incomodarme. Y me incomodó mucho más cuando Bellaluz explicó el ejercicio. Uno de los dos debía tumbarse en el piso y el otro debía acostarse sobre el vientre, de manera perpendicular. Después había que rodarle por encima, primero hacia el pecho, y después en dirección a la pelvis, una y otra y otra vez. Paulo y yo éramos muy unidos, pero jamás nos habíamos juntado de esa manera. En algún momento me pareció verdaderamente extraño estar en aquella situación, pero, en todo caso, hice un gran esfuerzo por entender el ejercicio y por llevarlo a cabo de la manera más seria posible... Hoy me parece que, en aquel momento, como en ningún otro, se deshicieron algunos de los prejuicios y tabúes más arraigados en mí. El ejercicio se ponía más difícil cuando el que estaba abajo también debía empezar a moverse, sin que se perdiera el contacto. Ahí todo era caos, ansiedades multiplicadas, ruido e incompreensión del otro. En ese momento no lo percibí, pero ahora veo que aquel pequeño reto condensaba lo que para mí viene a ser el problema capital de la vida civilizada: cómo construir entre dos o más personas una voluntad colectiva, sin anular ni someter las partes que la componen.

## 8

Muy pronto Paulo dejó de ir a las clases. Empezó por faltar los viernes, por no sé qué trabajo que estaba haciendo, y después dejó de ir también los lunes y los miércoles (el taller se hacía esos tres días, de 6 a 8 p. m.). Le insistí que no abandonara, que estaba progresando, que muy pronto vendrían las obras, los teatros, las muestras, el Festival Universitario, etc., pero nada de eso logró traerlo de vuelta. Se fue con la misma alegría y la misma pulsión diletante con que había llegado y con que me había arrastrado hasta ese lugar. Creo que lo que probó después fue un curso de fotografía, que también abandonó prematuramente.

Varias veces nos encontramos con Bellaluz, mientras dábamos un paseo por el campus. “Paulo, no fuiste a la clase”, le decía ella, entre severa y sonriente. “Ay, Bella —le respondía él—, es que tengo trabajo, pero yo me pongo al día con Rodrigo”. Era cierto: las primeras veces que faltó le enseñé, en la pequeñísima sala de mi apartamento, las frases que habíamos hecho en clase; pero después no lo hicimos más, cuando empezó a ser claro que ya no volvería al curso. Por demás, durante algún tiempo seguimos dando nuestros paseos por el campus. Ya no solo hablábamos de Platón, sino también de Pina Bausch, y de *La consagración de la primavera* de Nijinski.

## 9

Un día, hacia octubre o noviembre, me crucé con Bellaluz frente a la Facultad de Derecho. Yo iba de Ciencias Humanas en dirección a la plaza del Che, y ella iba desde la plaza hacia la salida de la veintiséis.

—Hola Bella, cómo estás.

—Bien, me casé —me dijo, sin venir a cuento.

Se veía realmente feliz. Me pareció extraño que me contara aquello, pues nunca habíamos hablado detenidamente de nada, salvo de cómo resolver este o aquel movimiento en clase. Sin embargo, entendí su alegría, su deseo de exponerla. Y también me sentí halagado de que me revelara un contorno de su vida personal, justamente ella, que parecía ser (y que siempre ha sido) tan reservada.

—Qué bueno, ¡te felicito! —le respondí—, ¿y cuándo fue?

—El fin de semana.

—Qué chévere.

—...

—...

Nos quedamos en silencio por unos segundos, o simplemente, cada uno, hablando hacia dentro. Tenía ella un gesto en el rostro que daba la impresión de ir a explotar de felicidad en cualquier momento. Me pregunté cuántas veces había visto yo en mi vida a una persona así de contenta, y recordé a mi mamá el día de su boda con Fredy. Y ya estaba empezando a conmoverme, cuando la misma Bellaluz me cambió el tema:

—Y tú, ¿cómo te has sentido en las clases?

—Bien, muy bien, para mí ha sido una revelación.

A continuación, traté de explicarle lo que había venido pensando. Me enredé, como solía y como suele pasarme, lo cual me hizo sentir avergonzado, pero no la dejé marchar sino después de sacar a flote mis especulaciones. Lo que le quise decir fue más o menos esto: La danza resulta ser un canal de expresión de las pasiones y los sentimientos humanos más efectivo e inmediato que, por ejemplo, la literatura. Dado que el sentimiento se encuentra encarnado en el propio cuerpo, y dado que en la danza el cuerpo es al mismo tiempo canal y materia expresada, hay mayores posibilidades, en esta, de lograr cierta fidelidad entre lo que se tiene por dentro y lo

que se acaba diciendo. El libro, o incluso el poema (antes de ser libro), no están nunca tan cerca del alma como puede estarlo la danza.

No estuve seguro de haberme hecho entender, y la única respuesta que obtuve de ella al respecto fue una sonrisa un tanto compasiva, un tanto cariñosa, un tanto irónica. Pensé que quizás ella, con su experiencia, ya había mirado y remirado el asunto desde diferentes perspectivas, y que por eso lo que yo estaba diciendo no podía parecerle más que una interpretación incitada por un entusiasmo inocente y juvenil.

—Pero bueno, en fin, ya veremos si sigo pensando lo mismo de aquí a uno o dos años —agregué, como disculpándome—. Nos vemos mañana en la clase.

—Bueno, Rodri, entonces nos vemos mañana —me contestó, y después siguió su ruta con la misma felicidad que traía desde antes de encontrarnos.

## 10

Por esos mismos días Bellaluz nos invitó a los del grupo a ver una obra en Danza Común. Se trataba de una pieza que ella misma dirigía. Hasta ese momento, Danza Común, para mí, no había pasado de ser un algo que existía en algún lugar. Era una agrupación... sí, era eso. Era un salón de entrenamiento... quizás también. Era una escuela... no, o sí, o tal vez no. Sabía que Bellaluz hacía parte de *eso*, y también las maestras del grupo de los avanzados de ahí de la Universidad: Sofía y Zoitsa, pero no había logrado hacerme a una idea clara de qué era lo que sucedía *allá*.

Fui a ver la obra con Paulo y Andrea. Había pasado alguna vez, precipitadamente, por aquella cuadra (carrera novena entre las calles veinticuatro y veintitrés), creo que huyendo de los

gases lacrimógenos que había tirado la policía para dispersar una marcha universitaria, pero esa calle no representaba para mí, hasta ese momento, absolutamente nada. La entrada al lugar —una entrada de parqueadero— me pareció algo sombría, pero no por eso dejé de sentir cierto magnetismo. Era la misma sensación que se puede llegar a tener frente a las cosas que, pareciéndonos feas en su capa exterior, las sospechamos sorprendentes, seductoras, embriagantes y también luminosas en sus estratos más profundos. Subimos por el ascensor, que venía a ser una trampa para cualquiera que llegara al lugar por primera vez: apenas uno salía de este, en el sexto piso, quedaba ya en mitad del recinto, expuesto a las miradas de todos los que se encontraran allí; las puertas, al cerrarse, hacían un ruido de máquina vieja, y el recién llegado no podía dejar de pensar que había entrado en el momento menos oportuno. Al menos, eso fue lo que me pasó la primera vez que llegué a Danza Común, o Espacio Común, como a veces se le decía.

Ese día habían puesto unos biombos para separar el estudio o escenario del recibidor. Me acerqué a los biombos, atraído por el movimiento de cuerpos que alcancé a percibir detrás de ellos, pero justo ahí apareció Bellaluz, quien con un gesto de la mano (que era saludo y mandato al mismo tiempo) me hizo volver sobre mis pasos. Había que esperar un rato más antes de poder pasar al otro lado...

## 11

Era una pieza para siete, ocho o nueve bailarinas. A la mayoría ya las había visto en la Facultad de Humanas, o en la clase del grupo de “avanzados”, o por ahí en el campus, pero no a todas las había llegado a identificar como bailarinas. En ese momento no sabía sus nombres (solo el de Sofía), pero

después, semanas o meses después, empezaron a hacerse más y más familiares en mi vida. Además de Sofía, recuerdo que estaban Laura Franco, Sandra Gómez, Alba González, María Paula Álvarez, Gisella Castro y otra chica de la Facultad, a quien no volví a ver. Las recuerdo ir y venir en desbandada por el espacio, en una suerte de caos regulado, entre ondas de faldas, caídas al piso y susurros que después se transformaban en ruido de voces y carcajadas (¿o estaré contaminando la memoria de aquel momento con una de las escenas de *Campo muerto*?). Las recuerdo, también, sentadas en fila, cada una entre las piernas de la compañera que tenía a su espalda, tratando de alcanzar el oído de quien estaba adelante para transmitirle la alegría provocada, al parecer, por ese mismo juego de secretos y movimientos silvestres. Y al final, puedo verlas salir del piso, con un impulso repentino, para después dejarse caer, peligrosamente, pero sin hacerse ningún daño... y otra vez lo mismo, levantarse, girar, caer... En algún momento me quedé mirando a Sofía, y me pareció, no ya que ejecutara los movimientos, sino que era ella el propio movimiento. En aquella ocasión percibí, por primera vez, su fuerza al bailar, que venía a ser, después lo supe, la misma fuerza que tenía para trabajar, para querer y, en general, para vivir. (De seguro, aquello mismo fue lo que percibió mi madre, varios años después, una noche que nos vio bailar en Pereira. “Huy, pero cómo se mueve esa muchacha”, dijo cuando ya salíamos del teatro).

La pieza de aquella noche, en Danza Común, se titulaba, si no recuerdo mal, *Éramos unos cuantos*. Después, Bellaluz nos contó que se trataba de una improvisación. A esas alturas no era algo que me resultara completamente extraño: ya en la clase habíamos probado lo de improvisar. También me había dado cuenta de que aquello era, de alguna manera, lo que había terminado haciendo el día de la audición.

## 12

Cuando le dije a mi madre que había ingresado al grupo de danza contemporánea, lo asimiló sin ninguna queja. Ya para ese tiempo había entendido mi decisión de perderme en el mundo, de no hacer nada en lo cual no me sintiera suficientemente contento. Yo me había ido de Palmira para hacerme abogado en la Universidad Nacional, con la idea equivocada de que el derecho era la disciplina que me permitiría estar más cerca de las humanidades, y de proporcionarme, al mismo tiempo, un medio de subsistencia. Es decir, había adoptado el prejuicio, muy difundido en mi entorno, de que los literatos, antropólogos, artistas, etc., eran unos muertos de hambre. Un tiempo después, mi instinto se rebeló contra este prejuicio y decidí cambiarme de carrera. A mi madre le dolió mucho aquella decisión, y estuvimos discutiendo sobre el asunto durante cuatro meses, a través de cartas y en interminables llamadas telefónicas. Ella esperaba verme regresar a casa convertido en un notario o en un juez... Creo que lo que más quería era que me convirtiera en notario, dado que ella venía trabajando en una notaría desde un tiempo inmemorial, y que así también lo había hecho mi abuelo. Cuando cumplí veinte años, sin embargo, recibí una carta suya de una belleza y una humildad incomparables. En términos generales, decía que confiaba plenamente en la ruta que yo le diera a mi vida. Me había liberado.

Así, pues, lo de la danza, por más extraño que fuera, lo aceptó sin ninguna angustia. En los años siguientes, mientras notaba que la cosa se iba poniendo más y más seria, y que por ello mismo me iba alejando más y más de los paradigmas del mercado, se limitaba a decirme de vez en cuando:

—Mijo, ¿por qué no mira a ver si consigue un trabajo?... Piense en que tiene que empezar a cotizar pensión.

—Amá —le respondía yo—, ¿no ves que ya tengo un trabajo?

Ya unos años después dejé de decirme esto, creo que cuando a ella le embolataron su pensión, y también cuando empezó a notar que podía subsistir sin deponer mis pulsiones más auténticas.

Poco antes de morir le pregunté qué le gustaría que fuera mi hija cuando grande.

—Me gustaría que fuera artista —respondió sin asomo de duda.

## 13

Un par de semanas antes de terminar el curso, Bellaluz nos dijo que tendríamos que hacer una muestra en el León de Greiff. En primera instancia, me asusté con la noticia, pero al momento sentí una gran emoción: iba a estar *allí*, sobre las tablas del León, el mismo escenario en que había visto a Leandro Díaz, Jorge Velosa y los Kjarkas, ahí donde Jaime Garzón había dado su ya mítica lección inaugural en el 98, donde había escuchado, durante más de cinco años, a Brahms, Mahler, Beethoven, Rachmáninov y Joaquín Rodrigo, donde Mockus había mostrado el culo, donde mucho antes había estado Ernesto Sábato, y también donde había visto bailar a Alejandra por primera vez, apenas unas semanas atrás, durante el Festival Universitario de Danza. Alejandra hacía parte del grupo avanzado. Por demás, volvería a presentarse, también el día de la muestra, después de nosotros, los de inicial.

La muestra tendría de todo lo que habíamos hecho en clase: un dueto acá, unos saltos por este lado, correr, caminar, detenerse, la frase arriba, volver al dueto, etcétera, etcétera. Y estaríamos —las veinticuatro o veinticinco personas que

permanecíamos en el grupo— todo el tiempo sobre el escenario. Es decir, una multitud. Esto también ayudaba a que nos tranquilizáramos, pues nos hacía creer que, entre tanta gente, se podrían disimular nuestras fallas.

En el proceso tuve que trabajar en un breve dueto con un chico llamado Javier. Tenía un cuerpo grande y un muy buen corazón. Lo llevábamos bien. La mejor parte era una en que yo corría hacia él, daba un salto y me giraba en el aire para que me atrapara, agarrándome por las piernas. Nos salía perfecto, porque podía lanzarme con fuerza, y él tenía el peso suficiente para resistir la colisión.

En el ensayo previo a la muestra, Bellaluz nos preguntó si todos estábamos cien por ciento comprometidos con el evento, y si no teníamos ningún problema con los horarios. Javier alzó la mano y dijo que tenía un examen muy importante, pero que él creía que lo podía terminar quince minutos antes de nuestra presentación y llegar sin falta. Bellaluz no le vio ningún problema, y yo tampoco, y, a continuación, nos pusimos a discutir qué tipo de vestuario tendríamos. Nos decidimos por ropa negra y roja, y dimos por terminada la reunión.

No tenía pantalones de ninguno de esos colores, así que uno de los chicos, Juan, me prometió que me llevaría uno que tenía de sobra. Juan cumplió su palabra, pero el pantalón, que era todo aterciopelado, apenas logró encajarme. Intenté buscar otra opción, pero al final tuve que quedarme con lo que ya tenía puesto.

Cuando faltaban cinco minutos para salir al escenario, me di cuenta de que Javier todavía no había llegado. Empecé a ponerme nervioso, así que le pregunté a Bellaluz qué podía hacer. Bellaluz estaba ocupada dando las últimas indicaciones y me respondió de manera fulminante: “No sé. Resuélvelo”. Me quedé perplejo, porque nunca había tenido que resolver un problema de ese tipo, pero después pensé que la situación debía

de ser muy parecida a cuando expulsaban a un compañero en un partido de fútbol. *Resolver* significaba hacer casi lo mismo, pero sin ese otro elemento. Hacer creer al rival, o al público, en este caso, que él otro no hacía falta.

Entré al escenario con el problema resuelto en mi cabeza, pero todo se vino abajo cuando, ya iniciada la muestra, vi aparecer a Javier por una de las entradas laterales, vestido de bailarín. No supe entonces si volver al plan inicial o quedarme con lo que acababa de proyectar. Mientras tanto, a mi alrededor, las acciones se desarrollaban precipitadamente: allá corrían, más allá hacían la frase, estos dos ya habían arrancado con el dueto. Decidí entonces ir al dueto. Miré a Javier con insistencia, con lo que, según creía, le estaba dando a entender mis propósitos. Javier me respondió con un gesto de interrogación. “Allá voy”, le dije con la mirada y con un firme movimiento de cabeza; pero él seguía sin comprenderme, al parecer, mucho más extraviado de lo que yo estaba. En todo caso, corrí hacia él y salté con fuerza, sin ningún miramiento, esperando que me atrapara en el aire. Lo habíamos ensayado cien veces en clase, pero no salió como esperaba. En vez de agarrarme se protegió, para que no lo tumbara. “Mierda”, dije, cuando mis pies tocaron el piso. Fui consciente de la torpeza de mi movimiento y me sentí avergonzado. En vez de abandonarlo y continuar con algún otro fragmento, me giré, me puse frente a él e intenté continuar nuestro dueto. Se trataba de que a veces él me guiaba, y otras veces lo guiaba yo. Pero Javier siguió sin entender mis propósitos (yo tampoco entendía los suyos), y lo que sucedió a continuación fue una suerte de lucha, en la que yo atacaba y él se defendía. Al fin comprendí que no íbamos a sacar aquel dueto a flote, así que decidí abandonarlo. Di un rodeo, caminando, fingiendo estar sereno, para mirar qué hacer, pero no hallé muchas opciones. El subgrupo al que debía integrarme al final de la muestra ya llevaba bien avanzada la frase que habíamos pautado. No vi

cómo entrar en ese flujo. Me detuve entonces en el centro del escenario, abrí el pecho al público, como un hombre valiente frente al pelotón de fusilamiento, y empecé a caminar hacia atrás, ladeándome un poco, en dirección a la puerta lateral. Lo hice muy lentamente, tratando de hacer coincidir mi salida con el final de la presentación. No lo logré. Cuando estuve fuera, la muestra duró todavía un minuto más. Durante ese minuto sentí sobre mis hombros, en completa soledad, el peso total del fracaso que acababa de vivir.

Después empezaron a aparecer los demás. Venían felices, excitados y empapados de sudor. Sentí una amargura infinita, pero también traté de aceptar mi suerte. Acepté los abrazos de quienes querían celebrar conmigo, y disimulé, lo mejor que pude, la congoja que se había apoderado de mi corazón.

## 14

Dimos la vuelta, a toda prisa, para lograr ver la muestra del grupo avanzado. Además de Alejandra estaban Estefanía Gómez, Sandra Gómez, Jenny Fonseca, Lina Ordóñez, Óscar Huari, Mauricio Cárdenas, Andrea Ochoa, María Vargas y Carolina Pinzón. A decir verdad, no recuerdo bien si ese día estaban todas esas personas, pero recuerdo con precisión que eran ellas las que hacían parte de ese grupo; las había visto siempre en el salón de clase y también en la obra que habían presentado en el Festival Universitario. Las admiraba profundamente, y lo que más deseaba en ese momento, con respecto a la danza, era que en el año siguiente fusionaran nuestro grupo con el de ellas.

Cuando empezaron la presentación, quedé atrapado al instante, sin que hubieran hecho casi nada. Habían entrado caminando, se habían sentado en círculo, había sonado la música, y un par de ellas, pasando al centro, habían empezado

por probar uno u otro movimiento bastante modestos. Aquello había bastado para esparcir la magia por todo el auditorio. ¿Cómo era posible que logaran aquello? ¿Acaso no hacían falta giros, piruetas, velocidad y esplendores para lograr la emoción del espectador? Me sorprendió que aquella naturalidad, aquel estar sin presunción, pudiera proyectar tal flujo de energía. Era la primera vez que me encontraba con algo así. Después asistí a muchos momentos de ese tipo (y también del tipo contrario: el empalagoso virtuosismo), y me sentí siempre feliz de ver en ellos figurada la eternidad. Siempre que sucedió, siempre que sucede, mi memoria activa estos versos, que son de Borges,

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,  
lloró de amor al divisar su Ítaca  
verde y humilde. El arte es esa Ítaca  
de verde eternidad, no de prodigios.

Cada una (también los chicos: Óscar y Mauricio) salió varias veces al centro. Uno de ellos, creo que Óscar, en algún momento volvió a sentarse en medio del proscenio, dándole la espalda al público. Esto también me llamó la atención: Ah, pensé, de modo que se puede exponer la espalda de tal manera en la danza contemporánea. Luego rompieron el círculo y se movieron aquí o allá, muy libremente, pero conservando cierta armonía planetaria. Recuerdo mucho un momento en que Aleja saltó y movió su cabello, y yo quedé doblemente prendado de su belleza. Qué afortunado era: ¡tener una novia tan bonita!... Al final, tuve la sensación de que todo había quedado puesto en el lugar justo, que no había hecho falta nada ni había sobrado un solo movimiento, que cada momento —el ágil giro, el rodar en el piso, la suspensión de la mirada, el lento flotar de una mano— había sido habitado de una manera plena, y que, en esa medida, la danza había tenido su más perfecta realización.

Después de terminada la muestra, recordé mi reciente fracaso en ese mismo escenario y me volví a sentir desmoralizado. No pude evitar comparar lo que acababa de ver con lo que yo había hecho. Sin embargo, alcancé a sospechar que, llegado el momento, tendría otras oportunidades en que podría sentir ese fluir de la sustancia de la vida a través de mi propio cuerpo. No había sido nada que el tiempo no se encargara de reparar.

Después Alejandra me dijo que Zoitsa era quien había dirigido aquella improvisación. “Vea, pues —le respondí—, es muy buena entonces esa Zoitsa”.

## 15

El año siguiente empezó con un taller de David Zambrano. Bellaluz se encontraba un tanto nerviosa, pues conocía a David; nos dijo que estaba acostumbrado a trabajar con bailarines profesionales, y que habría que ver cómo se tomaba el hecho de hacer su clase con nosotros, que apenas estábamos empezando a bailar. Iba a estar en la Universidad porque ésta había ayudado a traerlo, pero también iba a hacer un taller en Danza Común, por las mañanas, con gente que tenía más experiencia.

Me sentía muy emocionado porque iban a juntar ambos grupos (el inicial y el avanzado), y también porque las profes (Bellaluz, Sofía y Zoitsa) estarían tomando el taller con nosotros. También me gustó ver, en la primera clase, a personas que habían llegado de afuera: un par de bailarinas que venían de Medellín, un maestro de Bucaramanga y una chica caleña que estudiaba psicología en la Javeriana.

El taller se hizo sobre las tablas del escenario del León de Greiff (allí donde unas semanas atrás nos habíamos presentado). Lo primero que hizo David, cuando estuvimos listos para empezar, fue invitarnos a asomarnos al foso. Nos dijo

que tuviéramos en cuenta que ese foso iba a estar ahí todo el tiempo, y que no podíamos dejarnos caer en él. Después nos reunió en el centro, hizo que nos juntáramos mucho y propuso el primer ejercicio. Se trataba de ir levantando las manos hacia el cielo, llevarlas lo más arriba que pudiéramos; luego, bajarlas muy lentamente, hasta que se encontraran con la cabeza o los hombros de otra persona, y dejarlas caer después y girarse un poco a la derecha o a la izquierda y empezar de nuevo el mismo viaje, para encontrar la cabeza o los hombros de alguna persona, y así varias veces, cada vez un poco más rápido. Tengo todavía en el cuerpo la sensación que me dejó ese primer ejercicio: sentí una confianza profunda hacia David, y también hacia el grupo. Me pareció que estábamos ahí para cuidarnos, pero también para seducirnos, para encendernos e impulsarnos a vivir la vida. Creo que la mayoría de nosotros, en esos días, veníamos sintiendo un deseo ingobernable de lanzarnos de cabeza hacia las entrañas del mundo, y creo que ese encuentro, justo ese primer ejercicio, nos hizo sucumbir, de una u otra manera, a aquel deseo. Hablo por mí, naturalmente, pero es posible que eso también les sucediera a los demás; es posible que ese momento viniera a ser uno de los eslabones fundamentales en el complejo entramado de nuestros destinos, para acabar de entregarnos al movimiento y a ese cuerpo plural infinito en que terminamos enrevesados, y del cual seguiremos haciendo parte, de una u otra manera, aun después de morirnos.

## 16

Había algo en lo que David insistía y que, al parecer, nosotros no alcanzábamos a entender: que, al correr, “corriéramos por nuestra vida”. Caminar y correr era muy importante en su clase, y nosotros, o la mayoría de nosotros, seguíamos haciéndolo

sin encontrar el punto. Se notaba cuando lo veíamos a él y cuando, después, nos veíamos a nosotros. Yo suponía que no lo estaba haciendo tan mal, porque venía de jugar al fútbol durante varios años, y sentía que tenía la fuerza y la presencia suficiente, al menos, al ejecutar aquella acción. En todo caso (humilde, como era en aquella época con respecto a la danza —ahora lo soy mucho menos, y me parece un defecto adquirido detestable—), me disponía siempre a entender lo que David trataba de decirnos, y a aprender, una vez más, a “correr por mi vida”.

En algún momento, ya impaciente, nos dijo:

—¡Qué es lo que no entienden de correr por su vida!

—No entiendo nada —respondió uno de los chicos, que, por alguna razón, estaba incómodo con Zambrano.

—¿No entiende qué es correr por su vida?

—No, muéstrenos usted cómo es.

La respuesta fue ciertamente agresiva y buscaba confrontarlo, vaya uno a saber por qué. Quizás ya David le había hecho algún comentario o corrección que no le hubiera gustado. Quizás ya lo había apretado, como nos apretaba a veces en plena ejecución de un ejercicio. David se quedó perplejo y dudó un instante qué responder. Luego dijo que él ya había corrido mucho por su vida y que quienes debíamos hacerlo éramos nosotros. Y después, pensándolo mejor, le propuso que lo hicieran juntos. El chico, ya que lo había retado, no pudo negarse, y tuvo que salir a correr con él.

David pareció redoblar la energía y el ímpetu que había mostrado siempre al hacer las frases y los ejercicios que nos proponía. Empezó a correr como un demente, pero sin perder nunca el control de los pies, transitando en perfectas espirales, más amplias, más cerradas, y, al mismo tiempo, azuzando al chico, quien nada más haber empezado pareció perder por completo el sentido de la ubicación y el de la realidad. “¡Corre por

tu vida, corre por tu vida!” le decía Zambrano sin parar, y sin reducir su propia velocidad. “¡Vamos, vamos, cágallo, cágallo!”. El otro, un par de veces, se enredó con su propio pantalón y cayó al piso. Se levantaba de nuevo, pero siempre un poco más atolondrado, y más agotado por tener que seguir la carrera de David, y por tratar de escapar de su acoso. Los demás nos habíamos quedado en silencio, expectantes, entre admirados y avergonzados. Era una situación ciertamente incómoda. Era penoso ver a aquel chico hundirse, pero también era admirable ver a David moviéndose de esa manera, echando fuego por cada poro.

Después, agitado —no debía de ser fácil para él correr por su vida en la altura de Bogotá—, nos dijo que él estaba ahí para ayudarnos, que ese espacio, ese piso, ese auditorio, nos pertenecía; que lo aprovecharíamos al máximo, que éramos nosotros quienes debíamos aprender a habitar aquel lugar. El chico, por su parte, no volvió al día siguiente, y no lo volví a ver en ningún otro taller. Creo que dejó la danza contemporánea, pero creo también que no le gustaba del todo estar ahí.

## 17

Después del taller de Zambrano, que duró diez días, tuvimos clases con Maureen Fleming. Iniciamos justo la semana siguiente. Se trataba de algo marcadamente distinto, aunque también estuvimos tratando de encontrar y de sentir las espirales que atravesaban nuestro cuerpo. La espiral había sido el concepto central en las clases de Zambrano, y también lo era en las de Maureen. Pero las espirales de Maureen debíamos entenderlas y proyectarlas en movimientos más contenidos, más concentrados. Yo no sentía la emoción que había experimentado con David, pero esto no me parecía relevante, pues entendía que esos largos y exigentes

estiramientos, y toda esa enrevesada técnica de respiración, también me iban a ayudar a ser, algún día, un buen bailarín.

Al final del proceso tuvimos una muestra en la Fundación Gilberto Alzate. La muestra no era tanto de lo que habíamos aprendido o encontrado nosotros, sino de lo que sabía hacer la maestra. Nos puso en el fondo del escenario, a manera de paisaje, mientras ella ejecutaba sus asombrosas contorciones. Lo que hacía era por poco inverosímil, y me tenía sin cuidado no ser más que una pieza del decorado. A decir verdad, en ese momento ni siquiera percibí aquella disposición. Me emocionaba el solo hecho de ir y salir al escenario, así fuera para participar como una de las flores del jardín de la princesa.

Maureen había sido amable con nosotros y, en cierta medida, cariñosa. Había proyectado tanta calma y tanta paciencia a la hora de corregirnos, que no habíamos podido sino percibirla como una especie de estanque apacible a las puertas de una casa japonesa. Pero el día de la muestra tuvo una extraña conversión. Empezó por ponerla muy nerviosa que el técnico no lograra proyectar una luz puntual en su mano derecha, justo en un momento en que ella se abría como el capullo de una flor. Repetía una y otra vez el movimiento, pero cuando percibía que la luz no había llegado ni al lugar indicado, ni en el instante preciso, paraba el ensayo y hacía subir al técnico a la tramoya, para que moviera el foco por enésima vez. Poco a poco se fue alterando, y, al cabo de los minutos, empezamos a escuchar, desde el camerino, los gritos y los berridos provocados por su frustración. Cuando se superó lo de la mano, empezó lo del pie; más o menos el mismo problema: la falta de precisión de un foco, o la demora de más de medio segundo en la entrada de cierta pista musical, y, en respuesta, los aullidos desesperados de la maestra. Como consecuencia, la presentación acabó por retrasarse más de una hora. Salimos a escena, pero quedó la sensación de no haber terminado el taller de la mejor manera.

Un tiempo después, Sofía, quien había hospedado a Maureen, nos contó que le había tocado lidiar durante tres semanas con eso mismo, pero en su propia casa: entre otras cosas, la maestra invitada no soportaba que, mientras estuviera haciendo la siesta, la dueña del apartamento caminara de su habitación a la cocina para ir a prepararse un agua aromática. Los pasos sobre el piso de madera no le permitían descansar.

## 18

Por alguna razón, no abrieron los cursos de danza contemporánea de la Universidad en aquel semestre. Sofía entonces nos convocó, a los de uno y otro grupo (inicial y avanzados), para hablar de hacer una pieza de danza, para presentarla en el Festival Universitario. La reunión fue en Danza Común; ahí mismo haríamos los ensayos. Aquello compensaba, para mí, el hecho de no tener las esperadas clases en la Universidad. Recuerdo que atendimos al llamado un buen número de gente de uno y otro grupo, pero al final nos quedamos trabajando solo siete personas: Mauricio, Jenny, Estefanía, Sandra, Adriana, Aleja y yo.

Sofía nos propuso, a cada uno, que escribiéramos una historia de la calle, para sacar de allí las imágenes con que habríamos de trabajar en la obra. Yo escribí sobre un vecino de Palmira, uno que se la pasaba descalzo y sin camisa, yendo de una esquina a otra, a plena luz de mediodía (y que por ello mismo se había vuelto rojo, como un tomate), y que me parecía ser la perfecta figuración de ese tiempo provincial que no marchaba nunca hacia el futuro, sino que se perseguía eternamente la cola, sin llegar a atraparla, generándole a la gente una sensación de tedio infinito que, no obstante, no la obligaba a abandonar la partida, sino a mantenerse en ese mismo ir y venir sin sentido,

sin aspiraciones y sin deseos de transformación. También nos propuso, Sofía, que buscáramos una música que pudiéramos identificar con la escena que describíamos. Yo llevé la “Marcha fúnebre” de la sinfonía *Titán*, de Mahler. Mi historia le gustó a la directora, y también al grupo, pero la música que propuse fue descartada de tajo. A mí me parecía perfecta para la escena que estaba proponiendo y no entendía por qué no la tenían en consideración. En esos días, mis referencias, al menos las que imaginaba para una obra de danza, empezaban en Bach y terminaban en Shostakóvich.

Otra cosa que nos pidió Sofía fue una silla, o un butaco. Yo llevé mi silla de escritorio, la única que tenía, la que me había acompañado desde mi primera semana en la universidad, pero después me arrepentí de haberla puesto al servicio de la obra, porque después del primer ensayo tuve que volver a llevármela medio rota a la casa.

## 19

Las escenas se fueron tejiendo sobre las improvisaciones propuestas por Sofía. Nos sentíamos cómodos y liberados con aquellos ejercicios. A veces lográbamos ser muy creativos, y otras veces se apoderaba de nosotros una violenta locura.

Una noche, en medio del barullo que habíamos armado, Mauricio le rompió un diente a Sandra. Fue un momento perfecto en cuanto a su composición. Se había formado una algarabía que no parecía conducir a ningún lugar; Mauricio estaba tratando de arrebatarle una silla a Estefanía, y, cuando esta finalmente la soltó, la silla fue a dar contra el rostro de Sandra. El silencio que siguió fue absoluto. En esos momentos yo me encontraba por los lados de los ventanales, con Adriana. Habíamos desarrollado, aparte del grupo, nuestro propio

escándalo, pero cuando sentimos el intempestivo silencio que se había dado a nuestras espaldas también nos quedamos callados. Al girarme vi lo que estaba pasando: Sandra se tapaba la boca con ambas manos, Mauricio, a un metro de distancia, extendía sus brazos hacia ella, pero sin atreverse a tocarla, y Alejandra, Jenny y Estefanía miraban aterradas a Sandra, cada una en una posición diferente: la una sentada, la otra arrodillada, y la tercera todavía en el gesto de haber soltado la silla. Este momento debió de durar algo así como un minuto, y fue Sofía quien, entrando al cuadro, rompió aquella quietud que parecía eterna.

Se fue directamente donde Sandra, para ver qué había pasado. Cuando esta se quitó las manos de la boca descubrieron que le hacía falta un diente, creo que un incisivo. Sofía, de inmediato, se puso a mirar en el piso, a ver si daba con la pieza rota, y, en respuesta, las demás, incluso Sandra, se pusieron a hacer lo mismo. Adriana y yo nos acercamos para sumarnos a la búsqueda. Fue una búsqueda minuciosa y callada. Mauricio, que se sentía culpable, se agachó y buscó en cuatro patas, centímetro a centímetro, a todo lo largo y a todo lo ancho del extenso linóleo azul. Cuando nos dimos cuenta de que el diente no parecía estar en el tablado, empezamos a buscar por los corredores, cerca de los ventanales. En algún momento, una de las chicas rompió el silencio, para preguntar a quien tenía al lado si había encontrado algo, pero la pregunta la hizo en un susurro:

—¿Nada?

—No, nada —respondió la otra en el mismo volumen.

A continuación, no se habló más que de esa forma, todo susurrado, lo cual le dio a la escena un doble carácter trágico. Estuvimos buscando durante media hora, y al final entendimos que lo mejor era que Sandra fuera al odontólogo a que le pusieran un diente nuevo. Cuando nos estábamos cambiando

para irnos, dejamos los susurros, pero en general se siguió hablando en un volumen bajito.

En la obra, que se llamó *Cuatro puntos suspendidos*, hubo después una escena que tal vez era una variación de aquel *impasse*. Caíamos abruptamente de las sillas, empezábamos a provocar una respiración ansiosa y, cuando llegábamos al límite de la agitación, nos lanzábamos hacia algún otro lugar del espacio, para comenzar de nuevo con las respiraciones. Alguien que vio la pieza dijo después que no se había entendido nada de esa escena, y que, si aquello había pretendido ser una improvisación, entonces no sabíamos improvisar. Lo más probable era que tuviera razón.

## 20

En mitad de año vimos pegada en la cartelera de Danza Común una convocatoria para hacer parte del Centro de Experimentación Coreográfica. No supimos exactamente qué era, pero nos emocionó la idea de participar en algo que iba a llevarse a cabo ahí mismo en el espacio. Para aplicar había que escribir una propuesta de creación. Durante días y noches no hice más que pensar en lo que podría proponer. Empecé a soñar que me convertía en un coreógrafo importante, así como alguna vez había soñado con ser un músico famoso.

Viajé a Palmira a visitar a mi madre y ahí escribí el proyecto. El motivo lo encontré en un poema de Borges que se titula *El amenazado*. Los primeros versos tenían ya la descripción de lo que sería al menos la mitad de la pieza: “Es el amor, tendré que ocultarme o que huir. / Crecen los muros de su cárcel, como en un sueño atroz”. Escribí con total soltura, sin preocuparme si tal cosa se podía hacer o no, si estaba siendo original o si estaba proponiendo algo que ya se había hecho

antes mil veces. Nada de eso me inquietaba; vivía una feliz inocencia que me permitía dejar volar la imaginación. El tema, en términos generales, era el amor, los diversos estados físicos y psicológicos que podía provocarnos dicho sentimiento. Fuera del amor como amenaza, también quería tratarlo como una posibilidad de fusión orgánica, como una manifestación de nuestra inveterada animalidad, como ruta hacia lo sublime y, no menos importante, como variación de la estupidez humana.

La propuesta fue aprobada, y también la de Aleja y las de quienes habían estado con nosotros en la obra de Sofía. El día de la primera reunión, cuando nos contaron con más detenimiento de qué se trataba el proyecto, nos reencontramos con varios de los compañeros y compañeras de los grupos de la Universidad. Estaba, por ejemplo, Juan Mosquera, el chico que me había prestado el pantalón aterciopelado el día de la muestra. Estaba Rafael Arévalo, que en ese tiempo se dedicaba a hacer cinturones con bolsillos, y que también había realizado el vestuario para *Cuatro puntos suspendidos*. Estaba María Isabel Cañón, una chica que al comienzo me había caído mal, por ser demasiado locuaz, pero a la que después empecé a querer, por estar siempre o casi siempre de buen humor. Estaba Andrea Ochoa, que había hecho la traducción simultánea, de inglés a español, las tres semanas que había durado el taller de Maureen Flaming. También estaba Juliana Rodríguez, la chica caleña de la Javeriana que había asistido al taller de David Zambrano. Y además algunas personas a las que allí vi por primera vez, con las que acabaría tejiendo una amistad duradera: Andrés Lagos, Gisella Castro, Margarita Roa, Carolina van Eps, Marco Gómez...

Las directoras del proyecto eran Sofía, Zoitsa y Bellaluz. Ellas acompañarían nuestros procesos creativos, haciendo una suerte de tutoría, y también tomarían las clases, a nuestro lado, con los maestros invitados. Tomar clases al lado de las profes

resultaba muy estimulante: era casi como pensar que seríamos compañeros en una pieza coreográfica. En esos días empecé a sentir que lo que más quería en la danza era, alguna vez, bailar en una obra al lado de ellas.

## 21

Por cierto, por entonces tuve un sueño bastante curioso, en el que justamente aparecían Bellaluz, Sofía y Zoitsa. Estábamos en un escenario que parecía ser el León de Greiff. Había otros bailarines, pero las únicas presencias que estaban claras eran las de ellas y la mía propia. Yo, desde el principio del sueño, que era el principio de la obra, sentía que algo no marchaba bien: básicamente, estábamos representando una pieza que no conocíamos, una en la cual no sabíamos qué teníamos que hacer. No lo sabía yo, no lo sabían ellas, y, sin embargo, seguíamos adelante. Quería solucionar el problema que teníamos encima, y proponía esto o aquello, todo lo cual resultaba infructuoso y contraproducente, ya que, al contrario de lo que buscaba, terminaba provocando nuevos accidentes. Pero también me sentía protegido por ellas, o no sé si protegido... quizás era que ellas me ayudaban a no sentir vergüenza, a aceptar lo que tenía, lo que podía y lo que quería hacer, aunque no supiera cómo llevarlo a cabo.

## 22

El primer maestro que tuvimos en el CEC fue Dominik Borucki. Al principio fue muy difícil entenderlo. O lo difícil, realmente, fue hacer lo que nos proponía. Cuando él hacía los ejercicios, todo se veía claro como el agua, y todo parecía estar al alcance

de nuestras posibilidades. El problema era que había que quitarse las capas y evitar la pretensión de hacer algo bueno o interesante. Por alguna razón, uno terminaba siempre queriendo demostrar lo ágil o lo simpático que podía llegar a ser con tal salto o con tal giro. Al menos eso es lo que recuerdo de mí mismo: que no podía despojarme de las intenciones. Y lo que Dominik nos proponía era, simplemente, que escucháramos, que hiciéramos silencio, que captáramos lo de afuera y lo de adentro, y que nos dejáramos mover por lo que nos hablaba. Había un ejercicio, que fue casi el único de todo el taller, que consistía en escuchar, moverse y después volver a escuchar. A ese momento de escucha, Dominik lo llamaba el “punto neutro”. Creo que cada uno de nosotros entendió de forma diferente el concepto; y creo que, si hoy día nos pusiéramos a discutirlo, volveríamos a enredarnos tanto como en ese entonces. El tal “punto neutro” no era quietud de estatua, no era tampoco mirar atentamente, ni respiración profunda, ni concentración extrema... tengo la impresión de que era, nada más ni nada menos, que la permanencia en el instante, consciencia del estar y despojo de máscaras; un mínimo pero infinito paréntesis que precedía el *moverse*, y que ayudaba a definir la autenticidad de ese *moverse*: su manera, una manera simple y necesaria, su duración, que no podía ser menor o mayor que la precisa, y su ubicación, el lugar justo en que debía entrar en nuevo paréntesis. No era, pues, hacer cualquier cosa, pero sí era entender que cualquier cosa podía ser el movimiento necesario, en tanto tuviéramos la capacidad de habitarlo con todo nuestro ser. Se ve, pues, que no era algo tan fácil de lograr, pero en el movimiento de Dominik ese concepto era figurado de manera cristalina. La danza era una posibilidad de las circunstancias, y no requería, necesariamente, la regulación de las formas del cuerpo. Se podía prescindir de los viejos esquemas, pero este mecanismo no era menos complejo que aquellos que habían

impuesto la estética de líneas regulares y empeines afilados. No era nada fácil aprender a sentir y manejar el indefinible “punto neutro” que nos proponía el maestro. Pero ahí, creo, pudimos confirmar que era posible hacer danza con el propio cuerpo, y a partir de la observación detenida de lo que nos rodeaba y lo que nos constituía.

## 23

Después tuvimos clases teóricas con Natalia Orozco. Ella nos propuso a leer “Los cuerpos dóciles”, que es un capítulo del libro *Vigilar y castigar* de Michel Foucault. Después nos propuso abordar “El cuerpo sin órganos (CsO)”, que es un fragmento del libro *Mil mesetas*, de Deleuze y Guattari. Después nos habló de la Judson Dance Theater y de la Grand Union, y nos mostró un video de Trisha Brown caminando por una pared, y unas cuantas sesiones más adelante nos hizo leer a otro filósofo francés, no recuerdo si a Rancière o a Barthes o a Nancy, o a algún otro al que ya no pude seguirle el hilo. En realidad, me había quedado en Foucault, y quizás un poco también en el famoso CsO de Deleuze y Guattari.

Recuerdo que Natalia me pidió exponer el CsO; me dijo que le interesaba una lectura literaria o poética de ese texto. Ella no me conocía de antes, pero quizás a esas alturas del seminario ya le había dejado ver yo mi entusiasmo infantil por las novelas que leía; de seguro, ya me había puesto a citar, sin ton ni son, en mis participaciones, al poeta que estuviera leyendo en ese momento. Sé que no lo hacía por presunción, sino por inocencia; sé que lo sigo haciendo por la misma razón... Interpreté, entonces, de la tarea que me había puesto, que podía llevar a la exposición a los escritores que se me diera la gana. Me fui con Whitman, con Pessoa, creo que con Henry Miller. No sé cómo pude relacionar

todo aquello con el CsO, pero lo hice sin ningún pudor. Hice una exposición delirante, de la que recuerdo muy poco o nada, y frente a la cual, supongo, todos estaban tan perdidos como yo mismo. Creo que no importaba y que, de alguna manera, de eso se trataba aquel ejercicio: de tirar por el piso las estructuras que hasta el momento nos habían constreñido, de malaxar cuerpo y pensamiento en un mismo gesto, de permitirle al intestino un canal directo con el tronco del encéfalo, para luego juntarlos en un magma indefinible, en el cual se perdiera la conciencia del esto y del aquello, de lo tuyo y lo mío, del arriba, el abajo, lo bonito y lo feo... para sentir ser una sola cosa con la sustancia perenne de la naturaleza, etcétera, etcétera...

## 24

Después de ese taller con Dominik, y después del seminario con Natalia, y quizás también después del taller con Francesco Scavetta, nos propusieron empezar con nuestros proyectos coreográficos. Cada uno tuvo que plantearle al resto del grupo un ejercicio de improvisación o de composición que tuviera que ver con la propia idea creativa. Recuerdo que Andrés Lagos y Laura Raquel Amaya nos hicieron sentar frente a los espejos y responder, para nosotros mismos, las siguientes preguntas: qué falta, qué sobra. En realidad, hicieron que nos sentáramos con la nariz pegada al espejo. Lo que yo respondí a la primera pregunta fue que me faltaba peso, y lo que respondí a la segunda fue que me sobraban los años que habían pasado desde mi infancia hasta ese momento. Las respuestas eran contradictorias, pero supongo que respondí eso porque intuía que para la creación —las preguntas que nos hicieron las relacioné con el ejercicio de la creación— hacían falta esas dos condiciones: por un lado, haber vivido (un alma condensada de fracasos y renacimientos),

y por el otro, la divina inocencia de los niños, que no se juzgan ni se evalúan, y van soltando sus ocurrencias, sus colores, sus movimientos, como el cielo cuando se decide a llover.

## 25

Por mi parte, cuando me tocó el turno, intenté crear una sesión de improvisación de movimiento con el *Concierto para piano en sol mayor* de Ravel. Me parecía que las intensidades del concierto (sobre todo el adagio) iban a provocar sentimientos profundos en mis compañeros; pensaba que irían y vendrían entre la exaltación y la melancolía, y que todo aquello se manifestaría en sus cuerpos, en sus movimientos, pero lo cierto es que no pasó nada de eso. Algunos jugaron un poco aquí o allá, y otros parecieron aburrirse horriblemente. Cuando nuestras tutoras me preguntaron por qué había escogido esa música para el ejercicio, contesté que el desarrollo de aquella pieza se me asemejaba a la ruta que solían seguir las emociones de los enamorados. Les recordé que el tema de mi propuesta era, precisamente, el amor, y que por eso estaba buscando estímulos que nos evocaran dicho sentimiento. Pero también les dije que me parecía que debía buscar otra manera de hacer entrar mis intérpretes en los estados que necesitaba, pues todo indicaba que la música sinfónica no me iba a ayudar a conseguir mis objetivos. Estuvieron de acuerdo con mi observación, pero también me dijeron que era importante que tuviera clara la idea de lo que quería, que siguiera probando.

Esa tarde, después de salir del estudio, me fui caminando por la séptima hacia el norte con Marco Gómez. Creo que no habíamos conversado antes; al menos no detenidamente. Hablamos sobre lo que cada uno quería hacer en el CEC. Su proyecto era mucho menos ambicioso que el mío. Dijo que quería dirigir

un dueto en el que se bailara una canción de John Lennon. Le pregunté si había pensado en el carácter del dueto y me dijo que lo que imaginaba era algo sencillo, minimalista y un poco cursi, que la canción de Lennon era una de esas baladas dulzotas que le había compuesto a Yoko Ono. Después, con algo de pudor, me dijo que había estado pensando en proponernos a Aleja y a mí que bailáramos en su pieza. Casi no pude creer lo que escuché. Me sentí halagado y le dije que contara conmigo, que de seguro Aleja también iba a querer bailar en su proyecto. Aproveché el entusiasmo y le propuse que participara él también en mi propuesta. Aceptó sin pensárselo mucho, y aquello también me halagó. Lo había visto bailar en las clases; era tremendamente ágil y arriesgado, y para ese entonces ya se había ganado la admiración de varios de nosotros, así que me pareció una fortuna inesperada tenerlo en mi obra.

Cuando empezamos a ensayar para su pieza, comprobamos que se estaba tomando muy en serio aquello de componer un dueto cursi. Nos propuso crear secuencias de movimientos pequeños, rápidos y caricaturescos. A mí me divertía, y creo que a Aleja también, pero era realmente difícil tratar de seguir lo que nos proponía. Marco era capaz de realizar quince o veinte movimientos al cabo de cinco segundos, y pretendía que nosotros también lo hiciéramos. Yo lo intentaba, y cada vez que le mostraba lo que había creado, descubría en él una sonrisa burlona. Al principio me pareció extraño encontrarme con ese gesto, y casi llegué a molestarme, pero después comprendí que no era yo lo único que le causaba gracia: el mundo para él era (es) una comedia interminable, que lograba mantenerlo de muy buen humor y con buena salud todos los días de la semana. A mí esto me parecía bueno (aunque no siempre), y me gustaba sobre todo que tuviera la capacidad de ponerse él mismo en medio de la farsa, y que lograra llevar su propia persona hasta los límites máximos de la ridiculez y el absurdo.

Ese carácter suyo, por otro lado, empezó a filtrarse en mi propuesta. Eso estuvo bien, porque, si no, no habría salido de mi melancolía, y hasta habría seguido insistiendo con la música sinfónica. Marco me hizo imaginar otras posibilidades. Al final, en las muestras, terminó bailando una canción de Sandro. Bailó esa canción después de que yo hiciera un pequeño monólogo sobre las alteraciones que nos causaba el sentimiento amoroso (alterándome al mismo tiempo), y mientras Aleja y María Isabel Cañón se enredaban a la manera de los andróginos de Aristófanes, que buscaban desesperadamente arrejuntarse con su mitad cercenada.

Después, Aleja y yo bailamos *Oh my love*, la canción de John Lennon. Marco la hizo bailar a ella con una pijama azul muy bonita, y con unas calentadoras, y a mí me hizo poner una camisa verde de Aleja, que me quedaba apretada. Esas muestras fueron en el estudio de Danza Común. Cuando nos fuimos a tomar unas cervezas en La Normanda, que desde ese entonces se nos convirtió en una suerte de oficina, hablamos de que ambas propuestas se parecían demasiado como para seguir construyéndolas por separado. Decidimos entonces juntarlas. En adelante trabajaríamos en una misma pieza, que seguiría llamándose *El amenazado*.

## 26

Otro taller importante que tuvimos en ese CEC fue el de Francesco Scavetta. Sofía, una tarde, cuando salíamos de una de las sesiones que teníamos con Natalia Orozco en el León de Greiff, me dijo que ese taller iba a ayudarme mucho. No supe nunca la razón que tuvo para decirme aquello, pero después, ya cuando estaba en las clases de Francesco, me pareció entender a qué se refería. Si uno daba comienzo al movimiento en un hombro,

por ejemplo, las consecuencias empezaban a sucederse, una tras otra, hasta llegar a los extremos más distantes de aquel punto inicial. Es decir, no había nada que no se encadenara con lo que había sucedido antes y con lo que vendría a suceder después; para eso se necesitaba una conciencia absoluta sobre cada fragmento muscular, sobre las juntas de los huesos, e incluso sobre cada tramo de piel.

Una vez, mientras trataba de descifrar uno de sus fraseos, Francesco se acercó para ayudarme. Me tomó las manos y descubrió que las tenía heladas. A mí me parecía que ese frío se debía al clima de la ciudad, pero él me dijo que aquello sucedía por estar cerradas las llaves de paso de energía que tenía en las articulaciones. “Uno tiene cerraduras aquí, aquí, aquí y aquí”, me dijo, mientras hacía el gesto de girar pequeñas llaves en mi tobillo, mi rodilla, mi cadera y mi codo. No acepté del todo que aquella fuera la causa de la temperatura de mis manos, porque era verdad que estaba haciendo frío, pero en adelante, en todo caso, traté de suavizar cuanto más pude esos puntos que me había señalado. El resultado fue que empecé a transitar por sus frases con una encantadora ligereza. Mi cabeza, mis hombros, mi coxis, todo empezó a flotar, y el piso se volvió tan amable que, con cada ida abajo, me daba la impresión de estar sumergiéndome en un mar cálido y espeso.

Estaba feliz con el movimiento que había descubierto. Pero un par de semanas más tarde, ya en el taller que tuvimos con Inés Rojas, mientras me movía según cierta pauta de improvisación, esta me tomó fuertemente por los hombros y me dijo, con su endurecido acento venezolano: “Oye, oye, ya para, pareces un muñeco, que te vas a desbaratar”. Me sentí confundido y avergonzado, quise explicarle lo de las llaves de paso en las articulaciones, pero alcancé a contenerme. Después entendí que lo mejor era aprender a administrar lo que uno iba adquiriendo de cada profe. Si se copiaba demasiado el modelo, terminaba

construyéndose una caricatura, con el agravante de que, para el caso de la danza, la caricatura resultaba ser uno mismo.

## 27

En el CEC del año siguiente pudimos seguir trabajando en las piezas que ya habíamos empezado a componer. Además de estar en *Oh my love* y *El amenazado* —que, como queda dicho, se iban a convertir en una sola propuesta—, también estaba participando en *Box*, la pieza de María Isabel. *Box* resultaba ser aún más extraña y ridícula que las otras dos, pero no por defecto, sino por propia intención de la directora: María Isabel era actriz, y le interesaba el *clown*, y quienes participamos de su pieza estábamos encantados con hacer de payasos. Cierta vez María Isabel llevó a Mario Escobar a un ensayo, para que nos ayudara a resolver ciertos problemas técnicos en nuestras interpretaciones. En ese tiempo, Mario era muy joven —todavía lo es—, pero ya me parecía un actor y un director muy importante. Lo había conocido en su propia casa, pues era —es— el esposo de Margarita Roa, y Margarita me había invitado una noche a cenar, junto a los bailarines de la pieza que dirigía ahí mismo en el CEC, en agradecimiento por haberle dado *play* a las pistas musicales el día de las muestras. Aquella noche había sido fantástica. Fue la primera vez que pasé tiempo con Margarita fuera del estudio, y resultó ser increíblemente divertida. Mario, por su parte, era el tipo más agradable y hospitalario que pudiera imaginarse. Era como un rey griego y, al mismo tiempo, como una de esas señoras amplias y atentas del pueblo del que años antes había emigrado. Después de la comida nos habíamos puesto a beber y a jugar charadas hasta las tres de la mañana. Algo que no pude explicarme durante el juego fue cómo Mario, siendo tan buen actor, y Margarita, siendo tan

espontánea y desenvuelta, nunca pudieron hacer que el otro adivinara su personaje cuando estaban en el mismo equipo. No lo entendía, y al mismo tiempo me hacía reír hasta la locura...

Pues bien, a pesar de haberme sentido tan feliz y cómodo aquella noche maravillosa, la visita de Mario al ensayo de la obra de María Isabel me llenó de miedo y de tensión. Toda la espontaneidad, mi alegría, mi *clown*, mi ingenio, mi encantadora manera de ser tonto, todo eso que yo creía tener y que hacía que pudiera disfrutar la pieza, todo se fue por un agujero invisible justo antes de hacer esa pasada. No supe si a los demás intérpretes —Juan, Gisella, Jenny— les pasó lo mismo; probablemente no... o de pronto sí, pero quizás no se acuerden como lo estoy haciendo yo ahora. Tal vez es que yo magnifico mis vergüenzas... las cultivo, las hago crecer y las multiplico para después inundarme de ellas, o para incrustármelas en los brazos, en el pecho, en las sienes, como clavos ardientes... Después de mostrar lo que había, Mario no nos dijo nada que nos lastimara. Solo nos sugirió que no dejáramos nunca de mirar al público a los ojos, aun cuando el público fuera una sola persona, y que estuviéramos muy atentos a los gestos, los movimientos y hasta los pensamientos de los compañeros, pues el *clown* se define por esa relación permanente que hay entre la acción del uno y la reacción del otro, y que no abandonáramos jamás la energía que se requería para mantener la pieza en la superficie, porque si se nos caía la energía, todo se iría por el mismo agujero invisible por el cual a mí se me había fugado, media hora antes, mi alma de payaso. Eso fue lo que ahora creo que nos dijo Mario ese día. Si no lo dijo así, lo dijo de otra manera, y si no lo dijo de otra manera, fue al menos lo que yo saqué en claro de dicho encuentro con él.

## 28

*El amenazado* se acabó de configurar en ese segundo año del Centro de Experimentación Coreográfica. Además de Marco, Aleja, María Isabel y yo, entraron a bailar Jenny, Juan y Sandra. María Isabel se fue después. Se fue a Inglaterra, y en un par de funciones la reemplazó Andrea Ochoa. Creo que todos estuvimos, durante mucho tiempo, muy orgullosos de lo que estábamos haciendo. Pero la pieza era bastante torpe. Creíamos que era buena, que todo funcionaba, que los movimientos encajaban perfectamente unos con otros, y tal vez nada de eso sucedía, y quizás lo que pasaba era que nos sentíamos felices y decididos.

Yo empezaba diciendo un monólogo extravagante, que no tenía pies ni cabeza, que no iba a ningún lugar. Hablaba del deplorable estado en que solía ponernos el sentimiento amoroso, de la pérdida de las capacidades intelectivas, de la tiranía del deseo, y después traía a cuento unas líneas de Pierre Louÿs, pero que no tenían nada que ver con lo que venía diciendo, y agregaba algunas palabras, más bien prosaicas, que hubiera escuchado de algún amigo, atribuyéndoselas descaradamente a Schopenhauer, a quien por cierto no había leído, y volvía a lo de Louÿs, pero confundiéndolo con algo de Anatole France, de Longo o de Aretino, y cuando ya no sabía qué más inventar, llegaba Marco para salvarme. Aparecía de la nada y comenzaba una serie de movimientos rápidos, exaltados, que, para mi fortuna, en un abrir y cerrar de ojos, se llevaban toda la atención del público. Ahí aprovechaba para escabullirme, pero sin dejar de hablar, como para disimular la huida. Un rato después también se le acababa a Marco la gracia. Entonces Jenny salía de una maleta inverosímil, monstruosa, que solíamos poner en un extremo del escenario. La razón por la cual Jenny salía de la maleta nunca estuvo clara para nadie, pero eso parecía no importarnos. A Marco se le había ocurrido aquello en un ensayo,

y después, ninguno de nosotros puso en duda dicha estrategia. Además, yo estaba feliz de haber puesto al servicio de la obra aquella maleta de gigante exiliado con que había viajado por primera vez de Palmira a Bogotá, cuando empecé la universidad, y en la que había echado la ropa y los libros que tenía por aquel entonces: el *Pequeño Larousse* del 97, la *Enciclopedia temática Guinness*, un *Decamerón* y un *Quijote* pirata. Jenny, entonces, salía de la maleta e iba y se plantaba en el extremo izquierdo del proscenio, justo donde yo había estado haciendo mi monólogo. Ahí se ponía a hacer un *lip syng* de una canción de Placebo que ella misma había escogido. Lo hacía con una precisión asombrosa y con una inspiración que parecía venir de alguna experiencia profunda que hubiera tenido en el pasado. Mientras Jenny cantaba la canción, entraban Aleja y Sandra y bailaban a ras de piso, alternando los fraseos con clichés tontos que Marco les había pedido, como deshojar margaritas o cuidar un pajarito en el pecho. Y después entraba Juan y hacía un dueto con Sandra en el que parecía que se iban a besar, pero no se besaban, y luego entraba yo, caminando a la manera de un gorila, y me echaba a Aleja al hombro y me la llevaba detrás de una de las patas. La canción se acababa; Jenny, Sandra y Juan salían, y yo volvía a entrar, moviéndome todavía como un gorila. Husmeaba, resoplaba, chillaba, golpeaba el piso y saltaba. Estiraba el cuello para mirar lejos y volvía a resoplar. En ese momento me parecía tener al público conmigo. Si me detenía, si suspendía la mirada o retenía el aire, el público también lo hacía. Me pavoneaba por el escenario libremente, sin prisa de llegar a la próxima pauta, sintiendo, quizás por primera vez, ser dueño del tiempo, de la existencia toda. A veces, cuando ya iba hacia el costado, para dar la señal al grupo de seguir adelante, decidía devolverme y dar uno o dos rodeos más, volvía al proscenio y buscaba la mirada de la gente, y comprobaba que seguían conmigo; no eran muchas personas las que habían

asistido a tal o cual función (la mamá de alguno de nosotros, los compañeros del CEC, alguna amiga), pero eran las suficientes, las que se necesitaban para crear aquella comunión circular en la que nos absorbíamos mutuamente. Cuando me parecía que no debía alargar más el momento, iba y les daba la pauta a los demás para continuar. Salían entonces Juan y Marco, también moviéndose como simios. No era solo de simios ese movimiento: tenía algo de pájaro, otro tanto de perro, también de tigre y de dragón barbudo. Nos quedábamos ahí los tres y hacíamos nuestro numerito. Una parte de la coreografía la hacíamos juntos, y en otra parte nos dábamos el espacio para que cada uno mostrara su gracia. Y luego hacíamos algo que nos parecía el extremo de nuestra genialidad: empezábamos a salir y entrar por las patas, no solo nosotros, los animales, sino también las chicas, bailando o ejecutando alguna acción que nada tenía que ver ni con la obra ni con ninguna otra cosa, como si fuéramos personajes fugados de otros universos. Alguien se comía un banano, otra persona hacía aeróbicos, o malabares, y si había una bailarina de otra de las obras del CEC tras escena, también la hacíamos entrar, y yo me subía en la bicicleta de Juan (que él llevaba a todas partes y siempre entraba hasta el camerino), y Aleja se montaba en la barra, y nos dábamos un paseíto por el escenario, silbando y tarareando, sintiendo otra vez la felicidad de hacer lo que se nos diera la gana con la obra, que más que obra era un juego muy desordenado y una excusa para liberar la tontería que en algún lugar de nosotros mismos habíamos dejada atrapada quién sabe durante cuánto tiempo. Y aprovechábamos ese entrar y salir para ir quedando nuevamente los tres animales en la escena, y luego llevábamos nuestra excitación animal hasta el paroxismo, peleándonos y provocándonos, resoplando, saltando y chillando hasta donde nos daba la energía, para después, poco a poco, empezar a abandonar a Marco, a quien dejábamos solo en medio del escenario. Juan y yo nos largábamos, uno por la derecha y

el otro por la izquierda, y después hacíamos sonar una canción de Joaquín Sabina (ya no una de Sandro), para que Marco la bailara. Marco, que había estudiado ballet, sabía hacer esos giros que a los demás nos parecían ciencia ficción. Sabía saltar, enredar y desenredar los brazos, y encajar los gestos, de manera exacta, en las cadencias conclusivas de las canciones. Además, tenía una gracia en el movimiento heredada quién sabe de qué dioses: se veía que no la había aprendido en ningún lugar, que le salía sin ningún esfuerzo. Lo dejábamos entonces que hiciera su solo, mientras los demás nos quedábamos tranquilos detrás de las patas, quizás de la misma manera que se quedaba tranquilo el ejército aqueo cuando a Aquiles le entraban ganas de ir a la batalla. Marco terminaba el solo con un desmayo intempestivo. Lo sacábamos a rastras y ahí enlazábamos, no sé de qué manera, el antiguo dueto de la canción de John Lennon. Aleja y yo bailábamos el dueto, y los demás se plantaban en un extremo, como una fotografía, estáticos, esperando a que llegara el final de lo de Lennon, que era también el final de la obra. De ahí pasábamos al frente, recibíamos los aplausos, recogíamos la maleta, que se había quedado ociosa durante toda la pieza, y nos íbamos por una cerveza.

## 29

A Marco y a Juliana —la chica caleña—, y a Zoitsa y a Sebastián, que era un chico que también andaba por Danza Común, los invitó Natalia Orozco a que hicieran parte de una obra que ella iba a dirigir. Por otro lado, Aleja y Zoitsa fueron invitadas a trabajar en La Gata Cirko. Me alegraba por ellas, y por Marco y por Sebastián, pero al mismo tiempo me moría de la envidia: yo también quería hacer parte de un proyecto de creación grande, uno en el que tuviera que ir y entrenar y aprender coreografías

y proponer mis propios movimientos; una de esas obras que ya estuvieran agendadas, por tres o cuatro noches, en la programación de uno de los teatros importantes de la ciudad. No me parecía que fuera a suceder pronto, pero en todo caso lo deseaba.

Mientras tanto, había empezado a dictar clases. Lo hacía cada tanto, cuando Zoitsa, que ahora era mi profesora en el grupo de la Universidad, me pedía dirigir las sesiones en que ella no podía estar. En las clases pegaba los ejercicios que más me habían calado de los maestros que había tenido hasta el momento: aquí un poco de lo de Zambrano, por acá lo de Dominik, hacia la mitad algo de Francesco o del *contact* que nos había transmitido Bellaluz, y para terminar, una secuencia de afro que había aprendido en un taller que tenía todavía fresco en el cuerpo. La secuencia de afro no tenía mucho que ver con todo lo otro, pero igual la metía, para acabar la clase con la energía arriba. También había empezado a dirigir algunas de las sesiones de los sábados en Danza Común. Una tarde en que salía de una de esas clases recibí una llamada. Iba en bicicleta y tuve que parar para poder contestar. Era Zoitsa, que me decía que estaba justo terminando uno de los ensayos con Natalia Orozco, y que todo el grupo estaba ahí al lado suyo, que tenía puesto el altavoz, y que Natalia me quería hablar. Natalia empezó por preguntarme cómo andaba, y después me dijo que llamaba para hacerme una propuesta, que no era solo una propuesta suya, sino de todo el grupo, y que lo que sucedía era que iban a necesitar un bailarín, uno que fuera capaz de ejecutar la obra que estaban montando, porque Sebastián se iba a ir de viaje para Europa. Me preguntó entonces si quería hacer parte del proceso y si tenía tiempo. Le dije que sí, que tenía todo el tiempo del mundo, y que sí, que quería. No le dije que me moría de ganas, pero le dije que me sentía halagado y le pregunté cuándo empezábamos. Esperé que me respondiera que el siguiente lunes, o que me fuera de inmediato para el estudio en que estaban, para probar algunas

escenas, pero me dijo que sería para comenzar en unas tres semanas, porque querían concluir el ciclo que habían iniciado con Sebastián; que iban a hacer una muestra de proceso y que después sí arrancaríamos con el ciclo que me incluiría. También iba a entrar a bailar Carolina van Eps, a quien conocía del CEC, porque resultaba que Zoitsa tampoco podía continuar en el proceso, no recuerdo por qué razón.

Me sentí desbordadamente feliz por saber que en unos días iba a estar dentro de aquel proyecto. Me sentí en un lugar importante, incluido, apreciado, quizás admirado. Debía yo ser bueno —pensaba— para que me tuvieran en cuenta, para estar al lado de esos bailarines tan importantes, para que me fueran a pagar unos honorarios durante dos o tres meses. Hacía poco había terminado las clases en la universidad, y había estado llevando mi currículum a cuanto colegio, escuela e instituto preuniversitario se me cruzara en el camino. Y justo había decidido, dos días antes, no gastar más mis horas detrás de esos empleos inciertos, oscuros, mal pagados, y esperar a que algo sucediera, a que en los cruces del tiempo acabara por decidirse mi vida. Me quedo aquí leyendo en casa, me había dicho a mí mismo, y después voy a lo de las clases de danza; cuando se me acabe este último ahorro que tengo, que sea lo que a Dios mejor le parezca. Y sucedió, pues, que recibí esa llamada que me hizo feliz. Pero como la felicidad desbordada suele provocar también temores irracionales, empecé a tener miedo de que en el transcurso de esas tres semanas interminables sucediera algo que frustrara mi llegada a la obra: Natalia podía echarse para atrás, encontrar un bailarín con más experiencia; o a Sebastián se le podía caer el viaje. Podían suceder muchas cosas, y yo podía volver a quedar por fuera de todo, de la danza, de la vida, del mundo. Tuve ganas de volver a llamar a Natalia para que me garantizara la entrada al proyecto, con la excusa de necesitar saber a ciencia cierta si tendría una entrada

económica que me permitiera desistir de buscar trabajo, pero me pareció vergonzoso hacer algo así.

En todo caso, una semana más tarde pasó algo que me hizo sentir confianza y me tranquilizó. Sucedió que hubo un *jam* de improvisación en Danza Común. Allí estaban, entre un montón de gente, Natalia, Juliana, Marco y Carolina van Eps, y en algún momento en que quedamos todos muy cerca, Natalia nos fue jalando para que nos juntáramos, y nos agarró en un solo abrazo. Qué maravilla, pensé, hago parte, soy de ellos y ellos me pertenecen, estoy en una obra y voy a recibir dinero, incluso más que el que hubiera recibido en ese instituto de cursos preuniversitarios, si el coordinador me hubiera llamado, como prometió... Esta gente a la que estoy abrazado son también mis compañeros de trabajo, y Natalia, mi directora; ¡vaya!, una directora que abraza...

Después supe que la obra, que se titulaba *Prohibido pisar el césped*, trataba sobre el cuerpo engranaje, el cuerpo burocratizado, en último término, el cuerpo dócil, y que Natalia estaba construyendo las imágenes de la pieza basándose en *La metamorfosis*, en *Bartleby, el escribiente* y en *Trópico de Capricornio*. Aquello me entusiasmó todavía más. Releí a Kafka y a Melville, y regresé a Henry Miller y me quedé en su alma para toda la vida. *Prohibido pisar el césped*, entre muchas otras cosas, me sirvió para eso: para encontrarme con Miller y no dejarlo nunca más. Tengo una estampita suya en mi mesa; no hace más que mirarme mientras trastabillo o me deslizo sobre esta fragmentaria memoria. Y cada tanto recuerdo uno de los textos que recité durante años, cuando ejecutábamos la obra:

Nadie quiere amor auténtico, odio auténtico. Nadie quiere que metas la mano en sus sagradas entrañas: eso es algo que solo debe hacer el sacerdote en la hora del sacrificio.

Mientras vives debes fingir que no existen cosas como la sangre y el esqueleto, por debajo de la envoltura de la carne. ¡Prohibido pisar el césped!, ese es el lema de acuerdo con el que vive la gente.

## 30

Fue un tiempo perfecto. Tomábamos los talleres en Danza Común en las mañanas, íbamos a ensayar la obra con Natalia en las tardes, y a veces volvíamos al centro por la noche, a algún otro taller. Cuando no había taller en las noches, nos tomábamos una cerveza en La Candelaria, que era donde Natalia vivía y tenía su estudio, o caminábamos largamente por la séptima hacia el norte, hablando de todas las cosas del mundo. Ya antes era amigo de Marco, pero en ese tiempo quizás fue que nos volvimos hermanos. Y también me hice más y más amigo de Juli y de Caro. Nos queríamos, nos admirábamos.

En esos días me puse a escribir un ensayo que se tituló *Momento de movimiento, o sobre la felicidad*. Escribí una frase, al inicio, que decía: “Acaso la danza tenga la misma condición que tiene la risa: una mixtura indefinible de músculos y felicidad”. Fue un acierto aquella frase. Después de escribirla, el ensayo se desencadenó casi sin tener que esforzarme. Tenía que hacer el esfuerzo de levantarme muy temprano, porque no había otro momento del día en que pudiera escribir, pero ya sentado frente al computador, las palabras empezaban a brotar como en un jardín silvestre. Me levantaba a eso de las cinco de la mañana y encendía el viejo computador de Alejandra, que funcionaba todavía con Windows 95. Pitaba y tronaba aquella vieja máquina tanto como la licuadora, pero aquel ruido no bloqueó nunca el hilo de mis pensamientos.

El planteamiento central del ensayo era que la danza podía ayudarnos a recuperar el cuerpo que habíamos perdido desde que a Sócrates le había dado por encaramar la belleza y el amor y la verdad más allá de esta vida. Platón le había celebrado la ocurrencia a su maestro; los primeros padres de la Iglesia cristiana habían hecho un coctel de Platón y Jesucristo, y desde entonces el mundo occidental se había vuelto de lo más mojigato que uno pudiera imaginar. Las cosas se habían puesto peor por la reputación que había cobrado la razón, por la maña del hombre moderno de sacarle a cada minuto del tiempo unas cuantas charilas, y por ese vicio tan horrible que habíamos cogido (muy bien instruidos en la escuela) de regular todas nuestras acciones, de ser tan medidos, tan ajustados, tan decenticos. Pero la danza, y un buen sorbo de Whitman, podía llevarnos a romper con toda aquella mojigatería, podía devolvernos el instante, el juego, el ocio y el gusto por solazarnos y mixturarnos con los amigos.

Escribí unas veinte páginas en las que iba y venía entre aquellas ideas, y lo envié a una convocatoria del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Un par de meses después me enteré de que el ensayo había resultado ganador. No se había presentado mucha gente, pero igual me iban a dar el premio. Publicarían el escrito y me darían unos cuantos millones de pesos. Nuevamente me sentí contento. Sentí también que estaba ocupando el lugar justo, que era importante lo que tenía por decir, y que bailar era algo que me correspondía en el mundo. No me preocupaba mucho por si lo estaba haciendo bien o mal; me sentía complacido de estar con Marco, con Juliana, con Carolina y con Natalia, y con Ana Romano, quien estaba haciendo la música de *Prohibido pisar el césped*, y con Álex Gümbel, quien hacía el diseño de luces, y con Rafa Arévalo, que ya nos había tomado las medidas que necesitaba para hacer las camisas de la obra y para comprarnos los calzones que íbamos a utilizar. También estaba amañado con toda la gente con que seguía entrenando en Danza Común, todos los del CEC,

y con los profes que tuvimos ese año: Rolf Abderhalden, Paulina Avellaneda, Eugenio Cueto, Marianela Boán, Ralf Jaroschinsky, Alexis Eupierre, y algún otro que ahora se escapa de mi memoria.

Solo había una cosa que me preocupaba: conforme se iba acercando la fecha de estreno de *Prohibido pisar el césped*, me iba dando más miedo de que me fuera a lesionar. Me había roto la rodilla tres años atrás, jugando fútbol, y el hombro un poco antes. El hombro no me preocupaba tanto: me dolía a veces, pero, en todo caso, ya lo habían cosido, le habían hecho no sé qué amarres que lo mantenían en su lugar. La rodilla, en cambio, nunca había dejado de estar un poco suelta. A veces me parecía que se iba a romper en mil pedazos con uno de esos saltos que hacíamos en la mesa de la obra, o cuando tenía que echarme al hombro a los demás para darles un paseíto por el salón. No se lo decía a nadie, y quizás por eso andaba imaginándome las cosas más horribles, como que caía en medio del escenario, los meniscos y los ligamentos rotos, cinco minutos después de haber empezado la primera función de la temporada. Pero nada de eso sucedió, por fortuna. Llegué hasta el último minuto de la última función de esa primera temporada sintiéndome maravillosamente. Escuchaba que la rodilla me hablaba, pero en términos generales me decía que siguiera adelante, que tenía todavía buena salud y que podía contar con ella para todos esos saltos, giros, entradas al piso y cargadas.

## 31

Con el dinero del premio me compré una cámara de video. También hice un viaje hacia el sur, a Perú y Bolivia, y aun así me quedó para pagar el arriendo de los primeros seis meses de ese nuevo año. A Perú y Bolivia me fui con Juan, el que me había prestado el pantalón aterciopelado el día de nuestra primera

muestra en el León de Greiff, y que también venía bailando con nosotros en *El amenazado*. Ya para esos días nos habíamos hecho muy amigos. Le dijimos a Marco que fuera con nosotros al viaje, pero dijo que no tenía dinero. Siempre decía que andaba vaciado, pero era mentira. El dinero lo guardaba para conciertos, para ir a ver a Iron Maiden, a Metallica, a Paul McCartney, a Roger Waters. Entre uno solo de esos conciertos y conocer medio mundo, habría preferido el concierto; lo habría preferido aunque le tocara quedarse a trescientos metros del cantante. Pero él, en todo caso, compraba la entrada que lo dejara más cerca de la tarima, a solo diez metros, y por eso decía que no tenía dinero, y por eso no nos acompañó en el viaje al sur.

Antes de partir, Juan paró en Palmira y pasó el fin de año conmigo, con Aleja y con mi familia. Cuando estábamos todavía en Palmira nos llegó la noticia de que Bellaluz, Zoitsa y Sofía habían decidido reconfigurar la compañía Danza Común. En ese momento la compañía la conformaban ellas tres, pero ahora también estarían algunas de las personas que venían participando en los procesos del CEC. Juan y yo estábamos en esa lista de personas. Aleja, no, porque ella había dejado de ir hacía varios meses al CEC. Tenía un trabajo como editora, y además seguía ensayando con La Gata Cirko, y aquello no le daba tiempo de nada más. Juan y yo nos tomamos la noticia con bastante tranquilidad; los dos éramos un tanto flemáticos, pero en todo caso estábamos emocionados. Las otras personas que habían sido invitadas, que estaban incluidas en el correo electrónico que habíamos recibido, eran Marco Gómez (o sea, Marco), Juliana Rodríguez (o sea, Juli), Sandra Gómez (o sea, Sandra, a quien le habíamos roto un diente en un ensayo), y Paola Chávez, Laura Franco, Andrés Lagos y Carolina van Eps.

—¡Mierda, no está Jenny! —dije, al darme cuenta de que Jenny Fonseca hacía falta en esa lista.

—No —dijo Juan—, y Andrea Ochoa tampoco.

—¡No jodás, es cierto! —dije yo.

Y después de mirar y volver a mirar la lista, agregué:

—¡Mierda, tampoco está Adriana Caro!

Las tres venían de los grupos de la Nacional, y las tres habían estado trabajando apasionadamente en el CEC, pero, por alguna razón que se nos escapaba, habían quedado por fuera de esa invitación. Estuvimos especulando sobre cuáles podían haber sido las causas, pero después dejamos el tema de lado. Les iba a sentar muy mal aquella decisión, seguramente, pero suponíamos que, con el pasar del tiempo, cada una acabaría por estar en el lugar que le correspondía. Tampoco era tan malo que a uno lo dejaran por fuera. Quedarse afuera era también encontrar el sitio indicado, o al menos el punto de inicio de una ruta necesaria, de un viaje fundamental. Aplicaba para ellas, y aplicaría para nosotros, que, llegado el momento, también seríamos excluidos, o, más duro aún, expulsados violentamente de uno u otro lugar adorado.

Ese nuevo ciclo de la compañía iba a empezar antes de que se terminara enero. Casi que inmediatamente. En todo caso, teníamos todavía varios días para hacer nuestro viaje. Nos despedimos de Aleja, que se devolvió a Bogotá, y Juan y yo cogimos carretera hacia el sur. Pasamos el Ecuador, cruzamos el desierto lunar del norte de Perú, bordeamos el Pasamayo como se bordea la muerte misma, y entramos finalmente a Lima. Cuando llegamos al terminal, llamamos a Michel Tarazona, quien se había ofrecido para hospedarnos y para llevarnos a pasear por la ciudad.

Michel también había estado en el CEC. Había hecho un *performance* muy conmovedor el día de las muestras del taller de Rolf Abderhalden, en Mapa Teatro. Se había sentado en una silla de madera, se había quitado los zapatos (¿o se los había puesto?... ¿o ninguna de las dos cosas?) y había hecho sonar una canción de Lucha Reyes. Cuando llegaba el coro, se ponía

a cantarla con todo lo que le daba el alma: “Pero regresa / para llenar el vacío que dejaste al irte, regresa / regresa aunque sea para despedirte, no dejes que muera / sin decirte adiós”. Era eso y nada más, y por alguna razón uno podía ir a su infancia, y a las calles y al aire y al color de Lima, con ese sol que no acaba de asomarse nunca, viajando siempre de horizonte a horizonte por detrás de aquel velo gris y triste que cubre la cúpula toda de un cielo indeciso. A decir verdad, cuando vi el *performance* de Michel, no pensé en el cielo de Lima, porque no lo conocía; pero cuando estuvimos allá, el sol, la garúa y la cúpula gris me hicieron recordar todo el tiempo lo que él había hecho en Mapa Teatro. Me hicieron pensar sobre todo en la canción de Lucha Reyes. La pensaba y la escuchaba tanto en mi cabeza que no hacía más que tararearla, mientras íbamos de paseo por la calle. Michel me escuchaba y empezaba a cantarla, y así, poco a poco fui aprendiendo la letra. No recuerdo que Juan la cantara; él se quedaba siempre un poco atrás. O quizás la cantaba, pero lo haría bajito, porque no se le escuchaba nada. Hubo tardes en que le dimos y le dimos tanto a la canción, que ya Lima no me parecía posible sin ella. Por fortuna, en algún momento también se nos atravesó *La flor de la canela*. Esa me la sabía, y también estuvimos cantándola en nuestros largos paseos, y casi me desvanezco en melancolía cuando pasamos por el puente de los Suspiros, y Michel me explicó que aquel era el mismo que se citaba en la canción: “... déjame que te diga la gloria / del ensueño que evoca la memoria / del viejo puente, del río y la alameda...”.

Estuvimos tres o cuatro días con Michel en Lima, y después continuamos hacia Cuzco. En Cuzco nos tomaban por gringos y nos hablaban en inglés, y conocimos allí las piedras grandes de los incas y las piedras pequeñas que habían puesto encima los españoles. Fuimos luego a Puno, y de Puno nos pusimos a caminar, siempre bordeando el lago Titicaca. Caminábamos buena parte

del día y, ya cuando se acercaba la noche, desembocábamos en la carretera para buscar algún bus que nos llevara al pueblo más cercano, para pasar allí la noche. Finalmente divisamos Copacabana. Antes de llegar al pueblo, Juan tuvo la ocurrencia de meterse al lago, y yo tuve la ocurrencia de hacer lo mismo que él. Estaba frío, mucho más que frío. Cuando salimos tuvimos que correr un par de kilómetros, porque empezó a caer un aguacero de pedacitos de hielo que nos hería el rostro. Llegamos a una caseta, donde pudimos conseguir un par de aromáticas hirviendo. A mí me empezó a dar un temblor incontrolable, que alcanzó a asustarme. Me daba risa temblar tanto, pero también me daba miedo. Empecé a saltar y a mover los brazos para calentarme, pero daba lo mismo, seguía temblando. Juan me dijo que me relajara y que respirara profundo, que no me moviera, que no gastara la energía que me quedaba. Su estrategia surtió efecto: se me quitó la tembladera y pudimos entrar a Copacabana.

Ahí empezamos a darnos cuenta de que ya estábamos cansados el uno del otro. Habíamos hablado interminablemente en los días previos, y ahora Juan aprovechaba cada vez que yo le daba la espalda para escabullirse. Lo encontraba después, al final de la tarde, tomándose una cerveza en uno de los estancos, a la orilla del lago. Habíamos viajado bien juntos, pero ya en ese punto queríamos cosas diferentes. Él, por ejemplo, quería darle la vuelta a todo el lago. Yo le decía que el lago era demasiado grande, que en cuatro jornadas no habíamos hecho ni la tercera parte del recorrido, y que, si tratábamos de darle toda la vuelta, no íbamos a llegar a Danza Común para la fecha que nos esperaban. Después de eso ya no me decía nada: le daba un sorbo a la cerveza y se ponía a mirar el atardecer. En respuesta, yo hacía lo mismo.

Regresamos a Lima y allí nuevamente nos recibió Michel. Pero antes de encontrar a Michel nos perdimos un buen rato. Michel nos había dado unas coordenadas, y nosotros no habíamos

sabido seguir las. Estuvimos caminando durante seis interminables horas, tratando de alcanzar una montaña pelada que parecía alejarse a medida que avanzábamos. Al final decidimos darnos vuelta, llamamos nuevamente a Michel, y después de eso dimos con él. Su mamá, al otro día, nos hizo el mejor ceviche que alguien pudiera comer en la vida. Esa segunda parada en Lima, por otro lado, coincidió con el cumpleaños de la ciudad. Nos fuimos a la plaza a mezclarnos con la gente, a ver los grupos, el zapateo, el cajón, y justo en lo más alto de la fiesta, todo el mundo empezó a cantar, con toda la fuerza del alma —como lo había hecho Michel en el *performance* del cierre del taller de Rolf Abderhalden—, la canción de Lucha Reyes: “... Apiádate de mí, / si tienes corazón, / escucha en sus latidos / la voz de mi dolor...”.

Al otro día emprendí el viaje de regreso. Juan decidió quedarse un día más. Estábamos esperando el momento de poder separarnos. Cuando nos encontramos de nuevo en Danza Común, volvimos a ser tan joviales y amables y charlatanes como lo habíamos sido antes de llegar a Copacabana.

## 32

La primera obra en la que trabajamos la dirigió una coreógrafa alemana llamada Frauke Requardt. Creo que Paola Chaves gestionó su venida. En la pieza estuvimos Sofía, Juan, Sandra, Paola, Marco, Carolina y yo. Los demás —Andrés, Bellaluz, Zoitsa, Laura y Juli— no participaron; quizás no habían regresado de vacaciones. Frauke no hablaba español, y varios de nosotros no hablábamos inglés ni alemán, así que Paola hizo de traductora. En algún momento el proceso se puso muy tenso, porque no lográbamos hacer lo que Frauke nos proponía. Se había inventado una coreografía imposible de gestos y movimientos milimétricos, disociados, que solo Marco y Sofía habían podido

seguir con cierta fluidez. A mí me parecía estar haciéndolo bien, pero siempre que pasábamos por aquellos fraseos, Frauke se quedaba mirándome, como si algo no le cuadrara. Me pedía que repitiera la secuencia y, después de verme, de nuevo se quedaba en silencio. Al rato decía, resignada, que tenía que practicarla un poco más. Con Juan la historia fue peor: había cierto quiebre en el hombro que Juan no lograba descifrar, y aquello empezó a atormentar a Frauke. Una tarde se le paró al lado y le hizo repetir dicho pasaje a lo menos unas cuarenta veces. “Siete, ocho, un, dos, TRES, cuatro, CINCO, seis...”, le gritaba al oído, mientras marcaba el ritmo furiosamente con las palmas. Estuve a punto de estallar en una sonora carcajada todo el tiempo que duró la escena; después nos dimos cuenta de que Juan había salido enfermo de aquel ensayo. Anduvo una semana entera con un espasmo que le subía desde el hombro hasta la oreja. Me sentí avergonzado de haber tenido tantas ganas de reír por eso.

Un día, Frauke nos sentó y nos dio un extendido sermón: nos dijo que nunca le había pasado aquello que estaba pasando con nosotros, que con todos los bailarines profesionales que había trabajado en Europa podía hacer sus obras muy fácilmente; que no entendía cómo no habíamos podido seguir la coreografía, que a mí me había pedido incontables veces aprenderme dos textos y que solo tenía uno, que lo de tal dueto, que lo de tal otra cosa, etcétera, etcétera. Sofía se tomó muy mal la comparación con los bailarines europeos y le respondió que no era por Europa que ella andaba ahora, sino por Bogotá, y que mirara a ver si eso le servía, porque si no le servía, podían ir dejando el proceso ahí mismo donde estaba. Paola, que no quería que el proceso se interrumpiera, intercedió y llamó a la calma, que nosotros sí estábamos comprometidos, que entendía a Frauke, que era difícil a veces trabajar en contextos diferentes al propio, pero que en todo caso podía contar con nuestro compromiso. Y después quizás hablamos los demás, y dimos nuestras explicaciones, y

hablamos de lo que no nos gustaba, y nos dispusimos a mejorar y a hacer las cosas que teníamos pendientes.

A partir de ahí la cosa estuvo un poco más tranquila. Un día Frauke llegó con tres cajas de chokolatinas Jet y nos regaló a cada uno de a cuatro o cinco barras, y dejó una de las cajas abierta para que cogiéramos cuando se nos antojara. Eso sí, nos pidió que siempre le diéramos la lámina. Había descubierto el álbum Jet, y quería llenarlo a toda costa, antes de regresar a Europa. Se empeñó tanto en eso, que ella misma iba y cogía de a dos chokolatinas para cada uno y nos las pasaba casi abiertas en los tiempos de descanso. Se quedaba al lado esperando las láminas, y luego iba y las pegaba con una alegría infantil que le duraba la tarde entera. Al final, logró llenar el álbum, y también logró llevar la obra a buen término. La idea de la obra, y el tono y la estética que tenía eran bastante buenas, una suerte de restaurante (macabro) de la danza, en el que los invitados-espectadores podían pedir un solo o un dueto de un menú que se les ofrecía al comienzo de la pieza. La presentamos solo dos veces, en una pizzería que se llamaba Alina. Después de que se fue Frauke, nadie se entusiasmó para volver a montarla. Pensar en la obra era pensar también en todas esas chokolatinas que nos comimos al cabo de tres semanas.

### 33

Si ya existía Alina en ese tiempo, era que también había empezado a andar el Espacio Ambiental, pues aquella hacía parte de este. El Espacio Ambiental era un proyecto que se habían inventado Natalia Orozco y su esposo Adrian Cussins, y que consistía, a grandes rasgos, en poner a funcionar una casa vacía que tenían en La Candelaria, donde un tiempo antes había habido un restaurante argentino, o una milonga, o ambas cosas. Para

que la casa funcionara habían invitado a un grupo de artistas importantes de la ciudad: Ana Romano, Pedro Miguel Rozo, Meghan Flanigan, Mario Escobar, Fernando Rojas, Margarita Roa, Alex Gümbel, Mafe Garzón, y Adriana Caro y yo... y quizás alguien más que ahora no recuerde. (Y después hubo mucha más gente muy importante y muy querida en esa casa). Esas personas llevaban obras y proyectos que ya venían andando, y Adriana y yo llevábamos una vieja idea de hacer una revista de danza. La idea de la revista había surgido también en el Centro de Experimentación Coreográfica. Se le había ocurrido a Adriana, y ella la había compartido conmigo un día que íbamos caminando del centro hacia el norte, por la carrera séptima (¡siempre la carrera séptima!), después de salir de una clase del CEC. Me propuso que trabajáramos en la revista, y yo le dije de inmediato que sí, que siempre había querido tener una, que, de hecho, había intentado hacer un par cuando estaba en la universidad, con unos compañeros, pero que nunca habíamos pasado del nombre (una se había llamado *Heterodoxia*, como el libro de Ernesto Sábato, y la otra se había llamado *Sin remedio*, como el libro de Antonio Caballero). Nos pusimos tan contentos con esa idea suya, que nos parecía ya tener la revista entre las manos. Pero luego empezaron a pasar los meses y los meses sin dar siquiera el primer paso que nos llevara a ella. Lo que sí hacíamos era compartir el entusiasmo con todo el mundo, y entre todo el mundo, por supuesto, estaba Natalia Orozco. A Natalia también le encantaba la idea, y por eso nos había llamado cuando decidió poner a funcionar la casa vacía que tenía con su esposo.

En el Ambiental nos dieron una habitación, y ahí nos sentamos Adriana y yo, y a veces también Natalia, a hablar y hablar tardes enteras de lo que podía llegar a ser la revista. Estuvimos en eso quizás unos meses, quizás todo un año, sin concretar nada, pero aun así nos permitían seguir participando en el proyecto. Tal vez lo único que logramos en ese tiempo fue

dar con el nombre de la revista. Se llamaría *El Cuerpoespín*. Yo propuse que la llamáramos *El Puercoespín*, pero a Natalia y Adriana les gustaba más la otra opción. Llegamos a un acuerdo con el nombre, pero no hicimos mucho más. Mientras tanto, ayudábamos a barrer los pasillos, a recoger las hojas secas de los árboles de los patios, a atender el centro de documentación de Alex Gümbel y Mafe Garzón, y asistíamos a los ensayos y muestras de proceso de las obras que se estaban creando en la casa.

Después de un tiempo pudimos recoger los primeros textos de un grupo de amigos, todos participantes del CEC. Escribieron Juan, Zoitsa, Sebastián, yo mismo y algún otro. Natalia reunió un comité editorial que estaba conformado por filósofos e historiadores amigos suyos. Era un comité editorial que bien podría haber sido el de una revista grande, con cierto número de publicaciones en su haber. El balance fue que varios de esos textos había que volver a escribirlos. Había fuerza, pero teníamos que aprender a redactar. No lo enunciaron de esa manera, pero fue la interpretación que hice de sus comentarios. Después de lo del comité volvimos a caer en el vacío. No pasó nada más durante un tiempo, y al final me fui desprendiendo de la idea de lograr hacer la revista. Adriana y yo empezamos a discutir —tal vez cada uno esperaba que el otro resolviera algo—, y dejamos de hacer nuestras extendidas reuniones. Me fui haciendo a un lado, pero Adriana fue valiente y siguió adelante. Al final del año, cuando hubo que presentar algún resultado, apareció ella con un pequeño pasquín en el que estaba impreso por ambas caras el texto de Sebastián. El texto se titulaba *Suéltate la melena*, y era una suerte de ensayo poético azuzado por el fuego que David Zambrano había dejado encendido entre nosotros.

Después de ese pasquín, el proyecto renació. El siguiente año entró Margarita Roa al equipo, pero al cabo de un tiempo Adriana dijo que ya no quería seguir. Nos lo dijo con lágrimas.

A Natalia y a Margarita se les aguaron mucho los ojos, y tal vez a mí también. Después de que se fue Adriana, Natalia y Margarita se pusieron a gestionar recursos para terminar de hacer la revista. Recuperamos los textos que podían servir de la primera recopilación que habíamos hecho, y empezamos a conseguir otros. Yo me dedicaba a corregirlos. Los leía, les hacía comentarios, los reenviaba a los autores, los recibía de nuevo, los volvía a leer, nuevamente los enviaba, y así, cuantas veces fuera necesario, hasta sentir que tenían alguna coherencia. Al final publicamos un par de revistas, y otras dos el siguiente año, y otras dos y otras dos cada temporada. Llegamos a hacer ocho números... nueve, contando el pasquín primero, al que seguíamos queriendo mucho. Después fue difícil conseguir más recursos para imprimir y nos pasamos a la web. Lo de la web surgió una tarde de diciembre en Palmira, mientras me tomaba un jugo de lulo en casa con mi hermano. Le pregunté, sin que se me hubiera ocurrido antes, si podía ayudarnos a hacer la página web de la revista, y me dijo que sí. Habíamos tenido una relación más bien tensa los últimos seis años (el tiempo que había durado su adolescencia), y a partir de ese momento las cosas empezaron a funcionar mucho mejor entre nosotros. Me pidió que le sirviera un poco más de jugo, y al cabo de dos horas teníamos ya montado un primer artículo.

Después entró Andrea Ochoa al equipo, y salió Natalia. Y hubo un tiempo en que nos estuvo acompañando un amigo llamado Humberto Quijano. Hoy día la revista sigue estando en la web. Se nos ha caído incontables veces, la hemos perdido semanas enteras, pero siempre ha vuelto a la superficie. La sostienen las mismas líneas que hemos publicado. Y las líneas las sostiene el movimiento, y el movimiento lo sostienen las almas, y las almas son imperecederas. La revista, luego, es también imperecedera. No está indexada, no se pliega a Colciencias ni a las normas APA ni a las supersticiones de la cita. Y la bibliografía es el cuerpo mismo.

## 34

Después de *Pequeñas delicias* (así se titulaba la pieza de Frauke) empezamos a trabajar en *Campo muerto*. Es una obra sobre la violencia y el desplazamiento en Colombia. En ella participó el equipo completo (aunque Marco y Carolina van Eps salieron del proyecto, Marco porque no podía seguir en los horarios que se proponían, y Carolina porque estaba pensando darse una vuelta por el mundo). Empezamos por leer sobre el tema, por compartir lo que habíamos leído y hablar y hablar sobre las historias que iban apareciendo. Leer era sumar información a lo que ya tanto se sabía. Aun si no habíamos sufrido en carne propia el desplazamiento, sabíamos de qué se trataba. En la Universidad habíamos visto llegar incontables veces grandes grupos de campesinos que se acomodaban como podían en el gimnasio, o en los pasillos alrededor de la perola. Los estudiantes que los recibían les instalaban una gran olla, y en ella se ponían a hacerles un sancocho de leña. Y era escuchar una y mil veces la historia macabra de tener que salir de casa por las amenazas, o mientras al fondo tronaban las metrallas. De eso estaba hecha la historia reciente de este país: de violación y huida, de acoso y asesinato. Los que no huíamos, los que, por suerte, habíamos llegado a la Universidad mediante un examen de admisión, los que asistíamos al aula para aprender un oficio, en todo caso no podíamos dejar de respirar un aire envenenado. Vivíamos en permanente indignación. Bailábamos y festejábamos la vida, bebíamos y jugábamos, pero estábamos muy indignados, y sentíamos también mucha impotencia. Entonces, creamos *Campo muerto* bajo ese estímulo.

El proyecto había ganado una beca de creación, y lo estaban dirigiendo Sofía, Zoitsa y Bellaluz conjuntamente. Cada una dirigía un cuadro, y los tres cuadros conformaban un tríptico. En el cuadro de Sofía escribíamos en el piso los

nombres de la gente torturada y muerta. Se escribían sus nombres y se pronunciaban. Después llevábamos en una procesión fúnebre un cuerpo y cantábamos su muerte. “Mira que te has de morir, / pero no se sabe cuándo; / mira que te has de volver / polvo ceniza y gusano”. Después el canto se volvía baile, y el baile, furia, locura y desesperación. En el cuadro de Zoitsa nos arrebatábamos las cosas, las sillas, los zapatos y finalmente la ropa; era un juego de rapiña en el que era imposible que alguien pudiera conservar alguna cosa, y al final una sola persona, un demonio, acaparaba todos los zapatos y se los colgaba del cuerpo y se arrastraba como una bestia enferma. El cuadro de Bellaluz era la huida permanente, el no poder llegar a ningún sitio, el dejar aquí una silla para después ir y tratar de rescatar el humilde colchón... Era el perder, el abandonar, el resignarse, cargando en la memoria la ausencia de lo que no pudo salvarse. Esa era más o menos la pieza. Hicimos una muestra de proceso en Danza Común y después nos fuimos a presentarla a Puerto Berrío, a orillas del río Magdalena. La presentamos en el parque, sobre el cemento de la cancha de microfútbol. Me parecía estar diciendo en voz alta algo que no podía mencionarse, pero después, mientras nos tomábamos unas cervezas en una caseta al borde del río, comprobamos que lo que hacíamos les importaba bien poco a los señores gordos y poderosos del pueblo. Los señores gordos y poderosos estaban más bien contentos de que anduviéramos por esos lados, y no hicieron más que ofrecernos aguardiente todo el tiempo que estuvimos ahí sentados.

## 35

Por alguna razón, empecé a pensar que tal vez no debería estar más ahí, en Danza Común, y en *Prohibido pisar el césped*,

solazándome y malaxándome con otros cuerpos, sino que debía volver al escritorio y escribir, escribir hasta que se acabara el mundo. Me puse a pensar que esto de la danza no era más que una excusa para eludir la labor fundamental, la verdadera batalla, la que significaba escribir dos o tres o cuatro novelas que se sumaran al catálogo de la literatura colombiana. Además, empezaba también a sentirme preso en mi propia naturaleza; bailaba, y lo disfrutaba, seguramente, pero mi cuerpo no iba un poco más allá de sí mismo. Llegaba, en cada movimiento, hasta el límite de la piel, y luego no había más. No salía, no emergía, no estallaba. No sabía tampoco qué era lo que tenía que pasar, y por eso me puse a considerar mi retiro. Llegaría un momento en que lo hablaría con Bellaluz, con Sofía y con Zoitsa, y también con Natalia. Llegaría un momento...

En eso estaba cuando nos dijeron, en Danza Común, que regresaba David Zambrano. Bueno, pensé, me quedo a lo de Zambrano y luego me voy. No sentía expectativas, pero recordaba haber disfrutado su taller pasado, recordaba haber sentido alegría, así que por eso también quise quedarme, por la posibilidad de la alegría. David llegó, se tendió en el piso y empezó, esta vez sin ningún preámbulo, con el primer ejercicio de su *flying low* infinito. “Tú, yo, tú, yo”, decía mientras, alternativamente, extendía y acercaba al centro las extremidades. Empezamos entonces a rezar a una sola voz: “Tú, yo, tú, yo, tú, yo”. Diez minutos después me di cuenta de que ya no quería irme de la danza, no por el momento, y pensé que lo de empezar a escribir las novelas que se sumaran al catálogo de la literatura colombiana podía esperar otro poco. Por alguna razón, el *flying low* se ajustaba a mi cuerpo de manera perfecta. Y no solo al cuerpo, sino al pensamiento. Con cada fraseo empecé a sentir cómo me corrían las corrientes del espíritu del universo a través de la espina dorsal, y percibí el tejido de todas las cosas del mundo, la ley de causalidad, la necesidad

de cada gesto y de cada palabra en la composición general del tiempo, y la fuerza irreductible que concentraba el más modesto de nuestros movimientos. David tenía una metáfora, una indicación, en la cual podía condensarse toda su investigación: “Lo tomo, lo como, lo digiero y lo cago”. No había más que ese tránsito. Aquel proceso fisiológico venía a ser el correlato del proceso metafísico por el cual éramos atravesados por el espíritu infinito de la naturaleza. Es decir, también el espíritu hacía ese mismo viaje a través nuestro. Nos entraba por un extremo y nos salía por otro, y mientras tanto, mientras esa energía nos habitaba, echábamos fuego por los ojos y sentíamos reverberar en nosotros todo el poder de la vida.

Hubo un momento, ya cuando estábamos en el *passing through*, en que David empezó a decirme: “No persigas, Rodrigo, no persigas...”. Me lo dijo porque, en el cruce de la improvisación que estábamos haciendo, quise coger el brazo de otra persona, y esa otra persona se me había escapado, sin darse cuenta de lo que yo quería, y yo me había ido detrás de ella, insistiendo en cogerle el brazo, quizás para darle un giro o para hacerla quedar conmigo. “No hay que perseguir —agregó David, cuando detuvo el ejercicio para comentarlo—; si no es por aquí, es por allá; si no es por aquí, es por allá”. Mientras lo decía, movía en espiral los brazos y las manos, y giraba a uno y otro lado la cabeza, dando la idea de estar abierto, despierto, disponible a cualquier posibilidad que se le atravesara en el camino, pero también dejando pasar todo aquello que no le correspondiera. No buscar nada y aprovechar todo instante, y dejar que los demás te atravesaran la existencia, y hacer lo mismo en el cuerpo de los otros: ese era el fundamento de su danza, y fue eso lo que hizo que me quedara un tiempito más en el lugar.

## 36

Después de la primera semana de taller, Sofía me pidió que llevara a Zambrano de paseo por el centro de Bogotá. Debía llevarlos a él y a Miño, que era el bailarín con quien había venido. Miño bailaba en la obra más reciente de David, y hacía parte también de un grupo llamado Les Slovaks. Los recogí por la mañana en La Macarena, donde se hospedaban, y nos fuimos a desayunar a la plaza de La Perseverancia. David pidió un caldo de costilla, unos huevos con arroz y un chocolate con queso, y quizás también una arepa y un trozo de carne. Le dije que yo creía que era vegetariano, a lo cual me respondió que él era un cerdo, que comía todo lo que se le atravesara. Miño también comía bastante bien. Yo ya había desayunado, así que solo me tomé un jugo de naranja con una arepa con queso, creo. Cuando estábamos terminando el desayuno, David me preguntó qué planes tenía para mi vida. Le dije que estaba bien bailando con Danza Común, que había pensado en retirarme, pero que sus clases me habían hecho quedar. Entonces me hizo la mejor y la peor propuesta que he recibido en la vida: me invitó a ir a Europa. Quería que estudiara en Parts, una escuela muy buena que quedaba en Bruselas. Él enseñaba allá, y allá también había estudiado Miño. Todo eso me lo dijo mirándome a los ojos, y sentí que en su mirada había el amor suficiente como para aceptar cualquier cosa que me propusiera. Le dije que sí, que me gustaba la idea, y pregunté qué tenía que hacer. Me dijo que él podía lograr que yo llegara a las audiciones finales, que la escuela hacía audiciones todo el año por toda Europa, pero que yo solo tendría que llegar al último filtro; que él estaba siempre en esas audiciones y que, naturalmente, yo iría como su recomendado. Después me preguntó cuántos años tenía, y le dije que veintisiete. “Bueno, estás un poco grande para la escuela —respondió—, porque llegan personas desde los diecisiete, pero lo bueno es que el programa es corto, son

solo dos años, y luego, si quieres, puedes hacer dos años más en dirección”. Y después dijo que yo tenía que conseguir el dinero para llegar allá, y que después podíamos mirar cómo me sostenía en Europa... eso se podía arreglar de alguna manera.

Después de su propuesta pude figurarme todo mi futuro en la danza. Nos fuimos a caminar por el centro y a comprar discos y un carriel que David quería llevarse, y mientras iba con ellos me parecía ya estar haciendo parte de sus proyectos, de sus obras. Y después, cuando estuve en casa, lo primero que hice fue llamar a mi mamá y decirle que me iría a vivir a Europa, porque me habían invitado a hacer una audición en una escuela muy importante, y que si me ayudaba a conseguir lo de los tiquetes. Mi mamá me dijo que bueno, que ahí miraríamos cómo hacíamos, y a Aleja también le pareció buena la idea, y también a Sofía y a Bella y a Zoi, y a Marco, a Juli y a Natalia y a todos los demás. El único que cuestionó el proyecto fue Andrés Lagos. En ese tiempo no hablábamos tanto como ahora, pero un día en que bajamos de Danza Común a sacar unas fotocopias, me dijo, mientras esperábamos:

—Rodri, ¿tú por qué quieres irte a estudiar a una escuela de muchachos, si ya eres un bailarín increíble?

—Bueno, no soy un bailarín increíble, y lo de la escuela, creo que es un paso para bailar después con Zambrano.

—¿Tú quieres bailar con Zambrano?

—Sí, sí quiero; me encanta Zambrano.

—Entonces dile que te invite a bailar con él y no a meterte en una escuela.

Me pareció que tenía mucha razón, pero ya a esas alturas llevaba medio camino recorrido para llegar a la tal audición. Había conseguido la visa, había aprendido un poco de inglés y mi tía me había consignado, en calidad de préstamo, cierto dinero para comprar el tiquete. Iría, pues, a hacer la escuela, si es que pasaba la audición.

Pero no la pasé. Llegué a Bruselas una tarde, y al otro día, a las nueve de la mañana, ya estaba en la primera clase, que era de ballet. Debí haber hecho correctamente tan solo cuatro o cinco movimientos de toda aquella superestructura paradigmática que me estaban exigiendo. Sentí que me caía sobre la cabeza el peso total de la tradición de Occidente, sus escuelas y sus príncipes, sus catedrales y sus sistemas filosóficos, Aristóteles, Augusto y Carlomagno, Luis XIV, Kant y Napoleón, y que todo ese peso me aplastaba y me descuartizaba, mientras todos los demás jóvenes bailarines saltaban como gacelas de un punto al otro del salón. Este, por cierto, era una suerte de caja con ventanas en los vértices superiores, que lo atravesaban de lado a lado. Allí, en las ventanas, había un montón de personas observando lo que pasaba dentro, observándome a mí, sobre todo, dado que era yo el único que hacía saltos hacia la izquierda cuando todos los demás lo hacían hacia la derecha. Entre esas personas, en algún momento, identifiqué una cara conocida, unos ojos conocidos, un cabello conocido. Era Caro van Eps, que se había ido a vivir a Bruselas unos meses atrás. Al acabarse la clase, recogí los trozos de cuerpo que me había arrancado el ballet, las costillas, las orejas, la nariz, un ojo, etcétera, y me fui a reunir con ella. Fue bello poder encontrarla. Se quedó a acompañarme los dos días de audición, que siguieron siendo casi tan desafortunados como esa primera prueba. Solamente hice bien lo del *flying low* con Zambrano, y quizás otra clase de *release*, y, bueno, también el solo que había que presentar. No era nada del otro mundo, pero pude bailar con la mirada bien puesta en los ojos que me apuntaban, los de los profes y los de la señora Anne Teresa de Keersmaeker.

A los dos días, pues, me enteré de que no había pasado esa primera parte de la audición final. Los que quedaron debían hacer otros dos días de pruebas, pero yo estaba ya fuera. No me dio tristeza, pero me sentí cansado y un poco absurdo por

haber participado en el juego. Me fui a dar vueltas por Bruselas con Carolina, y después me fui a Barcelona, donde una prima, y después a Ámsterdam, donde un amigo. David Zambrano también vivía en Ámsterdam, así que le escribí, para saber si andaba por ahí y si podía ir a visitarlo, y me respondió que estaría solo una noche, que se iba a presentar y que me pasara por el lugar para que habláramos. Tal vez no decía “para que habláramos”, tal vez solo decía que me pasara por el lugar. Por alguna razón, decidí no ir a verlo. Y porque me sentía cansado, decidí no probar ir a bailar en ningún otro sitio en el mes que estuve por ahí vagando, perdido entre puentes y canales, en la bicicleta de mi amigo, que no podía acompañarme justo porque acababan de hacerle una operación en un testículo. Aparte de ir por los parques, me eché en su mueble a leer *Auto de fe*, de Elías Canetti, y después *Los detectives salvajes*, de Bolaño. Mientras leía, pensaba más y más en dedicarme a la literatura. Lo pensé tanto que acabé por decidirlo. Ya no bailarías más, ahora sí me dedicaría a escribir las novelas esas que iban a engrosar el catálogo de títulos de la literatura colombiana.

### 37

Un día, cuando ya había llegado a Colombia, Sofía me dijo que no creía que yo fuera a dejar de bailar, porque a ella le parecía que me gustaba mucho hacerlo. Fue importante que lo dijera; no hablaba de si bailaba bien o mal, de si era bueno o no lo era, sino simplemente de que era algo que, según ella percibía, me gustaba hacer. Sin embargo, yo seguía en mi idea de más bien ponerme a escribir. Por otro lado, las obras en las que trabajaba ya se habían montado sin mí. A *Prohibido pisar el césped* habían regresado Zoitsa y Sebastián, y a *Campo muerto* habían invitado a Eduardo Oramas para que me reemplazara.

Y justo ambas obras iban a estar presentándose en Caliendanza, que era un festival que se hacía en ese tiempo, y que, según entiendo, antecedió a la Bienal de Danza de Cali.

Fui a ver las obras en que ahora no estaba, y otras tantas que también se iban a presentar. Unos días me quedé en Palmira, pero otros días me quedé en el hotel en que todos estaban hospedados. Alex Gümbel y Marco me abrieron campo en su habitación. Juntaron ambas camas semidobles e hicieron una gran cama en la que dormíamos los tres. También comía de lo que les daba el festival; a veces me armaban un buen almuerzo sacando algo de aquí o de allá, un pedazo de pollo, un plátano, una buena porción de arroz, o a veces aparecía un *tiquet* de almuerzo completo que no iba a utilizar otra persona. Seguía, pues, siendo parte de la familia.

Llevé a mi madre a ver *Prohibido pisar el césped*, pero pareció quedarse un poco indiferente. “Estuvo buena la obra”, fue lo único que dijo. Tuve la impresión, en todo caso, de que no estaba siendo completamente franca. Creo que mi madre nunca alcanzó a conmoverse con lo que hacíamos... quizás fue que no llegó a familiarizarse con el lenguaje.

Para mí era extraño ver la obra sin mí. Parecía un sueño, algo que sucedía en otra dimensión. Me gustó, por supuesto, pero la mayor parte del tiempo estuve muy preocupado. Sucedió que se zafó una de las ruedas de la gran mesa nada más haber comenzado la función. No le habían apretado bien una condenada tuerca, y la rueda se había salido, como si cualquier cosa, con la primera sacudida que le habían dado a la mesa. Sebastián y Marco, que estaban de ese lado, no se dieron cuenta, y siguieron lanzándose con toda la fuerza que tenían. La mesa, en todo caso, por alguna razón contraria a las leyes de la física, resistió los embates de la obra con solo tres patas. Al final, me gustó mucho verlos, pero sobre todo me gustó que no se hubieran accidentado, y que la obra no se hubiera arruinado.

Después, otra noche, vi *Campo muerto*. Me subí a uno de los palcos, en el teatro Jorge Isaacs, y la vi desde ahí. También tuve aquella misma sensación de ver cosas que sucedían no en la realidad, sino en un sueño (como en cierta historia de Hoffmann). La obra, además, había cambiado un poco desde que yo había salido del proceso, sobre todo el cuadro de Sofía. Hubo un momento —cuando Juli buscaba entre cuerpos caídos, pronunciando los nombres de la gente muerta— en que estuve a punto de gritar. Un relámpago oscuro me atravesó la columna y, al instante, los ojos se me llenaron de lágrimas. Pero eran unas lágrimas casi sólidas, que no terminaron de verterse, que se quedaron entre párpado y párpado, nublándome la mirada. Era extraño lo que sentía, pues la escena me parecía terrible, y al mismo tiempo, hermosa. Creo que Sofi, y toda la compañía, y Juli, que era quien buscaba entre los cuerpos que caían interminablemente, lograron uno de esos momentos —tan difíciles y escasos cuando se hace una pieza sobre la violencia—, que consiste en citar el dolor, pero sin manosearlo, sin fingirlo y sin provocarlo de manera artificial; con las meras acciones y las meras palabras, lograron hacer emerger, de los océanos de lo inconsciente, esas corrientes de dolor y resistencia que también circulaban, de seguro, cuando le pasaba lo que le pasaba a toda esa gente que huía de la guerra, la gente que veíamos llegar, buscando refugio, al gimnasio de la Universidad.

Además de *Prohibido pisar el césped y Campo muerto*, se presentó *Bogotá, cuerpo preparado*, de La Arenera, que era el proyecto que dirigía Margarita —el que había armado ella en el CEC—, y también se presentó una pieza en la que volvió a bailar Juliana; la dirigía Carlos Ramírez y se titulaba *Dúo: ¿En qué lugar de la mente están las ideas?* Juliana es probablemente la bailarina que, en toda la historia de la danza, ha bailado más obras en un mismo festival. Y es también, probablemente, la que mejor lo ha hecho. *Mejor* no quiere decir de

manera más virtuosa o más técnica, sino quizás más desnuda. *De desnuda que está, brilla la estrella*, escribió Rubén Darío, y era lo que sucedía cuando Juliana estaba en el escenario, y es lo que sigue sucediendo.

Una mañana, quizás el día después de la función de *Prohibido pisar el césped*, me fui a dar una vuelta por el centro de Cali con Marco, con Natalia, quizás con Ana Romano y con Bivi, que era la chelista de la obra. En un momento, cuando estábamos en la plaza de Caicedo, me quedé aparte con Marco y me puse a contarle todo lo que había sucedido en la audición de Bruselas. Se estuvo riendo un buen rato de mí, sobre todo cuando le hablé de lo de la clase de ballet. Se reía —y yo con él—, de imaginarme en baletas, haciendo giros y saltando hacia un extremo del salón, cuando todos los demás ya venían de vuelta. Después nos estuvimos riendo de lo de la rueda de la mesa de *Prohibido pisar el césped*, y nos empezamos a imaginar qué habría pasado si la mesa se hubiera roto por la mitad; la noticia habría salido en *El País* de Cali, y en *El Palmirano* y en Tele Pacífico, habrían vetado la obra para toda la vida y a la coreógrafa la habrían metido a la cárcel, y seguimos por ahí fabulando mil consecuencias disparatadas, y de tanto que nos estábamos riendo acabé por proponerle que hiciéramos los dos una compañía de danza, en la que, más que bailar, nos pusiéramos a contar historias absurdas, medio verdaderas, medio inventadas, y me dijo que de una, que le gustaba la idea, y le conté que, de hecho, ya tenía la mitad de una obra en la cabeza. Se trataba de un programa de radio conducido por un par de locutores venidos a menos (él y yo), borrachos y melancólicos, que se gastaban las horas poniendo boleros, valeses y pasillos en una vieja cabina de sonido, y hablando de todos esos cantores extintos, que habían tenido decenas de hijos, que habían fumado toneladas de marihuana en su vida, y que habían muerto de las maneras más absurdas que alguien pudiera imaginarse. En cada canción que pusieran,

los presentadores saldrían a bailar, pero ese espacio de danza no sería un espacio real, sino su propia imaginación, lo que llevaban en el pensamiento cuando escuchaban esas viejas melodías, “En mi alma vagabunda se fundió el alma tuya, / como el llano se funde cuando lo besa el sol. / Por eso, aunque otros labios me dieron su ternura, / ninguno como el tuyo llegó a mi corazón”. Después agregué que la música sería reproducida en acetatos, que podíamos usar su tornamesa y que con solo eso la obra ya sería más buena que mala.

Me dijo que sí, que sí, que le gustaba la idea, y que lo mejor era lo de poner la música en acetatos, pues él tenía como mil.

—Pero vos tenés mil acetatos de los Beatles, y lo que propongo es que hagamos la obra con boleros, pasillos y valeses.

—También tengo unos de Daniel Santos que eran de mi papá.

—Ah, bueno, Daniel Santos sí, por supuesto, sería casi que el protagonista de la obra.

—Venga, Rodri, pero también podríamos poner otras cositas...

—No, Marco, serían boleros, nada de Everson, Mike and Wilmer...

—Emerson, Lake and Palmer —me corrigió—. Pero no estaba pensando en ellos ni nada por el estilo, sino que por ahí hay una versión de *Bésame mucho* de los Beatles en la que Paul McCartney canta en español.

—Mmmmm... bueno, no sé, ahí vemos, habría que probar.

El nombre de la compañía salió casi que inmediatamente. La llamaríamos Compañía & Compañía. Y sobre el lugar de ensayo, se nos ocurrió hablar con Natalia para preguntarle si el Ambiental podía acoger nuestro proyecto. Natalia nos dijo, ahí mismo donde estábamos, en la plaza de Caicedo, que sí, que podíamos entrar al Ambiental con esa idea tan maravillosa que teníamos en mente.

—¿Cuándo empezarían? —nos preguntó.

—La próxima semana —le respondí, sin siquiera preguntarle al otro director de la compañía.

—No, venga, Rodri —dijo Marco—, creo que mejor en quince días, que tengo que llegar a Bogotá y terminar un camellito.

—Listo, está bien, en quince días.

Por ese entusiasmo infantil de hacer cosas tontas con Marco volví a quedar enredado en la danza. También, seguramente, por no querer dejar de ver a los amigos que había hecho en esos años, y que, después de mi intento de fuga, había vuelto a encontrar en Cali, en el hotel, en el teatro Jorge Isaacs, en el teatrino de La Tertulia, y en la plaza de Caicedo.

Una vez se acabó el Festival, Juliana y su mamá, Ana María, nos invitaron a pasar un día en el Club de la Universidad del Valle. No logró ir toda la gente, pero recuerdo que alcanzamos a ocupar varias mesas a la hora del almuerzo. Estuvimos un rato jugando fútbol, y luego en la piscina, y después tomamos las maletas y cogimos rumbo: unos se fueron a pasear al río Pance, y otros regresamos de inmediato a Bogotá.

## 38

La obra se tituló *Una para el mango*. Yo tenía otros amigos con los que cada tanto me sentaba a tomar aguardiente. Uno de ellos, cuando quería escuchar una canción que lo conmoviera, le decía al que estaba poniendo la música: “Ve, ponete una pal mango”. *Una para el mango*, entonces, me pareció un bonito nombre para una obra hecha con canciones sentimentales.

Marco y yo empezamos a trabajar solos, pero no avanzábamos mucho. La mayor parte del tiempo nos poníamos a hablar, así que decidimos invitar a otra persona que nos ayudara

a tener un poco más de disciplina. Invitamos a Rebeca Mediana. La habíamos conocido en las clases y los *jams* que se hacían en Danza Común y en Ambiental. Al principio no me había caído bien: me parecía demasiado amigable, y eso hacía que me mantuviera a cierta distancia. Pero la distancia duró bien poco, porque al empezar a bailar con ella resultó que podíamos mezclarnos como si fuéramos una misma sustancia. Cuando la invitamos, aceptó de inmediato. Dijo que le emocionaba mucho que dos bailarines como nosotros la tuviéramos en cuenta. En ese momento, Rebeca creía que éramos personas serias. Luego, quizás desde el primer ensayo, dejó de creerlo, pero igual se quedó a trabajar. Nos hicimos muy amigos. Los ensayos funcionaban, la obra iba cogiendo forma lentamente, pero igual avanzaba. Marco y yo éramos los presentadores del programa, como lo habíamos planteado desde el principio, y Rebeca entraba cada tanto como un duende en nuestros sueños, bailaba con nosotros, o a veces sola, y después se marchaba. Luego el tiempo y la fuerza no nos dio para hacer evolucionar esa relación coreográfica, pero, al igual que pasaba con *El amenazado*, estábamos conformes y felices con lo que hacíamos, y no nos exigíamos mucho más de lo que nos salía casi que espontáneamente. Al sentarme frente a Marco, separados por el tornamesa, ya me entraban ganas de reír, y creo que a él le pasaba lo mismo. La obra, incluso cuando ya la estábamos presentando, se demoraba a veces cinco o diez minutos más de lo que debía durar, por los ataques de risa que sufríamos y por todos los accidentes que en ella sucedían. Rebeca nos decía que éramos unos idiotas, pero no por ello dejaba de amarnos. Nosotros sentíamos su amor, y aquello nos impulsaba a seguir adelante de la manera en que lo hacíamos, ocupándonos menos de hacer una gran obra y más de reírnos un poco. Presentamos la pieza ahí mismo, en Ambiental, y después en un par de teatros más de La Candelaria, en la Libélula Dorada y en el R101.

Luego se nos acabó el entusiasmo y dejamos dormir la pieza un buen rato, hasta que un día, conversando con Nelson Martínez y Vanessa Henríquez, nos dio por retomarla. Rebeca ya no quiso estar. Quizás era que no podía, o tal vez era que no le entusiasmaba tanto. Tal vez era más lo primero, porque en todo caso nos estuvo ayudando a sacar la obra adelante. Ahora la idea era presentar el programa entre cuatro personas: Marco, Nelson, Vanessa y yo, e invitar a bailar a una pareja diferente de bailarines en cada canción. Era un programa concurso, ya no de radio, sino de televisión, en el que le daríamos un premio a la pareja que más tuviera aplausos. Invitamos a varios amigos bailarines, entre quienes había algunos maestros muy serios, y, por alguna razón, todos nos dijeron que sí. La obra siguió siendo un poco desordenada, y a nosotros siguió importándonos más embriagarnos y reír. Vanessa reía fácilmente por cualquier cosa que dijéramos, reía con una risa encantadora y contagiosa, y eso hacía que se creara una suerte de oleaje permanente de risas, que iba y venía entre nosotros y el público, a lo largo de la hora y pico que duraba la pieza. La presentamos dos veces, y después nuevamente el proyecto se echó a dormir.

## 39

Poco tiempo después de lo de Caliendanza, Zoitsa y Sebastián volvieron a salir de *Prohibido pisar el césped*, y Eduardo Oramas también dejó de hacer parte de *Campo muerto*. Aquellas circunstancias me permitieron volver a ambas obras muy prontamente. En realidad, tal vez solo estuve fuera de ellas durante tres o cuatro meses. A *Prohibido pisar el césped* entró a bailar una amiga de Juliana llamada Natalia Jaramillo. Estaba recién llegada a Bogotá, y, salvo Juliana, ninguno de nosotros la conocía. Las cosas, en todo caso, funcionaron

bastante bien con ella, así que se quedó durante años y años entre nosotros.

Tal vez fue por esa época que Natalia Orozco le puso nombre a su compañía. La llamó Tercero Excluido. Yo bailaba, entonces, en tres proyectos diferentes: Danza Común, Tercero Excluido y Compañía & Compañía. Eran tres grupos distintos, pero los tres se habían configurado o reconfigurado (en el caso de Danza Común) por la convergencia que había propiciado el Centro de Experimentación Coreográfica. Además de esos tres grupos, estaba también La Arenera, que era el proyecto que dirigía Margarita Roa. Un día Margarita me abordó en uno de los pasillos del Ambimental y me propuso que bailara en *Bogotá, cuerpo preparado*. La obra me gustaba, y también las personas que estaban ahí (que eran los mismos amigos de las otras piezas), pero le dije a Margarita que no podía participar, que acabaría por reventar si me metía en otro proyecto. Sentí mucha vergüenza al no aceptar la invitación: además de perder la oportunidad, me pareció una descortesía. Pero creo que fue importante tomar esa decisión: tal vez fue la primera vez en la vida que fui razonable y dije *no* frente a algo que me hubiera gustado hacer.

*Una para el mango* dejó de hacerse al poco tiempo, como queda dicho, por la falta de método y ambición que había en el grupo, pero con *Prohibido pisar el césped* seguimos circulando por varios teatros de la ciudad, y también por fuera de ella. Fuimos una vez a Villavicencio, y unos meses después viajamos hasta México. Allí, en la primera función de la temporada, se hizo realidad mi viejo temor: me lesioné a los cinco minutos de empezada la obra. No se me rompió la rodilla ni tampoco quedé tendido en mitad del escenario, pero sentí un fuerte ardor en la parte alta del muslo, creo que en el sartorio, cuando empezamos a dar saltos para subir y bajar de la mesa. Seguí haciendo la obra hasta el final con aquel incómodo ardor en el muslo,

pero una vez se acabó la función, empecé a sentir un dolor insoportable. Especulamos sobre las posibles causas de mi lesión y dimos con varias respuestas: una, la mesa la habían hecho entre ocho y doce centímetros más alta que la que teníamos en Bogotá, lo cual exigía más esfuerzo para brincar; dos, casi nunca calentaba o estiraba seriamente antes de entrar a escena: confiaba excesivamente en mi fuerza, agilidad y juventud, y lo que me ponía a hacer, antes de la función, era leer a Antonio Machado, a César Vallejo, a Gómez Jattin, o, ya que andábamos por México, a Jaime Sabines; tres, habíamos comido desafortunadamente los días previos a la función: comíamos en el hotel, en las plazas, en la calle, en cada esquina, y por tanto, debía estar unos kilos arriba del peso que levantaba habitualmente. Lo del muslo no parecía ser excesivamente grave, pero era casi imposible que en esas condiciones pudiera bailar durante la siguiente función. Y sin embargo, pude hacerlo. Tuve que proponer algunos cambios, como caminar cuando debíamos correr, y, en las partes en que debía lanzarme de la mesa como un mono, deslizarme, más bien, como una serpiente. Al final logramos llevar a cabo la temporada, y ese viaje a México, con las dos Natalias, con Bivi (la chelista), con Marco, con Juli y con Alex Gümbel, fue una de las cosas más bellas que me han pasado en el tiempo que llevo bailando.

## 40

Con *Campo muerto*, por otro lado, y en esa misma época (unos meses antes de lo de México con Tercero Excluido), estuvimos de gira por la costa Caribe. Margarita, a quien antes le habían propuesto que bailara en Danza Común, ya en ese viaje había aceptado participar en la obra. Sandra se iba a ir a México, así que ella, poco a poco, había empezado a reemplazarla. Creo

que una bailaba uno de los cuadros, y la otra, los otros dos. Por demás, Margarita también llevaba su propia obra: *Bogotá, cuerpo preparado*. Nos presentamos en Cartagena, Barranquilla y Riohacha. Estuvimos viviendo juntos quince días, soportando calor, cargando la escenografía de *Campo muerto*, sudando a chorros en las funciones, dormitando frente al mar, cocinando juntos y caminando, a veces en manada, a veces en pequeños grupos, por las calles de una u otra de esas ciudades. En Cartagena nos presentamos en el Centro de la Cooperación Española, y en Barranquilla estuvimos en el Auditorio de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, antes de que aquel hermoso edificio empezara a caérseles en la cabeza a los estudiantes. Allí, en Barranquilla, además de presentarnos, también dictamos clases. Trabajábamos en la Universidad, pero íbamos y nos quedábamos a dormir en Santa Verónica, en una casa que nos había prestado o alquilado una tía de Zoitsa. Nos turnábamos para ir y dictar los talleres; íbamos por grupos de a dos o tres, y el resto se quedaba hamacándose o tostándose al sol, mientras al fondo rugían las olas. Era eso lo que hacíamos: trabajar y después acompañarnos, y bañarnos desnudos (uno por uno, y quizás no todos) en un potente chorro de agua que había en el antejardín de la casa.

La última parada fue Riohacha. Había algo curioso en la ciudad: si se programaba la obra a las siete de la noche, todo el mundo (la gente del teatro y el público) daba por sentado que empezaría a las ocho. Así pasó con nuestras funciones, y así pasó con la del Teatro La Candelaria, que también andaba por esos lados. Tanto ellos como nosotros estábamos participando, en Riohacha, de un circuito del Ministerio de Cultura que se llamaba Itinerancias Artísticas por Colombia. En realidad, Danza Común no había sido seleccionada por el Ministerio para ese programa, pero ya que íbamos a estar por esos lados, y después de la insistencia de la misma compañía, acabamos

yendo hasta allá. Bailamos, pues, una noche, y la noche siguiente pudimos ver la obra de La Candelaria, que se llamaba *A título personal*. En algún momento de la función se fue la luz en el teatro. De repente, cuando volvió, vimos a Santiago García en medio del escenario, a cuatro patas, terminando de acomodar el piso que había tenido que levantar para conectar el cable que le daba energía a todo el recinto. Después de organizar el piso, Santiago García tomó el micrófono, explicó la situación e hizo que continuara la función. Me pareció un momento más que especial: el gran tótem del teatro colombiano, conectando ese cable inverosímil del cual dependía absolutamente todo —la obra, aquel encuentro, la vida misma—. Todo era tan frágil: la función podía derrumbarse nuevamente, de un momento a otro, pero él tenía tanta calma y tanta comprensión... A Santiago no lo conocí en otros espacios (aunque esa misma noche nos sentamos a la misma mesa, una mesa larga, larga, larga, como de una película de Buñuel, en la que cupimos ambas compañías), pero en aquella ocasión, en aquel gesto, me pareció el hombre más comprensivo del mundo.

Otra cosa que sucedió durante los días de Riohacha fue que recibí la noticia de la muerte de mi tío Víctor. En esos años se estaban muriendo mis tíos... tíos muy cercanos con quienes había crecido. La presentación de *Campo muerto*, entonces, la hice pensando en Víctor y en las circunstancias de su fallecimiento. Tenía un tumor adherido a los intestinos y se había desangrado en el curso de la cirugía en que pretendían sacarlo. No podía quitarme aquello de la cabeza. No me sentía excesivamente triste, pero sí muy asombrado. Después de todo, después de la risa, la vida, el amor, el sexo, la comida, el juego... después de que parecía que no, sucedía que sí, que había una muerte todavía esperándonos, y que invariablemente iba a terminar de hacer su trabajo. Anduve pensando en ello, pero siempre caminando muy cerca del grupo. Todos sabían

lo de esa muerte, y estuvieron muy atentos, preguntándome cómo me sentía (en algún momento, Bellaluz incluso me dio un abrazo, espontáneamente), pero un tío a veces parece un pariente demasiado lejano, así que al poco tiempo ni ellos ni yo volvimos a tocar el tema. Es posible que ninguno se acuerde del evento, y que, al leer estas líneas, les parezca estarse enterando apenas de que en esa función en Riohacha yo llevaba conmigo a mi tío muerto; en todo caso, sea como sea, fue importante para mí poder velarlo, cantarle y despedirlo junto a ellos.

## 41

Después de estar haciendo *Campo muerto* durante un buen tiempo, Bellaluz nos propuso hacer otra obra. Sandra ya no estaba, porque se había ido a México, y Zoitsa tampoco, aunque no sé por qué razón. Tal vez era que ya se estaba empezando a ir de Danza Común. Comenzamos a ensayar, y creo que nadie sabía muy bien de qué se trataba la pieza. Bellaluz nos había llevado música de David Bowie, de Gladys Knight, de Arthur Conley y otra gente, y nos había puesto a improvisar y a improvisar con esas canciones. Era todo muy extraño, y yo estaba empezando a temer que la obra no fuera a ningún lugar. Por otro lado, nuevamente comenzó a crecer en mí el malestar y la duda, la necesidad de ir otra vez en otra dirección, de salir, de borrar, de cambiar. Le dije un día a Bellaluz que no me sentía bien y que prefería no seguir en el proceso. No recuerdo cómo fue exactamente aquella conversación... quizás la he borrado para no sentirme avergonzado frente a mí mismo, o quizás fue que no me importaba tanto y simplemente di la espalda, suponiendo que nada pasaba por abandonar. No recuerdo que Bellaluz me hiciera ningún reclamo, ni tampoco recuerdo haber tenido alguna conversación al respecto con alguno de los

miembros de la compañía. De hecho, ahora estoy dudando de si en realidad decidí no estar más en el proceso, o si se atravesó otro trabajo que me salió por esos días.

Todo fue muy rápido. Un día Natalia Orozco me llamó y me dijo que estaban buscando gente en la Gerencia de Danza del Distrito. Me pareció bien tener un trabajo con sueldo fijo, así que tomé el contacto. Unos días después tuve una entrevista con John Henry Gerena, que era el gerente en ese tiempo, y luego me vi en la oficina, al principio sin hacer gran cosa, pero después, en algunas temporadas, trabajando de una manera demencial, de cinco de la mañana a doce de la noche. Estuve ahí un año haciendo llamadas telefónicas, llenando formatos para solicitar refrigerios, auditorios y servicios de transporte, organizando bases de datos y enviando correos electrónicos, repartiendo entre los artistas que participaban en los festivales los mismos refrigerios que antes había solicitado, recibiendo agrupaciones enteras en el Terminal de Transporte, regulando las entradas y salidas a escena de las compañías que se presentaban en las temporadas de la Media Torta, abriendo y cerrando asambleas, y también, por supuesto, viendo bailar a todos o casi todos los bailarines de Bogotá, los que danzaban con palos y los que lo hacían con machetes, las que giraban en puntas y las que abrían el abanico y zapateaban, las que se colgaban de una tela, los que golpeaban la tierra y los que hacían el trompo sobre la cabeza, los chiquitos que brincaban mucho, los ya mayores que también brincaban mucho, y los ya mayores que casi ni andaban, pero que habían decidido gastar sus últimas células agitando faldas y meneando pañuelos.

Dejé de trabajar con Danza Común, pero no con Tercero Excluido. Con Tercero Excluido hacíamos ensayos de seis a ocho de la mañana para que yo pudiera estar. Ese año viajamos a Ecuador y Perú, y también al Putumayo (en la Gerencia me daban permisos de una o dos semanas cuando debía ir a bailar).

En uno de esos viajes nos enteramos de que Juliana iba a tener un bebé. Ya no podía lanzarse sobre la mesa violentamente, sino que debía subirse y bajarse con mucho cuidado. Había unos momentos en los que era yo quien debía lanzarla, pero ahora lo que hacía era llevarla y dejarla con toda la suavidad que me fuera posible. La obra, en todo caso, seguía siendo poderosa, porque Juli igual iluminaba todo lo que podía iluminar, porque los otros tres, que no estábamos embarazados, seguíamos lanzándonos sobre la mesa con toda la fuerza que teníamos, y porque Bivi, la chelista, se batía con su chelo furiosamente cuando ya nosotros veníamos en bajada.

También Juli acabó por salir de Danza Común, pero allá, naturalmente, nada se detuvo. La obra que habían empezado poco antes siguió adelante y encontró un nombre: *Ni manzanas, ni peras, ni caimitos*. Quienes quedaron bailando en ella fueron Andrés, Juan, Sofi, Laura y Margarita. Para ese momento, Margarita ya se había integrado completamente a la compañía. Se había demorado un tiempo en aceptar trabajar en las obras de Danza Común, quizás porque estaba muy concentrada en su proyecto, La Arenera, pero al fin había aceptado el lugar que se le tenía guardado.

El día del estreno de *Ni manzanas, ni peras, ni caimitos* fui a ver la presentación. La hicieron en el espacio. Seguía sin entenderse mucho de qué se trataba todo, pero ya se empezaba a sentir el fuego que entrañaba la obra. En algún momento Juan se desprendió del grupo —que se había arremolinado al fondo del escenario—, y corrió al proscenio y se puso a patalear y a sacudirse como un perro. Esta acción debía durar más bien poco, porque después tenía que girarse para recibir a Andrés en pleno vuelo. Pues bien, parece que Juan se demoró unos segundos más de lo necesario. Cuando se giró, ya Andrés se había lanzado como un cohete y venía a mitad de camino. Juan no pudo, entonces, contener la fuerza de su compañero, y los dos, como un par de

pájaros heridos, fueron a dar contra el montón de frutas que habían sido instaladas en el frente del escenario. Creo que, entre otras, reventaron una sandía, porque yo estaba ahí en primera fila, y recuerdo las salpicaduras rojas en mi camisa. A mi lado estaba Mario Escobar; recuerdo su voz en el momento del accidente: “¡Oooooooooooh!”. No fue nada, en todo caso: ambos pájaros se levantaron y siguieron con la función.

Fue nuevamente extraño estar afuera y ver cómo había seguido andando algo que podía prescindir de mi presencia. No es que esperara que fuera diferente, pero sentí una suerte de extrañamiento frente al hecho. Pensé en que eso mismo iba a pasar cuando muriera: que todo seguiría su curso, que algunas personas, al comienzo de mi ausencia, me echarían de menos, pero que eso no iba a impedir que el mundo continuara su ruta impajaritable.

## 42

Mientras yo seguía organizando la base de datos infinita de la Gerencia, en Danza Común empezaron a trabajar en una nueva obra. Me enteraba de lo que sucedía porque en ese tiempo estaba viviendo en casa de Juan. El proyecto consistía en hacer un montaje que reuniera a la compañía con artistas de otras regiones. Parecía muy importante todo aquello, y hubo un momento en que tuve la impresión de que no hacían otra cosa por allá. Juan solo hablaba de la obra, de lo tremendos que eran los bailarines y las cantaoras, del son de negro que había conocido con un chico que venía de Aguachica, del montón de trabajo que se les había venido con toda la logística, del montaje, de que ya estaba cerca el estreno...

Fui a ver la obra el último día de la temporada, que se hizo ahí mismo, en Danza Común. El espacio estaba repleto,

tal vez mucho más que cuando hacíamos las muestras del CEC. La obra, que se titulaba *Arrebato: Historias comunes, historias bailadas*, se iba desarrollando cuadro a cuadro, y uno tenía que ir moviéndose por el lugar, porque cada fragmento se presentaba en un lugar diferente. Recuerdo haber estado un tanto distraído en la función. Quizás fue que no logré quedar siempre en un buen lugar para poder observar. Pero recuerdo también las fuerzas que se proyectaban en cada parada, esa contundencia del movimiento y de la voz de todas las personas que la estaban haciendo.

Al terminar la función fui a saludar. Hablé un rato con Margarita, otro rato con Zoi, otro rato con Andrés, otro con Laura, y así con cada una, y cuando empezaba a despedirme, Sofi me dijo: “¿Cómo así, Rodri, es que tú no vas a venir a cenar con nosotros?”. No se me había pasado por la cabeza irme con ellos. Le pregunté a dónde irían, y me dijo que Ninoska, una de las cantaoras, iba a hacer un sancocho en su casa. Le dije que mejor no iba, que me daba pena —lo cual era cierto—, pero ella insistió y acabé por aceptar. El sancocho estuvo fantástico, mejor que cualquier sancocho u otra comida que yo hubiera probado en mi vida. Después de terminar me volvieron a llenar el plato. Estaba ya satisfecho, pero igual apuré hasta la última cucharada. Mientras tanto, fui conociendo a cada una de las personas que eran nuevas para mí: a Roland, a Yeison, Oti, María Elena, Nino, que había hecho el sancocho y lo seguía sirviendo con ese aire de quien sabe que ha logrado cocinar una genialidad, y a Pío Molina. Pío estuvo contando chistes obscenos durante algo más de una hora. No solo los contaba, sino que los actuaba. Creo que los chistes obscenos no le gustaban a todo el mundo, pero todo el mundo aceptaba y disfrutaba que los actuara. A mí, esa noche, me gustaban ambas cosas. Los chistes obscenos, como a cualquier persona razonable, me parecen vergonzosos, pero aquella vez, quizás por la magia de la que era capaz Pío, estuve encantado de oírlos.

Me fui de la reunión ya muy tarde, pensando en por qué no estaría yo haciendo parte de esa obra que acabábamos de celebrar. No me atormenté, en todo caso, con demasiadas preguntas. Lo que me correspondía en ese momento era seguir en la oficina, montando las solicitudes de refrigerios, transportes y escenarios para la siguiente temporada de danza, y terminar de organizar la condenada base de datos de la Gerencia.

## 43

También me encargaron coordinar la publicación de un libro. Había propuesto hacerlo desde el comienzo del año, pero solo unas semanas antes de que se acabara mi contrato me dijeron que finalmente lo habían aprobado. Hubo poco tiempo, pero aun así logró hacerse. Se tituló *Cuerpo entre líneas*. Contacté a un amigo, compañero de la carrera que yo había estudiado, para que hiciera la curaduría de los textos, y llamé a Jenny Fonseca para que trabajara en la selección y el concepto fotográfico. Mi amigo, que fue muy crítico y muy objetivo, seleccionó un texto mío que antes había publicado en *el cuerpoeSpín*, y yo lo acepté sin ningún pudor. Después de haber diligenciado tantos formatos y de haber corrido de aquí para allá por toda la ciudad, con un *walkie-talkie* en la mano, durante los festivales de danza, y de tolerar que uno de mis compañeros de oficina hubiera asumido que era yo su asistente personal, lo que causó que la gente de afuera se refiriera a mí de como “el asistente de \*\*\*”, y, en fin, después de haber tenido que solucionar chicharrones aquí y allá (siempre con la ayuda de dos bellísimas amigas que hice en esa oficina: Andrea Álvarez y Helena Peña), me parecía apenas justo que mi humilde ensayo, que, por demás, estaba bastante bien escrito, saliera publicado en el libro.

Al final del año, John Henry nos preguntó a todos si estábamos dispuestos a continuar trabajando en la Gerencia. Creo que fui el único que dijo que no estaba dispuesto. Aclaré que me encantaría estarlo, que en términos generales me había sentido bien —lo cual era cierto—, pero que quería volver al otro lado. Quizás no me hacía gracia estar en un lugar en el que hubiera una jefatura. John Henry había sido amable conmigo, las cosas habían funcionado, pero hacer parte de una estructura vertical —aunque me reportara una entrada decente de dinero— me generaba cierta incomodidad. Me despedí de ellos, pues, y me quedé un tanto a la deriva, con un ahorro sustancial en el bolsillo, pero sin saber en qué dirección continuar.

## 44

Se me ocurrió ir a vivir a Buenos Aires. Cogí un bus al sur, paré unos días en Lima y después continué la ruta. Al llegar a Buenos Aires me puse a tomar clases con un profesor que ya conocía de otro viaje que había hecho hasta allá, pero al cabo de una semana se me agotó por completo el ánimo. Se me agotó justo un día en que iba de camino al IUNA, que era el lugar en que tomaba la clase. Y pasó como les pasa a los robots de juguete cuando se les acaba la pila, que en medio de su acción se detienen, simplemente se detienen, sin caer, sin regresarse, con la mirada fija en un punto en el vacío. Estuve ahí de pie unos minutos, en medio de la acera, sin saber qué hacer, hasta que por fin entendí que lo que estaba pasando era que había llegado el momento definitivo de ponerme a escribir, ahora sí seriamente. Me devolví un par de cuadras y me senté en un parque, frente a una mesa de cemento, saqué el cuaderno que llevaba conmigo y emprendí la tarea, más bien descabellada,

de construir una obra literaria. Tenía una idea sobre el olvido, la muerte por el olvido, y empecé:

Que el viejo que vivía en la calle cuarta se muriera esa tarde, sin qué ni más, sobre la banca del parque, no generó ninguna inquietud entre los vecinos; simplemente el pesar, la estupefacción más o menos ordinaria que se siente cada vez ante la muerte de algún conocido. El viejo estaba sentado sobre la banca al igual que cada tarde, bajo la sombra del mismo árbol, viendo correr o ladrar los perros de todos los días; y de repente se apagó, sin estertores, ni llamadas de auxilio ni caídas; no hubo aneurisma ni infarto: simplemente una suerte de desmayo, un detenerse calmadamente al borde del mundo, que, indiferente, continuaba su ruta.

Fue ese el primer párrafo que pude sacar en limpio, después de tres horas de trabajo. Al final de la tarde cerré el cuaderno, regresé a la casa en la que me estaba quedando, y, entendiendo que no tenía fuerzas para abrirme un espacio en otro país, empecé a planear mi vuelta a Bogotá. Bueno, antes, por qué no, estaría bien darme una vuelteca por Montevideo.

Al llegar a Bogotá tuve la impresión de que la vida corría ya sin mí, precisamente, como si hubiera muerto. Seguí escribiendo y logré terminar un par de cuentos, e inicié lo que podría llegar a ser una novela: redacté veinte o treinta páginas, pero después de eso ya no tuve ganas de continuar. Venía cuesta abajo y no hallaba cómo entrar de nuevo al juego. No solo eran la danza y la literatura las que me rehuían: el amor también se había vuelto esquivo, incluso demasiado violento. Y sin embargo, todavía cayendo por la pendiente, pude ver cómo se iban encendiendo algunas luces, cómo alguien abría una ventana para invitarme a pasar.

Natalia Reyes me llamó y me propuso trabajar en la obra que estaba dirigiendo: *Chulos*. Uno de los chicos que bailaban en ella, Juan Camilo, se iría de viaje, y quería que yo lo reemplazara. Le dije que sí y me puse a trabajar con Natalia y con su grupo. La obra la había visto ya, y me había gustado mucho, así que me sentí feliz de volver al ruedo. Pero me demoraba en aprender las coreografías. Era una obra de muchos movimientos, la mayoría, muy rápidos, y por ratos parecía que nunca iba a lograr coger los pasos que hacían. Quién sabe, quizás Natalia llegó a arrepentirse de invitarme. En todo caso, en algún momento me vi en el escenario bailando con ellos. Bailamos en uno de los tantos teatros que hay en La Candelaria. Recuerdo que Margarita asistió a la función, y que después bajamos juntos por la carrera cuarta hacia el centro, y que conversamos sobre la obra, y tal vez sobre su vida, y sobre la mía, y seguramente sobre Danza Común.

A Danza Común también había empezado a regresar. Ya que me había vuelto el ánimo al cuerpo, les propuse dictar clases a cambio de que me prestaran el espacio para hacer una nueva versión de *El amenazado*. Junto con Marco, entonces, convocamos a un grupo de amigos, pero poco a poco nos fuimos dando cuenta de que no lograríamos llevar el proyecto adelante. Sin embargo, estuvimos intentándolo por un par de meses. Una tarde recibí una llamada de Bellaluz, a quien le parecía que estaba utilizando el espacio más tiempo del pactado. Tenía razón: me había olvidado de que estábamos haciendo un intercambio, y había seguido entrando y saliendo del estudio cada vez que se me daba la gana. Me dijo que no podía simplemente regresar y empezar a disponer de todo, como si no hubiera pasado nada. Entonces me di cuenta de que para ella no había sido una tontería el hecho de que me hubiera salido de la compañía, que se había molestado y que incluso, probablemente, se había dolido. Su reclamo, pues, tenía mucho sentido. Pero yo me defendí: le

dije que en realidad nunca había salido de Danza Común, que no había vuelto porque tenía un trabajo en donde debía hacer tareas absurdas de la mañana a la noche, que todo había sido muy extraño, pero que en todo caso nunca me había sentido desvinculado, que incluso había hecho cosas por la compañía, como echarme al hombro el trasteo entero de *Arrebato*, cuando se habían presentado ellos en la Casa del Teatro, y otros favores menores que me había pedido Juan de vez en cuando, y que yo siempre hacía, no como un favor, sino como algo que me correspondía en la vida, porque —insistí— yo nunca había dejado de ser parte del grupo. Supe al instante que, diciéndole aquello, le hacía trampa, pues me evadía de su reclamo, pero también supe que lo que le decía era cierto, que yo quería el espacio y que quería el grupo, y que me volvería a echar al hombro el trasteo de *Arrebato* y de cualquier otra obra siempre que hiciera falta y mientras tuviera buena salud. Me dijo entonces que no sabía lo del trasteo (me lo dijo conmovida), pero que en todo caso debía tener más cuidado con el uso del espacio, que los horarios debían estar claros, y que debíamos precisar en qué consistiría ese intercambio. Le dije que estaba de acuerdo, que iba a definir nuevamente los horarios, y que si le parecía, podía dictar otro taller. “Bueno, ahí hablamos”, me dijo, y después colgamos, quizás los dos sintiéndonos otra vez un poco más cerca.

De todas maneras, mi regreso a la compañía se demoró un poco más. Un día, saliendo de Danza Común (quizás de alguna muestra), le pregunté a Sofía si podía ir a entrenar con ellos. Tal vez era ella la que estaba dirigiendo las clases en ese momento. Me dijo que no, porque yo andaba entrando y saliendo cuando se me daba la gana. Me sentí ofendido, pero no le discutí nada. “Bueno, de pronto más adelante, ¿no?”, le dije y cogí por otro camino.

Me fui entonces a tomar clases con Cortocinesis, que estaban trabajando por ese tiempo en El Ambiental. Tomé

clases con Edwin, con Yovanny y quizás también con Ángela, y me habría quedado estudiando más tiempo con ellos, pero unas semanas después Bellaluz me volvió a llamar para proponerme volver a *Campo muerto*. Había un viaje a Brasil, y Margarita no podría ir, porque estaba embarazada, así que querían que yo regresara a la obra. Le dije que sí, que me encantaría, que estaba completamente listo y que tenía todo el tiempo del mundo para ensayar y para viajar. Con esa invitación, pues, volví a integrarme a la compañía y a todo lo que había para hacer en el espacio.

## 45

Después de aquel regreso empecé a dictar clases con mayor frecuencia. Poco a poco fui dejando de replicar los ejercicios de otros profes, tal como los había aprendido, y empecé a proponer un movimiento propio. No era que descartara las secuencias que había aprendido en otros talleres, sino que reutilizaba la información o los movimientos. Era como haber dejado de usar ropa prestada... o, más bien, como haber cogido esa ropa para hacer nuevas prendas. Me di cuenta de que, de los espacios de la danza, quizás aquel era el que más me gustaba: me gustaba más que el entrenamiento con otros profes, me gustaba más que el proceso creativo y que estar en escena. Procuraba, entonces, no dejar pasar un ciclo de talleres sin proponerme como profesor. No me decían que no porque el taller que hacía, siempre —o casi siempre— estaba lleno, y porque lograba mantener el grupo hasta el final. Dictaba entonces un mes con un grupo, y otro mes con otro, y daba clases también en las temporadas del Centro de Experimentación. Ese espacio de las clases se convirtió en mi lugar principal de entrenamiento: entrenaba haciendo y entrenaba viendo. En cada encuentro encontraba algo nuevo,

algo que alguien hacía de una manera diferente, y que no podía dejar de integrar a las secuencias que construíamos o a las pautas de improvisación. Ese algo nuevo no era, de ninguna manera, un elemento extraño en tal o cual secuencia, sino una ruta posible y consecuente en la sucesión de momentos que íbamos tejiendo. Con tantas repeticiones, fui encontrando una manera de bailar, una manera de ir de un lado a otro sin perder el pie, sin romper el movimiento, sin dudar, sin detenerme. Dejé de intentar integrar en mi cuerpo saltos o extensiones o giros que no le correspondieran, y me ocupé de suavizar el recorrido simple que me era posible. Esto trajo como consecuencia que perdiera interés en tomar otras clases. O no era que no me interesaran, sino que dejaba de esforzarme por llegar a ciertos lugares, sobre todo cuando notaba que no eran convenientes para mis huesos o mis músculos. Me di cuenta, en definitiva, de que mis posibilidades en la danza eran más bien limitadas, que no tenía por qué tratar de forzar mis contornos de una manera peligrosa (ya tiempo atrás me había lastimado un isquiotibial tratando de llegar a un *split*, y la molestia había tardado varios años en superarse), y que lo que me correspondía era aprender a ir como el agua en los angostos cauces que Dios me había proporcionado. Aun en ese estrecho margen había una manera de resolver el movimiento. Eso me sirvió mucho, tanto para dictar las clases —para ayudar a las personas que estudiaban conmigo— como para interpretar las obras en las que participaba. *Chulos*, por ejemplo, que tenía tantas cosas difíciles para mí, empezó a hacerme fácil, o al menos posible, porque lograba deslizarme a través de las formas, porque, si bien mis piernas no llegaban tan lejos como lo exigía tal o cual movimiento, podía transitar en la estructura general de la coreografía. Esto, claro está, era posible porque la coreógrafa lo aceptaba. Supongo que habrá grupos y personas para quienes esta visión y esta manera de estar en la danza es inadmisibles. Pero, por fortuna para mí,

y para la danza en general, hay lugares en que esto se entiende bastante bien: que la danza no es un molde o una silueta, sino una fuerza en constante transitar.

Por otro lado, la dicotomía que solía dividirme empezó a resolverse: danzar y escribir no eran más que formas diversas de un mismo proceso fisiológico-espiritual. No sentía ya estar perdiendo mis años por hacer una cosa y no la otra. Seguiría danzando mientras tuviera ganas de hacerlo, y me pondría a escribir cada vez que me resultara imposible evitarlo. A la larga, la danza me estaba proporcionando las materias fundamentales para la escritura: el tiempo, el movimiento, el amor, el encuentro y la separación. Entendí que no había una bibliografía mejor que el cuerpo mismo, así que me detuve a observarlo, a vivirlo, a devorarlo. Y de tanto observarlo me pareció incluso verle el alma: me pareció verla y sentirla, la propia alma y la de otros cuerpos, malaxadas en una misma sustancia, enrevesadas, indistintas... y definitivas, pero al mismo tiempo, pasajeras. Todo lo que veía y me parecía eterno era también transitorio. La eternidad solo era posible en breves instantes, y la belleza no podía ser otra cosa: el cuerpo que se dejaba ver, que se confundía un momento en otro u otros cuerpos, y que después echaba a volar, como un pájaro, como una memoria esquiva, como el relámpago de una palabra.

Creo, pues, que encontré cierta poesía en el cruce de la danza, y teniendo tanta poesía palpable, preferí no atormentarme más por no escribir (todavía) las tres o cuatro novelas que, suponía, tendría que llegar a escribir.

## 46

Luego de volver a *Campo muerto* también regresé a *Ni manzanas, ni peras, ni caimitos*. Juan salió de la compañía, así que entré

a reemplazarlo. Decir “ni manzanas, ni peras, ni caimitos” nos parecía muy largo, así que empezamos a decirle, llanamente, “caimitos”. Al comienzo, en los ensayos, volví a tener la sensación de que todo cuanto sucedía estaba más bien desestructurado, pero después, poco a poco, con el paso de los encuentros, me fui dando cuenta de que la obra me (o nos) exigía darle una estructura cada vez que la interpretábamos. Es decir, no había nada completamente fijo. Había, claro, unas “tareas”, unas rutas, pero eran siempre rutas abiertas: debíamos componerla una y otra vez, debíamos condensar o extender el tiempo según lo que se necesitara en cada momento. Y así fui entendiendo el sentido de la pieza, que no era más que permitirnos la intensidad de los sentimientos y las sensaciones, de la alegría, del deseo, de la melancolía, del placer, del cansancio, de la espera, de la vergüenza... Estuvimos bailando la pieza durante algunos años. Bailábamos Sofía, Andrés, Margarita, Laura y yo (y después Juli, que volvió a la compañía para reemplazar a Laura), y siempre estaban con nosotros Camilo Sanabria, que hacía la música, y Rafa Arévalo, que hacía las luces. Y viajamos con la obra a Medellín, a Pereira y a Bucaramanga, a Buenos Aires y a Santo Domingo (donde volvimos a encontrarnos con Marianela Boán y con su esposo, Alejandro Aguilar, y pasamos una tarde fantástica frente al mar, y una noche no menos memorable en su apartamento), hasta que fuimos dejando de hacerla, quizás porque había que darles espacio a otros movimientos y otros deseos.

## 47

Un día Sofi me dijo que Martha Hincapié quería hacer una obra con Danza Común. Quería hacerla con Sofi, Andrés, Bella, Zoitsa, y quizás también con Margarita, pero Margarita había tenido recientemente a su bebé, y Bellaluz estaba embarazada,

por lo cual era posible que me invitara a bailar. La razón por la que Martha no me había considerado inicialmente era que no me conocía. Yo de ella había oído hablar mucho, pero tampoco la conocía; tenía la vaga idea de que trabajaba en Alemania y que había emergido en el movimiento de la danza de Bucaramanga. Pues bien, me dijo Sofi que, antes de invitarme, Martha quería saber quién era yo, porque también estaba considerando invitar a Ángel Ávila. Es decir, iba a invitar a bailar a uno de los dos. A mí, Ángel me parecía (y me sigue pareciendo) una especie de brujo, o de duende, un bailarín con una magia y una fuerza incomparables. Bueno, pensé, que baile Ángel, qué le vamos a hacer. Pero Martha quería tener un encuentro con los dos (y con el resto del grupo), para ver cómo era trabajar con uno y con otro. Entonces, nos vimos todos una mañana en Danza Común. Martha me conoció y yo la conocí a ella, y estuvimos bailando un rato con Ángel, y después conversando, y quizás también almorzando juntos. A fin de cuentas, Ángel no podía estar en el proyecto, quizás porque tenía un viaje que se cruzaba con varios días de ensayos. Nos quedamos entonces Zoitsa, Andrés, Sofi y yo bailando la obra de Martha. También vinieron, a mitad del proceso, un par de bailarinas italianas, Alessandra y Viviana Defazio, y nos presentamos en el teatro Varasanta. La obra se tituló *Transparente*.

Martha nos dijo muy poco sobre el tema. Creo que no lo sabíamos, o no lo habíamos entendido. Habló varias veces de las radiografías de los pulmones de los personajes de *La montaña mágica*; quizás se refería sobre todo al “retrato interior” que Hans Castorp, enamorado, le había pedido a Clawdia Chauchat. Pero no sabíamos muy bien cómo se relacionaba ese motivo con lo que estábamos construyendo; en todo caso, no nos preocupaba tanto. Martha estaba muy segura de todo lo que proponía, así que las escenas iban germinando y desarrollándose con toda naturalidad, una tras otra. En algún

momento del proceso nos pidió una serie de fotos de nosotros, pero no nos dijo para qué las quería. Creo que nos enteramos del uso que iba a darles el mismo día de la función, o un día antes, cuando hicimos el montaje en el teatro. Sobre el final de la pieza, nos quitábamos la ropa y nos íbamos al fondo del escenario. Allí, sobre el cuerpo de cada uno, se empezaban a proyectar las imágenes que le habíamos compartido: nuestra infancia, nuestras familias, nuestra memoria. Las imágenes empezaban a cambiar cada vez con más velocidad, hasta que daban paso a un esqueleto fijo, lo que había dentro de nosotros, nuestros “retratos interiores”. El efecto era maravilloso, y acababa por develar el sentido de la pieza. El trabajo de *mapping* lo hacía Leo Carreño, y la música la hacía Mauricio Colmenares con su guitarra. Hubo al comienzo también un violinista, pero estuvo solo en la primera temporada, y ahora mismo no recuerdo su nombre.

Volvimos a hacer la pieza ahí mismo, en Varasanta, y también en la Gilberto Alzate, y en La Factoría, y después viajamos a Berlín y nos presentamos en el hotel Bogotá (se llamaba así porque su fundador había estado exiliado en Bogotá en los años de la Segunda Guerra Mundial). Para cuando nos presentamos, el edificio estaba a punto de ser demolido. Era un lugar histórico, pero se encontraba ubicado en la zona de la Kurfürstendamm, así que iban a usar el predio para poner algún negocito moderno, uno en el que se vendieran relojes que valieran lo que vale media casa en Palmira. Por lo que entendí, los dueños, que eran los hijos del fundador, se resistieron cuanto pudieron intentando conservar su hotel, pero el capital, sin miramientos, lo iba a hacer volar por los aires, y, con él, toda su historia. Cuando llegamos al hotel —nos hospedamos ahí mismo— nos dimos cuenta de que estaban filmando una película en sus pasillos y sus habitaciones. La película trataba, precisamente, sobre la irrevocable desaparición del lugar, y era

dirigida por Ilja Richter y protagonizada por Hanna Schygulla, quien, en otro tiempo, había sido la actriz principal de las películas de Fassbinder. Yo nunca había escuchado hablar de ninguna de esas personas, pero Sofía casi se puso a saltar de la emoción, pues adoraba a Hanna Schygulla, y a Fassbinder lo conocía de principio a fin.

Un día, mientras ensayábamos —la obra se iba a adaptar a los distintos espacios de la casa, y la escena final, la de nuestras muertes, la íbamos a hacer en la habitación en que dormíamos—, Ilja Richter se le acercó a Martha y conversó con ella durante no más de dos minutos. Martha vino después y nos dijo que Ilja le había pedido que participáramos en la película: había visto uno de los cuadros y quería que lo hiciéramos mientras Hanna ejecutaba cierta acción que tenía en el *lobby*. Todos, naturalmente, estuvimos de acuerdo. A mí me parecía que debíamos ensayar muy bien el pasaje en el lugar en que iba a hacerse, pero resultó que no había tiempo, que la escena se iba a grabar ya mismo. Nos fuimos, pues, al *lobby*, junto a Hanna Schygulla. La acción era sencilla: Hanna llegaba a la recepción, recibía unas llaves, creo, y se dirigía al ascensor; cuando llegaba a la orilla del pasillo que separaba el ascensor del *lobby*, se detenía para ver pasar frente a sí a cuatro personajes —Zoitsa, Sofía, Andrés y yo—, que avanzaban de derecha a izquierda en una coreografía fragmentada; después de que el pasillo quedaba libre, Hanna se acercaba al ascensor, espichaba el botón para abrirlo y se metía en él, y, al final, los cuatro personajes volvían a pasar, ejecutando la misma coreografía fragmentada, pero devolviendo cada uno de los movimientos, como si retrocedieran en el tiempo. Hicimos la escena una vez, luego la hicimos de nuevo, y, cuando creíamos que se nos venía encima una larga sesión de repeticiones, lo cual de seguro nos habría encantado hacer, escuchamos una voz enérgica y luego un ruido de aplausos. Resultó que la escena

había quedado lista y que, con eso, ellos acababan de concluir el rodaje de su película.

Luego de la grabación nos fuimos a comer una pizza con una de las dueñas del hotel, con Ilja y con Hanna. Se habló principalmente en español, porque tanto la dueña como Hanna lo conocían perfectamente. Hanna nos contó que lo había aprendido en Cuba, que una de sus grandes amigas era la actriz Alicia Bustamante, y que había actuado en una serie cuyo guion había escrito García Márquez, basado en su cuento *Me alquilo para soñar*. Nos contó también otras cosas, y se habló del hotel, de su próxima desaparición, y al final, cuando terminamos la pizza y las cervezas, acompañamos a Hanna a tomar un taxi, y después no la vimos más.

Al día siguiente tuvimos nuestra presentación. Nos acompañó un músico amigo de Martha. En la escena final, la de nuestras muertes, el músico tocó un piano desafinado que había en la habitación. Todo tuvo un tono muy lúgubre, muy misterioso y mágico. Nos fuimos desvaneciendo, poco a poco, hasta que no quedó ningún hueso de nosotros. Y el pianista también se desvaneció, y el público, y los rastros de Hanna Schygulla y cada una de las camas y las alfombras del hotel, y después cada ladrillo...

## 48

*Transparente* tuvo una versión en videodanza que dirigió Diana Salcedo. Nos fuimos un día entero, con Martha, con Leo Carreño y todo un equipo de producción, a grabar en una casa campestre que le habían prestado a Diana, una casa con sendas veredales, bosque y cercas de madera. Había una escena muy bonita en la que Andrés corría desafortadamente en dirección a la cámara, por un camino que subía por una pendiente. Por alguna razón, en el momento de grabar, una

ternera decidió correr a su lado. No sabía que las terneras pudieran correr tan rápido, y quedé encantado con aquella aparición. En otra escena, Sofía bailaba en las ruinas de lo que parecía ser un templo, quizás una vieja capilla familiar; tuve la idea de que ese solo era una suerte de profanación, y aquello también me gustó mucho. Después se le hicieron unas tomas a Zoitsa, mientras ella, posada sobre una piedra al borde de un barranco, sacaba unas cuantas fotografías con una cámara instantánea. Y después nos grabaron a Andrés y a mí en medio de un paisaje cruzado de árboles, mientras ejecutábamos un dueto de tensiones y contrapesos. En fin, que era una versión silvestre de la obra, un tanto dionisiaca, a mi manera de ver, pero entretejida también con ese aire existencial que venía desde la propuesta inicial, cuando Martha pensaba en las radiografías de los pulmones tuberculosos de los personajes de *La montaña mágica*. Éramos, según la idea que tenía Diana, un grupo de personas que llegaban a morir a aquella casa, unos seres que, efectivamente, se iban apagando cuando ya la tarde iba dejando paso a la noche. En términos generales, quizás por casualidad, o quizás por ley de causalidad, una historia que bien podía ser una variación de la novela de Thomas Mann. Al final quedó una película bastante bella, y Diana la estuvo haciendo circular por varios festivales en diversas partes del mundo.

## 49

Justo un año después de crear *Transparente*, pero en todo caso antes del viaje a Berlín y del videodanza, se decidió re-montar *Arrebato*. La obra había tenido una pausa de dos años, tal vez debido a los embarazos de Margarita y Bellaluz, y ahora parecía estar pidiendo que se la volviera a poner en movimiento. Yo debía ocupar nuevamente el espacio que había dejado Juan.

Debía bailar con Bellaluz y Roland, y también participar en los momentos grupales, el juego de las sillas, la coreografía de Janet Jackson, el apoyo a las escenas de Margarita y Andrés, los coros de las canciones de Ninoska, etcétera. Y ya que cada uno contaba su historia bailada, supuse que también podría bailar mi propio solo. Se lo propuse a los demás, y me dijeron que sí.

Lo primero que hice, entonces, fue encontrar la música. Esta vez no busqué entre conciertos para piano o sinfonías, como lo hubiera hecho años atrás, sino en la salsa, que tenía mucho más que ver con mis primeras experiencias de movimiento. Recordé una canción de la Sonora Ponceña que me entristecía al tiempo que me alegraba —con ella, mi padre, excelso bailarín de salsa, me había intentado enseñar unos primeros pasos, hacia mil novecientos ochenta y algo—, y me puse a trabajar con ella. “Manejando mi carro por la carretera, / yo me fui para el campo a vacacionar, / con el fin de alejarme de tanto alboroto / del ambiente bullicioso de la ciudad” ... La puse mil veces mientras improvisaba, y al final fui sacando una serie de movimientos circulares, mínimos, en las rodillas, en las muñecas, en los codos y en las demás articulaciones. Me parecía que la cosa iba por buen camino y empecé a entusiasmarme. Le mostré lo que estaba haciendo a Pío Molina (los artistas de las regiones llegarían más tarde, unos días antes de la función, pero Pío Molina vivía en Bogotá, así que lo habíamos invitado a trabajar con nosotros desde el inicio del re-montaje), y me dijo que le gustaba, que, según él veía, había ahí un buen comienzo. Luego vino Margarita (era lo que hacíamos: mirarnos unos a otros mientras íbamos construyendo o reconstruyendo el movimiento) y me propuso agregar un par de cosas, quizás hacer pausas, quizás desplazarme entre frase y frase de la canción. Probé lo que proponía, sentí que funcionaba y lo incluí. Cuando Sofía llegó a verme, me hizo desarmar un fragmento considerable de la estructura que ya tenía, para ponerlo en otro orden, sumándole también

una pauta diferente. No me sentí ya tan cómodo, pero igual lo hice tal cual me lo pidió. A fin de cuentas, ella me veía desde afuera y tenía más claridad sobre lo que se estaba construyendo. Zoitsa y Laura me vieron un rato después. También sugirieron cambios, pero les dije que estaba apenas tratando de integrar las pautas que hacía media hora me había dejado Sofi.

—Bueno, pero quizás podrías trabajar más esto que te digo de los hombros... —dijo Laura, con mucha dulzura, insistiendo en una de las imágenes que quería que yo lograra.

—¿Algo como esto? —le pregunté, e hice un movimiento que, suponía, tenía que ver con lo que ella me estaba pidiendo.

—Sí, puede ser, pero si quizás tu esternón...

—Vale, vale... algo así...

—Y los codos también, Rodri...

Hice lo de los codos, lo del esternón, lo de la mirada, pero ya no supe cuál era el sentido de todo eso, ni qué tenía que ver con la historia que quería contar (la de mi padre enseñándome a bailar salsa) y con la sensación que quería transmitir (la ternura que me provocaba aquella memoria). Y aun así continué. Lo trabajé media hora más, hasta cuando vino nuevamente a verme Margarita, esta vez en compañía de Bellaluz. Vieron el fragmento que tenía, y después me pidieron que lo repitiera. Cuando inicié la segunda pasada, Bellaluz me detuvo: “Rodri, y si...”. Bien, bien, dije para mis adentros, voy a intentar lo que me pide, debo hacerlo, debo hacerlo. Volví a iniciar. “Pero, Rodri, espera, es que...”. Empecé a nublar me y a no entender lo que Bella me decía. Pero lo intenté una vez más. “Rodri, yo creo que sería mejor si...”. Me quedé entonces detenido, y después acerqué una silla y me senté. Después les pedí que me esperaran un momento, porque me habían entrado ganas de ir a orinar. Mientras fui y volví pensé en lo que debía hacer, y la decisión que tomé fue no continuar ya con el solo. La propuesta había salido de mí, así que podía también retirar de la

mesa aquel propósito. Volví al lado de Bella y Margarita y les comuniqué lo que había decidido. Estaba ofuscado, pero no estaba molesto con ninguna de ellas, así que les hablé con la mayor calma que me fue posible. Al principio me insistieron en que no abandonara, pero mi decisión era irrevocable. Les dije que además había muy poco tiempo, que estaba forzando la escena, que todos los otros solos habían surgido de manera orgánica, en el proceso de creación, con unas pautas y una dirección muy claras, y que además tenía que ponerme a trabajar en todas las demás cosas que me exigía la obra, sobre todo ese dueto con Roland, que, por demás, todavía no sabía si podría llegar a hacer. Al final logré que no me insistieran más, y después dejamos de hablar del tema.

Me fui a la oficina y me puse a mirar en video el dueto que hacían Juan y Roland. Era algo verdaderamente extraño, y muy potente: un contrapunto de muecas y tensiones, de movimientos abruptos y ritmos sobre la tierra, onomatopeyas, torceduras, gruñidos animales, gritos de guerra e intempestivos silencios. Roland tenía una fuerza irrefrenable, y Juan había sabido descomponerse y reconfigurarse a sí mismo para poder dialogar con aquella fuerza. ¿Qué debía hacer yo entonces? Allá, solo, en la oficina, empecé a torcerme y a tensionarme, como si un Mr. Hyde estuviera queriendo emerger de mí. Golpeé con fuerza la alfombra, con manos y pies, repetidas veces, y después cacaréé, y me salieron otros sonidos que jamás había emitido, y al final me pareció haberme convertido en un ser completamente diferente al que venía siendo. Supe que para poder abordar ese dueto debía ser precisamente eso: algo distinto, atravesado por fuerzas subterráneas largamente guardadas, que venían pujando por salir a la superficie de una u otra manera. Eran las fuerzas primigenias de la naturaleza, antes de la construcción de la belleza, antes de nuestros rostros, del logos y la razón. Era, por fin, la destrucción de todo el maldito aparato

de dominación occidental, el zarpazo animal por medio del cual se destrozaban los paradigmas y los arquetipos, la línea, el empeine y la proporción áurea. Era lo que había por dentro, lo que no podía construirse ni destruirse de ninguna manera, lo que siempre había querido gritar. Me sentía extraño, pero también liberado. Armé una pequeña secuencia y fui a mostrarla a todos los demás. Cuando terminé me dijeron que estaba muy bien. Quizás me lo dijeron para compensar lo que había pasado con la propuesta anterior, la del solo de salsa, o quizás fue que de verdad sintieron que había ahí una potencia en proceso de liberación. Tal vez Sofía me dio alguna indicación, pero que no cambiaba mayormente la materia que acababa de exponer.

No obstante, cuando llegó Roland, y después de que pusimos en conjunción su movimiento y el mío, vinieron las recomendaciones, los cambios, las pautas que proponía la dirección. Era realmente difícil seguir las indicaciones, sobre todo porque la dirección la compartían seis personas (Laura, Andrés, Margarita, Sofía, Zoitsa y Bellaluz, y después de esa temporada, también yo mismo), pero esa dificultad provocaba unos hallazgos que no se habrían dado de otra manera. Después me di cuenta de que cada uno de los intérpretes de la pieza había pasado también por el suplicio que yo había sufrido en el intento de montar mi solo, que los cuadros que ya estaban compuestos habían tenido un proceso de construcción y deconstrucción cuando menos neurotizante, lo cual había estado a punto de generar la deserción de los intérpretes invitados (de hecho, una de las bailarinas de la versión primera de la obra no había querido regresar). Pero ya a esas alturas se había comprendido que ese era el mecanismo gracias al cual la obra vivía.

A mi manera de ver, *Arrebato* nunca acabó de estar compuesta. Ninguna obra de arte escénico, probablemente, acaba de estarlo, porque en cada presentación, o en cada temporada, se

somete a los cambios que pueden ser causados por el tiempo o por las circunstancias, pero en *Arrebato* esta fluctuación resultaba superlativa, ya que se daba también por la forma en que era abordada, por la inquietud de quienes querían someterla una y otra vez a nuevas posibilidades, por ser material de pruebas y experimentos espaciales y coreográficos. La obra, a lo largo de los años en que se estuvo haciendo, avanzaba como una suerte de castillo fantasma, que bien podía ser una cosa u otra, y en cuyo interior podían encontrarse cuadros que nunca eran lo que parecían haber sido antes. Esta condición, por supuesto, también estaba dada por la presencia de la improvisación, por la ampliación de los márgenes en los que era posible el movimiento. Uno podía ir un día hasta un lugar, y al otro día, en la siguiente función, definir unos nuevos límites en sus formas.

Me hubiera gustado superar la prueba que me pusieron cuando estaba componiendo mi historia, porque, de haber pasado al otro lado, habría podido configurar y reconfigurar esos linderos que, a fin de cuentas, nunca eran definitivos. Y sin embargo, después fui comprendiendo que mi historia estaba narrada (quizás de manera menos evidente) en aquel dueto que pude hacer con Roland, y también, de seguro, en el que hacía con Bellaluz. El dueto con Roland, por lo demás, y en consecuencia con esa maravillosa inestabilidad de la estructura de la obra, se convirtió después en un trío que hacíamos con David Pérez, un pescador y bailar de Santa Lucía a quien yo había conocido antes en su propia tierra, gracias a una invitación de Vicky García, a orillas del canal del Dique, en pleno Carnaval de Son de Negro. David no tenía la fuerza explosiva de Roland; iba más bien deslizándose, levemente, como por sobre las aguas en que todos los días buscaba el pescado, apenas a veinte metros de la puerta de su casa. Tuvimos, pues, que refrenar el ímpetu que siempre habíamos tenido, y aprender a sostener un diálogo en el que cada uno de nosotros pudiera decir lo que tenía por decir.

*Arrebato* ganó el Premio Nacional de Danza del Ministerio de Cultura en 2014. Me enteré uno o dos meses antes de que se hiciera pública la noticia por un comentario desprevenido de un amigo que, por alguna razón, tenía ya esa información. Cuando cayó en la cuenta de que había acabado de decir algo que no debía, me hizo prometer no contarle a nadie. Yo se lo prometí, pretendiendo cumplir con mi palabra, pero cuando estuve en casa, me resultó imposible guardarme la alegría que aquello me daba. Llamé entonces a Lina Herrera, que para ese entonces ya trabajaba con Danza Común, y se lo conté, pero le dije que no podía decírselo a ninguna otra persona. Lina, que de todas maneras podía compartir la alegría conmigo mismo, sí cumplió lo prometido, o eso es lo que he creído hasta el día de hoy. Después, cuando salió la noticia de manera oficial, todos estuvieron muy felices, naturalmente. Hicimos una temporada de celebración, y un tiempo después nos presentamos en el Festival Iberoamericano de Teatro. La experiencia allí fue, cuando menos, desconcertante: no nos llegó ni una botella de agua al camerino; tampoco llegó nadie del Festival a las funciones; nos atendió la gente del teatro, colegas amables, pero nadie del Festival asomó la nariz. Nosotros, en todo caso, hicimos nuestra fiesta, y nuevamente tuvimos un bello encuentro con el público que fue a vernos. La obra era festiva y la gente salía siempre un poco encendida.

También nos invitó el Ministerio de Cultura, el año del premio, a bailar un fragmento en el teatro Colón. Lo de bailar fragmentos, por ejemplo, en “ruedas de negocios” o “mercados culturales”, me parecía agotador y casi que indigno. Le miraban a uno lo expuesto, como en una feria de animales, y después casi nunca pasaba nada. Pero esto no era una rueda de negocios, sino una muestra de los trabajos que se habían

ganado alguna cosa ese año con el Ministerio de Cultura, así que aceptamos ir con el dueto que hacíamos Roland y yo (esto sucedió un tiempo antes de que se integrara David).

El dueto duraba tan solo tres o cuatro minutos, pero era un tiempo en que lograba condensarse la idea general de la obra: el encuentro de lenguajes diversos y el sí mismo revelado. Expusimos, pues, aquella conversación de muecas y espasmos, al ritmo de los golpes que le daba Roland a la tierra, y de las voces de tambor que él mismo hacía: *tumpac, pec tumpac, pec tumpac, tum tum tum tum*. Después de bailar, y de que acabaran de presentarse las decenas de grupos que también estaban mostrando lo suyo, salimos al *lobby* del teatro a tomar una copa de vino y a comer los pasabocas que estaba ofreciendo el Ministerio. Allí supimos lo que podía llegar a ser la fama: había un grupo considerable de personas a las que le había gustado nuestro numerito, y querían reunirse alrededor de nosotros para escucharnos decir algo sobre eso tan extraño y tan inquietante que habíamos hecho. Yo no acababa de crérmelo, y estuve hablando por espacio de una hora con un montón de personas desconocidas. También Roland lo hizo, hasta que nos sacaron del teatro, y cada uno se fue por su lado. Tiempo después, sin embargo, una amiga, que en ese tiempo trabajaba en el Ministerio, le contó a alguien de Danza Común que la ministra de Cultura, que estaba esa noche en la velada, había sentido una vergüenza y una indignación infinitas frente al dueto bailado por Roland y por mí. Había dicho que cómo era posible que le hubieran dado el Premio Nacional de Danza a *eso*. Bueno, pensé, qué le vamos a hacer... Que la ministra piense y diga lo que le cante el culo, si es que tiene; a nosotros nos corresponderá seguir liberando el fuego reprimido; que arda la danza y que arda el mundo, que se rompa todo canon, y que se desaten los mil demonios que han dormido largamente bajo el peso de una moral y una estética remilgadas; que dance quien tenga el

deseo, que se mueva como mejor le plazca, que profane, que blasfeme, que aülle, que se toque, que se excite, que se revuelva y se malaxe, que levante polvo y se embadurne, y que no se apoque cuando escuche los juicios de las santas instituciones y los santos funcionarios reguladores del comportamiento, del cuerpo y del corazón humano.

## 51

El dueto en *Arrebato* nos daba tanta alegría y fuerza que decidimos hacer una obra aparte basada en ese diálogo. Roland se vino a vivir a Bogotá tres meses y montamos una primera versión en el curso del Centro de Experimentación Coreográfica. La llamamos *Tumpacté*. Ya que estábamos en el CEC, le propusimos a Bellaluz que hiciera de tutora. Bella no pudo acompañarnos mucho, porque en ese tiempo había nacido Liouba; sin embargo, unos meses después de esa primera temporada, fue ella quien empezó a dirigir la pieza y a hacerla circular. Se adueñó de la obra, pero estuvo bien, porque, de no haberlo hecho, lo más probable es que Roland y yo la hubiéramos dejado abandonada después de la primera muestra que hicimos. Hemos estado, entonces, yendo los tres por aquí y por allá durante varios años, y seguimos haciéndolo. Vamos siempre con el tambor, que también hace parte de la obra. En escena somos el tambor, Roland y yo, y también un par de sillas. Y nada más. La música la hacemos nosotros. Roland canta *tucutún cutún cutún*, y yo le respondo *pac pac*. Después el repite *trucutún cutún cutún*, y yo vuelvo a decir *pac pac*. Al rato, él se suelta y empieza *tun cutún cutún, tun cutún cutún, tun cutún cutún, pic-pac-pec, tun cutún cutún, pic-pac-pec, tun patacún patacún patacún*, y yo también me animo, *pa tupá, tutu pa tupá, tutu pa tupá*. Luego cantamos

otras canciones, y después Roland hace cantar al tambor, y al rato él me lo presta, y yo también le doy algunos golpes, los que él me había enseñado desde los tiempos de *Arrebato*, y cuyo sonido le dan el nombre a la obra: *tumpacté, tumpacté, tumpacté*. En eso más o menos consiste la pieza: en jugar, en cantar, en bailar un poco de cumbia, un poco de pordebajero, y en hacer un algo de son de negro, y también algo de lo mío: circular, girar, ir al piso, volver a salir, dar un salto, pero ya no tan alto, porque la rodilla ha empezado, ahora sí, a decir que más bien la deje descansar, o que nos inventemos otra manera de estar, porque —como ya había escrito en algún otro lugar—, el cuerpo es frágil, y el tiempo, inapelable.

## 52

El lado B de todo ese movimiento de obras, de funciones, talleres, amores y viajes fue una crisis profunda que estuvo a punto de hundir el proyecto, o al menos de hacer que lo guardáramos durante un buen tiempo. Esa crisis tuvo varias causas: algunas, mayores, otras, menos determinantes. 1) Zoitsa, que había venido anunciando su partida de la compañía, finalmente se había ido; volvía cada tanto, cuando llegaban las temporadas de *Transparente* o *Arrebato*, pero había decidido empezar a trabajar por su lado. 2) Sofía también había acabado por retirarse; después del tiempo, de la vida puesta en Danza Común, había decidido hacerse a un lado. 3) Laura no estaba segura de querer seguir bailando: ensayaba, se presentaba, pero cada vez dudaba más de esos lugares, de los movimientos que ella misma había construido. 4) Yo quería vivir fuera de Bogotá, pero no quería dejar Danza Común, no esta vez, aunque sentía la necesidad de un lugar más apacible, uno en el que pudiera sentarme a escribir un libro de cuentos que tenía proyectado

redactar. 5) El espacio se había quedado sin agua: no había agua en los baños del fondo ni en los de la oficina; el problema había surgido por un conflicto entre la dueña del piso y la Administración del edificio, y se estaba extendiendo mucho más de lo esperado. No obstante, a pesar de todos estos reve-ses o inconvenientes para el proyecto, y quizás por la ley que dice que todo cuerpo persevera en su estado de movimiento uniforme, el mecanismo general no se detuvo.

El problema de los baños lo atendimos subiendo por las escaleras, cada dos o tres días, unos tanques repletos de agua desde el cuarto piso, para que la gente pudiera lavarse las manos y vaciar los sanitarios. Habremos estado así durante cuatro o cinco meses, mientras hacíamos las clases regulares y realizábamos los talleres especiales, mientras ensayábamos *Arrebato* y *Transparente*, mientras se llevaba a cabo el Centro de Experimentación Coreográfica, y en tanto se hacían todas las demás cosas que solían hacerse en el espacio, como reunir-nos, desayunar, almorzar, hacer informes, firmar documentos, planear el futuro, etcétera, etcétera. Cuando se acabó el año, el problema seguía sin solucionarse, y cuando empezó el siguiente, la cosa no había cambiado.

Sobre lo de mi cambio de residencia le hablé a Bellaluz una tarde en el *lobby* del espacio, en el mueble que siempre ha estado al lado de la entrada de la oficina. Le dije que lo venía pensando desde hacía mucho tiempo, que la idea se había hecho más fuerte desde que habíamos ido a visitar las escuelas municipales (un proyecto del Ministerio de Cultura en que habíamos estado trabajando ese año), y que cuando había tenido que ir a Sesquilé, me había dado cuenta de que mi vida no podía continuar de otra manera. Me iría a vivir a ese municipio, a una vereda en las afueras del pueblo, y el plan que quería proponerle era el de seguir trabajando con ellos, ahí en Danza Común, dos de los tres días que solíamos

encontrarnos a la semana. El resto del tiempo quería emplearlo en leer y escribir, en pensar y salir a caminar por la montaña. Me preguntó si estaba seguro de eso, si veía posible que pudiéramos seguir entrenando y ensayando, y le dije que sí, que en realidad no estaría tan lejos, solo a dos horas del estudio, y que podría estar viajando cada ocho días y quedarme una noche en Bogotá, quizás donde Diana León, quizás donde otro amigo. Tuve la impresión de que lo aceptó de buena manera, aunque también me pareció que se guardaba parte de lo que sentía y pensaba de mi decisión. Quizás, por lo que había sucedido años atrás, creyó que nuevamente iba a escabullirme. Sea como sea, no le dimos tantas vueltas al asunto y continuamos con lo que había que hacer, tal vez subir nuevamente el tanque de agua para ponerlo en los baños del fondo.

Al comienzo del año hicimos una reunión en casa de Andrés y Rafa Arévalo. Ya estaba yo viviendo en Sesquilé. Nos reunimos Bellaluz, Margarita, Andrés, Rafa y yo. La pregunta que queríamos resolver era, básicamente, por dónde continuar. El paisaje se veía nublado y no lográbamos descifrar las rutas posibles para seguir adelante. Lo de Sofía era irreversible, y lo del agua no parecía tener solución a la vista. En ese tiempo yo estaba empezando a estudiar el tarot; saqué el mazo de cartas e hice una tirada. Las cartas parecieron decir algo, pero la verdad fue que no pude descifrarlo. No había ningún arcano mayor: solo oros y espadas. De los arcanos mayores sabía algo, mas no de los menores. Los demás se quedaron esperando a que develara el significado de las cartas destapadas, pero me quedé mudo ante el misterio. No obstante, las estuvimos mirando durante un buen rato. Efectivamente, nos estaban diciendo cuál era la salida; no entendíamos, pero ahí estaba: ¡había una puerta, o a lo menos una ventana! Me atreví entonces a decir que cerráramos Danza Común, no para que se acabara el proyecto, sino para que se renovara y volviera

a nacer. “Cerremos seis meses, o un año; dispersémonos y pongámonos una cita en un lugar y una hora precisa. Puede ser que no tengamos que continuar en ese espacio, puede ser que todo se renueve en un punto diferente. La fuerza está, es solo que debe encontrar otros lugares de circulación”. La idea, en ese momento, no era tan descabellada, y creo que alcanzó a ser tomada muy en serio. Sin embargo, a continuación fueron surgiendo otras posibilidades, entre las cuales estaba seguir resistiendo el asedio de lo adverso en esa misma plaza: atrincherarnos, y encontrar rutas secretas para llevar nuevos suministros. “Es más, ¿por qué no empezábamos a invitar a otros bailarines a entrenar con nosotros?”, dijo Andrés. Nos gustó la idea. Mencionamos a gente que conocíamos, algunos de ellos estudiantes o egresados de la ASAB. Nos fuimos entusiasmando y empezamos a ver otros paisajes. “¿Hacemos una nueva obra?, ¿la hacemos con estas personas invitadas?”, pregunté, y me dijeron que no, que tal vez más adelante. Margarita dijo que estaba cansada y que no quería meterse en otra obra, al menos no si tenía que dirigirla.

—¿Y si fuera bailando?, ¿te gustaría? —le pregunté.

—Sí, si otra persona dirige, tal vez sí —dijo Margarita.

—¿Y vos, Bellaluz?, ¿te darían ganas de bailar algo nuevo?

—Huy, no sé. Ni lo había pensado con todo esto que hay encima —respondió.

—Hagamos esa nueva obra —insistí—. No la hagamos con los bailarines que vamos a invitar a entrenar, pero hagámosla entre nosotros, y que cada uno se ponga en el lugar que quiera estar. Yo no quiero bailar ni dirigir: siempre que empiezo a dirigir algo, se me cae el entusiasmo a mitad de camino; pero puedo hacer de asistente... puedo asistir a Andrés, por ejemplo, que ha estado muy prolífico y que hace obras muy buenas. ¿Qué decís, Andrés: vos dirigirías una obra?

—Sí, a mí me encantaría.

—Bueno, ahí está... Andrés dirige, yo lo asisto, y Bella y Margarita bailan. Y, además, tenemos a Rafa, que siempre nos ilumina. Todo está perfectamente claro.

Mientras decía eso me di cuenta de que había propuesto dos cosas radicalmente opuestas al cabo de solo diez minutos. No estaba borracho, no había perdido el sentido de la realidad, y los dos caminos me parecían completamente razonables. Lo que me interesaba era el cambio, que saliéramos del suelo movedizo en que estábamos atrapados. Aquella segunda propuesta les caló y terminamos decidiendo hacer esa nueva obra. Ya con un plan por realizar, nos fuimos a una de las tiendas del barrio a comprar las verduras y la carne del almuerzo, y cocinamos juntos, y después de la comida nos tomamos un café y luego nos despedimos y nos dispersamos, seguramente con el ánimo restablecido, o al menos vislumbrando un nuevo horizonte.

## 53

Hicimos lo que nos propusimos en aquella reunión: invitamos a algunos nuevos o viejos amigos a entrenar con nosotros, y empezamos a trabajar en la obra. Laura también empezó el proceso. Andrés les propuso a las intérpretes escoger alguna tragedia, leerla, narrarla, y empezar a sacar el movimiento que les pudiera sugerir. Laura se puso a trabajar con *Ursúa*, de William Ospina (que no era técnicamente una tragedia, pero sí una historia de condenas y sacrificios), y Margarita y Bellaluz regresaron a *Hamlet* y a *Antígona*. A mí me tocó visitar las tres obras, para acompañarlas en sus reflexiones y en el movimiento que iba surgiendo. Podía hacerlo, pues, allá, en la montaña, sin internet, sin carrera séptima y sin amigos a la vuelta de la esquina, me quedaba un tiempo suficiente para

echarme a leer en la hamaca. La obra, sin embargo, no avanzó mucho ese año. Se interrumpió porque fue entonces cuando pasó lo del Premio Nacional de Danza para *Arrebato*, y tuvimos que emplear nuestras fuerzas en volver a reunir el equipo y hacer unas cuantas funciones de aquella obra.

Pero continuamos el año siguiente, aunque ya no estuvo Laura, porque empezó a ver con claridad que su movimiento debía ir en otra dirección, o tener otra intensidad, o emerger de lugares distintos de los que exigía una pieza coreográfica. A todos nos parecía una pérdida, tanto para la obra como para la compañía, pues ya no tendríamos esa manera suya de bailar tan suave y tan cálida, y al mismo tiempo tan definida, extendida y circular, y su mirada, que como ninguna otra concentra tanta fuerza. Pero Laura estaba cada vez más segura de que debía darles otro rumbo a sus deseos de movimiento, así que fuimos aceptando sus decisiones. En todo caso, además de transmitir lo que había compuesto para la pieza, siguió acompañando el proceso de creación.

Andrés llamó a Vladimir Giraldo para que hiciera la música. Vladimir ya había trabajado con Andrés en *La Resistencia* (que es el proyecto que tiene con Rafa, paralelo a *Danza Común*), y estuvo componiendo desde dentro de la obra: entrenaba con nosotros, observaba a Bellaluz y a Margarita, y se quedaba a hablar y hablar sobre el sentido de lo que estábamos haciendo. Rafa Arévalo también tuvo una participación muy activa en el proceso: tomó decisiones sobre la escenografía y, por ende, sobre la composición espacial de las coreografías. Y Andrea Ochoa hizo los videos, que eran una suerte de obra paralela que confluía con las imágenes y el movimiento de la pieza. A mí me correspondió escribir los monólogos de Bellaluz y Margarita, que, en términos generales, trataban de reunir lo que se había sacado en claro de las tragedias que habíamos leído desde el comienzo del proceso.

Hicimos una temporada de estreno y nos presentamos en Danza en la Ciudad, y luego programamos otra temporada, pero en aquellas últimas funciones tuvimos ya muy poco público. Por eso dejamos de presentarla, aunque de seguro hubo otras muchas razones, como el resurgimiento de *Caimitos* y de *Campo muerto*. Hay obras de vida larga y hay obras de vida corta. Esta, que se tituló *Cerco al rey*, fue de las de la segunda clase, pero fue muy importante para Danza Común, porque con ella se cruzó el territorio oscuro en el que, por fuerza del destino, en algún momento tuvimos que entrar.

## 54

Algo más sobre *Cerco al rey*: una semana antes de la función de estreno escribí a Andrés, a Bellaluz y a Margarita las líneas que copio a continuación:

Hola, Bella, Margis, Andrés:

Ayer, mientras observaba la obra y hacía el ejercicio de entender su sentido profundo, empezaron a aparecer una serie de conexiones bastante interesantes. Justo la noche anterior había vuelto a leer el tarot, así que me dejé ir en el juego de interpretar las imágenes que iban surgiendo, teniendo en cuenta, por supuesto, nuestro trabajo previo de lectura y reflexión alrededor de *Antígona*, *Hamlet*, los patos de feria y el laberinto del Minotauro.

Primer cuadro. Bellaluz: La duda, el encierro dentro de sí misma. Un rey que se pregunta sobre las implicaciones de sus decisiones, sobre la justicia, sobre su propio poder. El movimiento me remite a una soledad circular: alguien que permanece en su habitación dando vueltas en redondo (en su pensamiento), sin lograr decidir el camino que debe seguir. Los

movimientos son seguros, pero hay algo que quiere emerger, que quiere manifestarse, como si una ley interior estuviera pujando por salir y estallar en las propias manos de ese rey. Margarita: “Lo sé y lo hago”. La enunciación. Una toma de posición valiente y estoica que implica el conocimiento de las consecuencias. Esa toma de decisión contrasta y se enfrenta a la dudosa seguridad del rey, del “portador de la ley”.

Segundo cuadro. El rey toma la cabeza de Antígona y la expone. El rey es el dueño de su cabeza. Es el momento en que se expone a quien ya ha sido condenada. Bellaluz es la fuerza del destino, o de la justicia. Margarita: la sentenciada que entrega con toda tranquilidad su cabeza y que, con los gestos de sus manos, parece reafirmar sus razones. Después, el sacrificio (cuando Margarita es acostada en la plataforma).

Tercer cuadro. Resurge el tema de la duda en el rey (Bellaluz). Una duda circular, ahora intensificada. Es la duda del tirano que ha sometido el mundo y que empieza a sentir el peso de su propia ley, la confrontación con sus propios demonios, la pesadilla del poder. Margarita es la sombra del tirano, una sombra monstruosa que se cierne sobre el cuerpo que la proyecta.

Cuarto cuadro. El enfrentamiento con la propia sombra (dueto sin cabezas): el tirano se enfrenta a su sombra monstruosa. Antígona se enfrenta con su verdugo, que no es más que ella misma, o su decisión de ser consecuente con su sentido de la justicia.

Cuadro 5. Creonte arrogante. Bellaluz: “Al traidor, que se lo deje sin sepultura”. Mientras manifiesta su implacable ley, es enredada por el destino. El destino es indiferente y obra de manera despiadada sobre quien cree gobernar el mundo. Nuestras sentencias acabarán por recaer sobre nosotros mismos.

Cuadro 6. El laberinto. La eterna cárcel sin puertas y sin cerrojos. Los juegos con la mitad de nosotros mismos; la mitad que vive dentro y que no se cansa de repetir nuestros movimientos y nuestras angustias. Las sombras, los demonios interiores, las antiguas condenas que nunca nos olvidaron, la insidia del destino...

## 55

Un día, Bellaluz nos preguntó qué opinábamos sobre llamar a Juliana para que reemplazara a Laura en *Ni manzanas, ni peras, ni caimitos*. Le dijimos que estábamos de acuerdo. No solo eso, sino que nos emocionaba dicha posibilidad. Juliana había estado por fuera de la compañía cuatro o cinco años, pero había seguido muy cerca de Laura, pues habían hecho juntas sus estudios de Feldenkrais. Bellaluz, pues, la llamó, y Juli dijo que sí, que aceptaba volver a trabajar con nosotros. Al comienzo llegó para hacer el reemplazo de Laura, pero después se fue quedando. Cuando la veía en los entrenamientos o en los ensayos, cuando debíamos resolver tal o cual cosa juntos, yo me preguntaba cómo era posible que nos hubiéramos pasado tanto tiempo sin ella. Era curioso volver a verla tratando de resolver un movimiento mínimo, el peso de una mano sobre el hombro de otro cuerpo, por ejemplo, como si de ello dependiera el curso del universo. Se detenía por unos segundos, se concentraba intensamente en dicho gesto, como si estuviera recibiendo una verdad fundamental, y no continuaba sino después de haberlo comprendido. A veces parecía embrollarse con lo más sencillo, e incluso atormentarse (mientras nosotros, Andrés y yo, sobre todo, viéndola desde la distancia, no podíamos dejar de reír... “Rodri, déjala, que ella lo necesita”, me decía Andrés), pero después continuaba como

si hubiera resuelto el entramado que suponía cada instante, el tejido de las causas y los efectos de toda la existencia. Y podía parecer que ese detenimiento en cada cosa hiciera demorar el avance de la obra, pero, muy al contrario, las coreografías con ella avanzaban de manera más bien rápida. A veces, terminado el ensayo, cuando todos soltábamos lo que estábamos haciendo, cuando nos disponíamos a pensar o a hacer otra cosa —tomar agua, cambiarnos de ropa, almorzar, hacer una llamada telefónica—, ella se quedaba rezagada, como hablando consigo misma, terminando de entender lo que el talón debía hacer o sentir cuando su hombro impulsara tal o cual movimiento. Y creo que esa hiperconciencia del movimiento, y esa atención que le daba a cada cosa (que en parte le venía por su forma de ser, y en parte por sus estudios en Feldenkrais), también permitían que uno pudiera bailar muy fácilmente con ella, como si su conciencia y su sentir pudiera transmitírsele a uno con el mínimo contacto, o incluso con su cercanía. Su entrada, pues, a *Caimitos*, fue tan armónica, que casi ni sentimos no estar bailando ya con Laura. Y esto era mucho decir, porque con Laura justamente habíamos logrado darle curso a toda esa energía que había sido tan difícil contener al principio de la obra, cinco o seis años atrás. Quizás ese buen tránsito que hubo entre la salida de la una y la entrada de la otra tuvo también que ver con lo mucho que se conocían las dos. Fue como si Juli le hubiera dado continuidad, a través de sus huesos, al espíritu inalterable que Laura había dejado circulando en el espacio de la pieza.

Después Juli también tuvo que reemplazar a Zoitsa en *Arrebato*. Fue una sola función, la última que se hizo de la obra, en un auditorio de la Universidad de los Andes. Creo recordar que en esa ocasión las cosas fueron más difíciles para ella, o que logró menos esa potencia que siempre conseguía. Me parecía que Juli debía crear su propio solo, pero había poco tiempo de montaje, y se decidió que rehiciera lo que había hecho antes Zoi.

Y le pasó lo que a Faetón cuando manejó la carrosa y los caballos de su padre Helios... Aunque tampoco, no tanto, pero sí quizás lo que le habría pasado a una diosa de un bosque, de haber tenido que llevar el sol de un extremo al otro del mundo.

## 56

También *Una para el mango* tuvo ocasión de renacer en Danza Común, aunque, una vez más, duró poco tiempo. Se me ocurrió proponer que la hiciéramos en el marco del Centro de Experimentación Coreográfica, que, en ese año, 2016, estaba reuniendo a algunos de los pioneros de la danza de Bogotá. Podíamos utilizar la misma estructura que teníamos, de un programa en el que se invitaba a cinco o seis parejas a bailar un bolero, o un pasillo o una ranchera, para reunir a los maestros con que veníamos dialogando. En este caso, las parejas estarían conformadas por dos bailarines de diferentes generaciones. Me dijeron que sí, que estaba buena la idea, y me puse a hacer las invitaciones necesarias. Al final logramos que bailaran Katy Chamorro con Bellaluz, Raúl Parra con Andrés, Álvaro Fuentes con Margarita, y Ricardo Rozo con Mónica Jaramillo (al comienzo iba a ser Andrea Ochoa quien bailara en este dueto, pero después resultó que no podía continuar). Olga Cruz también aceptó bailar, pero prefirió hacerlo sola, pues era difícil para ella, en ese momento, conciliar sus horarios con los de alguna otra persona. Y Ángel Ávila también bailó solo; iba a bailar con Marta Ruiz, pero resultó que por esos días Marta empezó a enfermar.

Invitamos a Mario Escobar a que nos dirigiera a Marco y a mí (ya no estuvieron con nosotros Nelson ni Vanessa, por sus viajes y sus horarios), y trabajamos con él durante un par de meses. Al final también él se presentó en la pieza, haciendo un

modesto papel de operador: era el que montaba y desmontaba los acetatos del tornamesa, y quien levantaba el aviso de aplausos cuando era necesario que el público aplaudiera. A su vez, Mario fue asistido por César Duarte. Un equipo muy grande, pues, con su iluminador (Rafael Arévalo) y su directora de arte (Lorena Cala), frente al que Marco y yo debíamos responder de la mejor manera posible. En el proceso de creación, Mario empezó a darles un contorno a todas las tonterías que se nos iban ocurriendo. Sobre todo, logró acortar las prolijas y vanas disquisiciones en que solíamos entrar, y hacer que nuestras acciones y discursos fueran mucho más efectivos. Nos presentamos, pues: hicimos tres funciones en Artestudio, que es el espacio que dirige Ricardo Rozo, y logramos algo muy bonito: juntar a gente muy importante de la danza de Bogotá.

Todos quedaron muy entusiasmados con aquella salida, así que la mayoría aceptó volver a presentarse cuando Ricardo Rozo, unos meses después, nos ofreció el espacio para hacer otra pequeña temporada. Solamente no pudieron estar Katy Chamorro y Raúl Parra; en su lugar bailaron Yenser Pinilla (con Bellaluz) y Jairo Lastre (con Andrés).

El día en que estábamos haciendo el ensayo general, Ángel Ávila nos dio una instrucción que nos pareció un tanto extraña, algo que tenía que ver con cierto movimiento que iba a incluir en su solo: después de empezar a bailar, iba a voltearse y nos iba a pedir que paráramos la música; ahí iba a suceder algo (no quiso decirnos qué), y, llegado el momento, nos pediría que pusiéramos nuevamente la canción. Esa canción era *Sombras*, de Javier Solís. Empezamos la obra, pues, fueron pasando los duetos y, cuando salió a bailar Ángel, hizo lo que había advertido: pidió que detuviéramos la música. A continuación, sonaron las chapas de la puerta de Artestudio, que estaba justo a espaldas del público. Todo el mundo se giró, queriendo saber qué era lo que pasaba, pero nadie pudo ver nada, porque aquel

rincón del lugar se encontraba en perfecta oscuridad. No obstante, después del sonido de la puerta se percibió un ruido de tacones: tac, tac, tac, tac. Era un ruido seco en medio del silencio, un ruido sin imagen que parecía anunciar la llegada de un fantasma. Después de siete u ocho golpes de tacón, al fin logramos ver una suerte de resplandor, el reflejo que proyectaba un vestido blanco (quizás un peplo griego), pero que, en todo caso, no nos dejaba identificar todavía el rostro de quien lo traía puesto. Ángel, que era el único de la obra que sabía quién era aquella persona, se adelantó hasta el borde del escenario para recibirla. Y solamente entonces, cuando aquel personaje misterioso cruzó dicho borde, pudimos ver de quién se trataba: era Marta Ruiz. Se paró en medio del escenario y le dijo al público: “Les pido disculpas por haber llegado sin avisar”. Después se giró hacia nosotros y nos pidió que pusiéramos la música. El dueto fue realmente hermoso. Tenía una suerte de magia, provocada en buena medida por la condición en que estaba Marta, por esa doble naturaleza (la sustancial y la etérea), de los cuerpos próximos a desvanecerse. La canción, por demás, reforzaba ese carácter fantasmal que se había generado desde que sonara el ruido de tacones. “Sombras, nada más, / acariciando mis manos; / sombras, nada más, / en el temblor de mi voz”. Todo resultaba muy conmovedor. Yo, sin embargo, solo pensaba en cómo iba a continuar después de que ellos terminaran de bailar. Me correspondía hacer un comentario sobre el solo de Ángel, pero ahora, por supuesto, tendría que hablar sobre la aparición de Marta y sobre el dueto. Lo resolví bien, creo, tratando de no dejar ver lo que realmente estaba pensando: la fugacidad del alma, los linderos de la vida, la cercanía de los campos de la muerte, la fragilidad, la terrible injusticia que suponía morir, cuando bien preferiríamos estar cien años más bailando, acompañados de nuestros amigos en este lado del mundo.

La taquilla de las dos funciones que hicimos en esa temporada dejó un pago de setenta y ocho mil trescientos pesos para cada participante de la obra. Yo me encargué de ir casa por casa a entregar dicho dinero. Era una suma irrisoria, pero mi padre, treinta años atrás, me había enseñado a valorar las monedas pequeñas lo mismo que los billetes grandes. No me dio vergüenza, pues, pagar tan poco a maestros tan queridos y tan importantes. Ellos, por su parte, se mostraron muy respetuosos y agradecidos ante lo que les fui poniendo en la mano. En ese *tour*, por supuesto, también fui a casa de Marta. Pude hablar con ella durante unos veinte minutos. Le pagué lo de la obra y le regalé uno de mis libros (ya habían pasado cuatro años desde que me había ido a Sesquilé, y había podido escribir un par de libros de cuentos). Después le pregunté cómo andaba. Al principio fue reticente, pero un momento después me compartió cómo se venía sintiendo. Tuve la impresión de que resistiría un tiempo más, de que el desenlace no llegaría tan pronto. Después hablamos de la obra. Hablamos de ella, porque le dije que había sido tremendo que hubiera aparecido. Ella dijo que sí, que muy bonito todo, pero al instante se puso a hablar de lo que había hecho falta, de todas las cosas que pudimos haber hecho mejor. Me sorprendió un poco que hubiera puesto tanto ahí su mirada, y no en la ocasión que habíamos tenido de reunirnos. Defendí la pieza, le dije que tal vez no era tanto una obra, sino más bien una celebración, que la habíamos hecho sin ningún recurso, solo por el deseo de encontrarnos con los amigos, y también porque a varios de los invitados les habían quedado ganas de volver a presentarse después de la primera temporada. Ella volvió a la carga, y dijo que incluso una bailarina amiga había dicho que los maestros no debían haberse prestado para *eso*. Dijo, por supuesto, el nombre de la bailarina amiga, pero yo prefiero no mencionarlo aquí, porque su opinión me pareció poco

menos que mezquina. Al final logramos cambiar de tema. Quizá le hablé de mi hija (que en esos días tenía algo más de un año), de los cuentos que había escrito, y ella me habló de Adra, del esfuerzo que significaba que siguiera funcionando, en medio de todo, y de que volvería a Caracas prontamente, para continuar con sus tratamientos. Nos dimos después un abrazo, salí de su casa, seguí el camino, y muy pocas semanas después falleció. Cuando me enteré, pensé otra vez en que había sido muy bello verla bailar con Ángel Ávila aquella noche de *Una para el mango*.

## 57

*Campo muerto* había quedado muy atrás, y llegué a pensar que nunca íbamos a bailarla de nuevo. En el transcurso de esos años alguien propuso que la volviéramos a hacer, y yo hice fuerza para que eso no sucediera. De seguro, los demás tampoco tenían muchas ganas de volver a ella, pues de lo contrario la habríamos montado. Y no sé, o no recuerdo, cuáles eran las razones para no querer entrar de nuevo en ese espacio. Tal vez no queríamos hablar del tema. Simplemente no deseábamos hacerlo. Pero hubo un día en que Bellaluz volvió a proponerlo, y esa vez todos dijimos que sí, que era el momento. Me pareció extraño entusiasarme tanto con una idea que uno o dos años antes incluso me había atormentado. Quizás fue que, en esta ocasión, pensamos la pieza no tanto como un re-montaje sino como una nueva creación. Ya no se haría un tríptico, puesto que no estaban Sofía ni Zoitsa —que eran las directoras de dos de las tres partes de la obra—, sino un solo cuadro, dirigido por Bellaluz, que tendría que ser tres veces más extenso de lo que había sido antes. Otra cosa que resultaba estimulante era que tendríamos que completar el grupo, pues en ese momento

solo estábamos Juli, Andrés, Margarita y yo como intérpretes. Nos pusimos a pensar en las personas que habrían de sumarse, y al fin dimos con cuatro nombres: Dalia Velandia, Daniela Gómez, Ricardo Villota y Jenny Angélica Angulo. Las cuatro dijeron que sí, y al poco tiempo empezamos a trabajar. Estábamos tan felices con su llegada como ellas con nuestra invitación. La obra resurgió muy prontamente, y se configuró tanto con retazos de la versión de 2007 como con lo que se produjo a raíz de ese nuevo encuentro. Por otro lado, nos fuimos dando cuenta de que esas cuatro personas que habían llegado parecían querer quedarse un buen rato con nosotros. A mí me tocó trabajar principalmente con Richi (ya desde antes del primer entrenamiento era Richi, y no Ricardo), y todo nos fue saliendo como si nos conociéramos de veinte años atrás. Era tan abierto y tan talentoso, y tenía tan buena energía, que sentía no tener que hacer gran cosa para que todo funcionara. Otro tanto pasaba con las chicas, con Dani, Dalia y Jenny. Dalia estaba un poco chalada, y eso nos ponía a todos de muy buen humor. Tenía la condición, bastante inusual, de estar distraída y al mismo tiempo hacer bien todo lo que se le proponía. Y tenía también la capacidad de transmitir mucha fuerza, tanto si se movía como si se quedaba quieta, sentada, mirando al frente. En Jenny, por otro lado, encontramos una suerte de memoria del movimiento y las acciones a la que podíamos acudir días o incluso semanas después de haber descartado algo. Se acordaba de todo, tanto si lo había hecho ella como si lo había hecho otra persona; y no solo se acordaba, sino que también podía hacerlo, aunque no tuviera que ver mucho con las técnicas que más hubiera estudiado. Y Dani... bueno, Dani también resultó ser increíble, no solo por lo bien que bailaba (que eso lo sabíamos desde antes), sino por la manera de trabajar, de escuchar y proponer, y por la alegría y por el sentido del humor suyo tan callejero y al mismo tiempo tan agudo.

Hicimos la obra, viajamos con ella a Manizales y Barranquilla (por esta época se había sumado Mariana Mello al equipo, pues Dalia se fue a vivir a Alemania), y estuvimos de *tour* por Bogotá, en Mapa Teatro, en La Factoría, en el Julio Mario Santodomingo, e íbamos a viajar también a París, pero se nos atravesó el segundo pico de la pandemia y tuvimos que quedarnos, y bailar más bien en el Jorge Eliécer Gaitán, que esa noche, justamente, volvió a abrir la sala al público, después de más de un año de estar cerrado. En esa función fuimos conscientes de que la llama había permanecido encendida, y comprobamos que el movimiento no iba a detenerse, que la danza era una necesidad primordial, que el encuentro en el teatro era fundamental y que valía mucho la pena hacer una obra y rehacerla cuantas veces fuera necesario, para volver a decir lo que seguía siendo importante expresar, en este caso, con nuestra obra: que han matado mucho sobre este suelo, que han robado tierras, que han trampeado y sometido, que han engañado y expulsado, pero que hay también una fuerza de resistencia, y que las cosas no serán así por los siglos de los siglos, que estamos siempre a un paso de revertir la situación, y que no nos falta sino un movimiento, una palabra, una decisión, para que la suerte venga a ser otra diferente a esta que hemos tenido que padecer.

## 58

Varios años estuve intentando hacer una obra. Me entusiasma, invitaba a una o dos o tres personas, llegaba con ellos hasta cierto punto, y después abandonaba. En esos intentos recuerdo haber invitado a Lucía Martínez, a Wilmer Osuna, a Diana León. También recuerdo encuentros conmigo mismo, tardes enteras tratando de hallar la manera de decir alguna

cosa por medio del movimiento... Una vez me reuní con Marco, con Yenser Pinilla y con Diana León, y empezamos a trabajar en algo que pintaba bastante bien. Era una especie de película muda, y todo parecía indicar que lograríamos una buena pieza; sin embargo, en algún momento del proceso, Yenser se fue a trabajar a Quito durante un mes, y eso bastó para que yo desistiera de la idea. Otra vez lo intenté con Andrea Ochoa: hicimos un dueto, que estaba bastante bien, y lo bailamos en tres ocasiones, pero después no lo continuamos. Quizás no era que me faltara fuerza, sino que la tenía puesta en otros lugares: en esos años terminé los cuentos que me había propuesto escribir al irme a Sesquilé. Y, sin embargo, había un afán de movimiento que seguía empujando, y una idea que se iba definiendo cada vez más. Esa idea estaba basada en dos conceptos puntuales: continuidad y fuerza gravitatoria.

De repente empecé a ver todo más claramente. Había leído suficiente, había reflexionado sobre los motivos, había mirado las estrellas, había entrenado las pautas de movimiento, y solo restaba poner todo aquello en conjunción. Los motivos poéticos venían de Schopenhauer y de Carl Sagan; de muchos otros, pero sobre todo de ellos dos (de Schopenhauer, la idea de *la voluntad* y la indestructibilidad de la vida, y de Sagan, todo lo que me había enseñado sobre el movimiento planetario, la estrella gemela del sol, el lento y prolongado viaje de los cometas, el universo en expansión, el destino posible de nuestra galaxia), y el movimiento era el que se había ido configurando desde mi encuentro con David Zambrano, y en el curso de todos los talleres que había dictado en esos años. Esos talleres habían sido fundamentales: allí había descubierto todos esos cuerpos con los que me había cruzado y que, de alguna manera, habían ido definiendo mi manera de bailar y de entender la danza, y también de entender el mundo. Allí, en ese espacio, no solo bailábamos, sino que vivíamos la vida; la

vivíamos como seres humanos y como almas enamoradas, como fuerzas de la naturaleza, como materia orgánica indefinible y también como cuerpos celestes. Esa vida, pues, esa *voluntad*, según el decir de Schopenhauer, las fuerzas indestructibles que circulaban a través de nuestros cuerpos, era lo que yo quería poner en la obra que había venido pensando.

Pregunté en Danza Común, cuando se acababa el año 2017, si les parecía bien estar en un nuevo proceso de creación, y nadie mostró entusiasmo. Quizás pregunté cuando todos estaban cansados, pensando más bien en las vacaciones. Sin embargo, no me desanimé y decidí hacer la obra solo con tres personas. Hablé por aparte con Richi, con Juli y con Yenser, que no era de Danza Común, pero que había trabajado ya varias veces con nosotros, dictando clases en los talleres o dirigiendo nuestros entrenamientos. Los tres me dijeron que sí, aunque Juli después dijo que mejor no, pues venía sintiendo cierto malestar en una de las rodillas. Justo por esos días en que Juli se echó para atrás me escribió Margarita, quien me dijo que se había quedado pensando en lo de la obra, y que le parecía que sí tenía ganas de participar en ese posible proyecto. “Vale —pensé—, entonces ya tengo a mis tres intérpretes”. Pero después Juli volvió a comunicarse, diciendo que también lo había pensado mejor, y que sí, que sí estaría. “Ok, ok, entonces tengo a cuatro personas —me dije—; mucho mejor, pues podremos hacer más variaciones sobre las trenzas”. Las trenzas era un ejercicio que había utilizado una vez en un calentamiento, y que había sacado de los entrenamientos que hacía cuando jugaba baloncesto en el colegio; ese ejercicio había resultado ser una fuente inagotable de posibilidades coreográficas. Pensaba hacer parte de la obra con aquella pauta.

Comenzamos a trabajar en Danza Común. El primer día de ensayo estaban Richi, Yenser y Margis. Juli no había regresado de sus vacaciones. Al terminar la sesión, Laura Barceló, que se

encontraba en el espacio, se acercó y me preguntó qué estábamos haciendo. Le respondí que una obra nueva, y me preguntó que si la invitaba. Me lo pensé dos segundos y le dije que sí, en parte porque me cuesta mucho decir que no, en parte porque iba a estar bien contar con un cuerpo más. Por demás, ya la conocíamos de los entrenamientos en Danza Común. A la semana siguiente se sumó Juli, y también Jenny, a quien le habían entrado ganas al vernos ensayar. Tenía, pues, dos tríos, lo cual me parecía perfecto. “El seis es el número de la armonía”, pensé. Estuvimos improvisando una semana sobre aquella pauta de las trenzas, y ya empezábamos a encontrar los primeros materiales, cuando Andrés se acercó para decirme lo mismo que ya me habían dicho las demás: que quería participar. “Claro, Andru, por supuesto”, le dije, y pensé ahora en el siete, que es el número de la acción y la fuga, el que altera la armonía, pero para buscar una salida, una proyección en otras direcciones. Por esos días no estaban Bellaluz, ni Dalia ni Daniela. Las tres andaban en Europa. De haber estado en Bogotá, de seguro habríamos hecho la obra con diez personas, pero no estaban, así que me quedé trabajando con ese grupo de siete.

Poco antes de empezar a ensayar había decidido que lo que haríamos sería bailar el *Bolero* de Maurice Ravel. Lo había pensado mucho. Sabía que eso significaría caer en un cliché, pero me parecía tan consecuente con el movimiento que estábamos planteando, que al final terminé aceptándolo. Me di a la tarea, entonces, de desentrañar la estructura de la pieza musical. La escuché por lo menos cincuenta veces, y al fin fui entendiendo cuáles eran sus partes. Un tiempo después se me ocurrió buscar lo que había de ella en Wikipedia, y descubrí que ahí estaba el análisis de su estructura. Me pareció bien, en todo caso, haberla descifrado sin ayuda de aquella fuente, pues eso me permitió dirigir la coreografía con la música en la cabeza. Podía muy bien pedirles un cambio de dirección o de sentido en este o aquel *ritornello*, o una variación en la intensidad del movimiento cuando se pasaba

de uno a otro tema musical. Me puse un tanto neurótico. Padeecía enormemente cuando se les escapaba la pauta y dejaban de hacer tal o cual cambio de dirección. En todo caso, logramos llevarlo hasta el final. En el punto de mayor intensidad de la pieza, cuando entraban los violines, los dos grupos que habíamos definido se entremezclaban en pleno movimiento. Empecé a imaginar que uno de esos grupos era la Vía Láctea, y el otro, Andrómeda, y que el encuentro figuraba la futura colisión de ambas galaxias.

La obra no terminaría cuando acabara el *Bolero*: seguiría en otras variaciones que darían espacio a unos monólogos que pensaba escribir. Necesitaba, entonces, que la música también continuara de alguna manera. En la única persona que pensé fue en Vladimir Giraldo. Lo que había hecho en *Cerco al rey* y en las obras de *La Resistencia* me parecía tremendo, así que me fui a hablar con él. Le conté de qué iba el asunto, le mostré los apuntes y las disecciones que había hecho del *Bolero*, y le dije que quería que, en el resto de la obra, después de bailar la pieza de Ravel, esta quedara resonando, descompuesta en sus partes diversas; que al cabo del tiempo el público no dejara de oírla, aunque ya no estuvieran sonando sus reconocidísimos temas. Vladimir me escuchó atentamente, después me dijo que le gustaba mucho la idea, que todo estaba claro y parecía estar muy sólido, y al final, con mucho tiento, me fue preguntando si no le parecía mejor que compusiéramos una nueva música. Su propuesta me entró en reversa, y en un primer momento me pareció inadmisibile. Estaba casado con el *Bolero* y no imaginaba ningún otro sonido para lo que estábamos haciendo.

—Podemos usar esta misma estructura que hay aquí —dijo, señalando los papeles que había sobre la mesa—, es decir, podemos componer nuestro propio bolero.

—¿Y cómo... cómo sería eso?

—Lo puedo hacer con guitarras, y quizás con un bajo.

—¿Con un contrabajo?

—Bueno, podría ser, pero pensaba en un bajo eléctrico.

Fui cediendo poco a poco, y al final no tuve más remedio que aceptar su ocurrencia. Era claro que él prefería una nueva música en vez de trabajar con la tratinada pieza de Ravel. Me fui de su casa entre complacido y consternado. Por un lado, tenía un músico brillante para la obra, y, por otro, debía soltar el antojo que tenía de trabajar con ese *Bolero* que tanto amaba.

A partir de ahí, de todas maneras, seguimos trabajando con Ravel, pero con la conciencia de que sería otra la música, otra que tendría la misma duración y la misma estructura: cinco partes, cuatro temas en cada una de ellas (salvo en la quinta), un *ritornello* entre tema y tema, un momento de gran intensidad —en el cual las galaxias colisionaban—, y luego una explosión cósmica.

A esa música nueva que estaba naciendo, Lina Herrera empezó a llamarla *El bolero de Vladi*. Lina estaba acompañando el proyecto, y con ella monté una propuesta para las becas de creación del Ministerio de Cultura. La beca la ganamos, y con eso pudimos llevar la obra hasta el final. A mitad del proceso, Yenser tuvo que salir. Lo lamenté mucho, pero justo por esa época Bellaluz estaba volviendo de Francia, así que ella ocupó el lugar que había quedado vacío. También pasó que Margarita se lesionó cuando faltaban solo tres semanas para el estreno. Venía sintiendo una molestia en uno de los talones, pero hacía como si no fuera importante. Para Margarita, bailar es como beber agua, así que estuvo disimulando durante varias semanas el dolor que sentía. Se había esforzado el doble por resolver cada momento de la coreografía, había montado su monólogo con esa concentración y entrega tan propias de su carácter, pero hubo un momento en que nos dimos cuenta de que era imposible que bailara con esa lesión que venía atormentándola. El médico, por demás, le había ordenado quedarse quieta. En general, me

tomaba con calma ese tipo de situaciones. Le dije a Margarita que no se preocupara, que la ocasión de bailar la obra volvería, que ahora ella tendría que cambiar la dirección de su espiral para confluir con el resto del grupo en otro momento. Con respecto a las funciones, teníamos todavía tiempo para que alguien llegara y nos echara la mano. Barajamos entre varias personas que podrían reemplazarla, y coincidimos en llamar a Natalia Gómez. Natalia había sido estudiante de Margarita en la ASAB y nos dijo, sin dudar, que sí, que tenía unos problemas con los horarios la primera semana, pero que las otras dos podía dedicarle todo el tiempo a la obra. Aprendió muy rápido los movimientos, las direcciones, los cambios... todo. Era brillante y tenía una sensibilidad incomparable. Sin embargo, nos empezamos a preocupar cuando la escuchamos decir por primera vez el monólogo que le correspondía. Los monólogos nunca le salían bien del todo a nadie (la voz era una fuerza que apenas si habíamos abordado), pero el de Natalia daba la impresión de irse a quebrar en medio de cada frase. Sin embargo, logró sacarlo a flote. De la primera vez que lo dijo al día de la función mejoró considerablemente. A fin de cuentas, pudimos decir lo que queríamos decir (nosotros en texto y movimiento, y Vladi en su *Bolero*), y eso fue mejor que cualquier esplendor posible.

La obra se tituló *El espinazo de la noche*. Este era el nombre que ciertos pueblos del sur del África le daban a la Vía Láctea. Aquello que para los griegos era un chorro de leche de la diosa Hera cruzando el firmamento, venía a ser, para los bosquimanos, la espina dorsal del cielo nocturno: si llegara a faltarle aquella estructura a la noche, esta se desplomaría, en terribles trozos de oscuridad, sobre nuestra cabeza.

El vestuario de la obra lo confeccionó Casandra Hernández, y el diseño de iluminación corrió a cargo de Jesús David Torres. Con ambos estuvimos hablando largamente sobre estrellas y fuegos cósmicos, y su trabajo se basó en aquella poética.

Lo que copio en las páginas siguientes fueron los monólogos que escribí.

## 59

### *La distancia*

Vagar sordamente, en el espacio profundo, entre billones de lentas piedras de hielo, rodeando el sol, pero inconcebiblemente lejos de él. Qué extraña manera de ser tiene la existencia... cuánta soledad, cuánta distancia y cuánta espera. Mi casa es una región de oscuridad indescifrable, una nube de negro olvido, un ruido de silencios, una pesadilla sin contornos, un naufragio en la nada... Hay, sin embargo, en el centro puntual de mi ser, una voluntad irreductible de ir hacia adelante, de ser lo que Dios necesita que yo sea, aunque ni Dios ni yo sepamos el fin de este viaje absurdo. Dios es todo absurdidad, pero ha acertado en su constancia de movimiento y de transformación. Es lento este ir en noche cerrada; pero no es improbable que las causas que gobiernan este vacío hagan que me encuentre por fin con la luz de un sol que aguarda por mí. Todas las cosas cambian si se espera lo suficiente, y, entre los eventos tejidos en este tapiz ineludible que es el destino, viviré un año, o un día, o un instante, en el fuego que ha de encender mi alma.

## 60

### *El abismo*

Me había estado acosando la pregunta por el valor, la magnitud y la profundidad del firmamento. Me había preguntado también si el firmamento no era más que una fracción de una inmensidad ya imposible de concebir. No sé si otra como yo se

haya inquietado ante la exagerada vastedad del cosmos. Tal vez sí, aunque hoy día es difícil que alguien interrogue la admirable escritura del cielo nocturno. La ciudad ha ocultado, con un velo de sucio resplandor, la luz de las estrellas. No somos ya el ancestro que confiaba su suerte a la espina dorsal de la noche. Las lámparas de los postes, las ventanas de ajenos edificios y las farolas de los carros tristes que se atascan en las avenidas son ahora nuestros astros. Las estrellas, sin embargo, no han cesado su danza inabarcable, no han dejado de brillar por no ser vistas.

Una vez puse la mirada en el vacío de la noche y después no tuve un minuto de sosiego. La sábana nocturna no era alguna cosa, no tenía superficie, no comenzaba en ninguna parte y no iba a dar a ningún lugar. Escuché una extraña disonancia dentro de mí, como si un demonio hubiera pulsado las cuerdas de mis entrañas. Sentí que caminar en cualquier dirección era ir al mismo punto siempre, un punto que no existía, o que si existía, no era precisamente un punto, sino un fondo en el que cualquier palabra, cualquier voz, se perdía irremediadamente sin llegar a tocar un oído. Si hablaba, la voz no emergía, no viajaba: más bien se hundía en un pozo insondable que hubiera también apagado, sin duda, los gritos de Dios.

Pero ahí estaban las estrellas, diminutas, inquietas, resistiendo el vacío de locura que yo no podía resistir. Lo que decían las estrellas también era engullido por la noche, pero al menos se sabía que algo decían... algo que podría ser: “La muerte no es otra cosa que fuerza que impulsa la rueda de la existencia; la justicia consiste en que cada pobre ser humano se eche al hombro la carga total de sus pesares; todo aquello que se va, en el mismo momento de irse, ya ha empezado a regresar”... No, no era eso lo que decían las estrellas: las estrellas solo dicen su luz, y la siguen diciendo aun después de haber perecido, y la noche no logra devorarlas por completo.

Sentí que algo había de ellas en mí, y también algo del vacío oscuro que se cernía sobre la vida entera. Y mirando con mayor cuidado, noté al fin que esa vastedad que me inquietaba y esas luces que me estremecían no eran otra cosa que mi propia alma, que el firmamento entero, siendo totalidad o siendo fragmento, era el espejo de mis profundidades, y que el temor de ver la noche era el miedo a caer dentro de mí misma.

## 61

### *La compasión*

No tiene moral este cometa suicida. No considera que tenga culpa al golpear mi mundo. Es indiferente, como indiferente es toda la naturaleza que me circunda. La lluvia cae sin querer mojar me, y me moja. El viento me somete y no sabe que soy su esclavo. ¿Por qué, entonces, juzgo a la gente? Son lo que pueden ser, lo que alcanzan, lo que necesitan en este ir tan mínimo, tan instantáneo. Son menos que el sol, y el sol ni siquiera es algo. Son menos que su propio amor, y su amor es una luz que no alcanza a nacer. Son hojas caídas de un árbol, el nacimiento y la muerte de una mariposa, el sueño de una flor que no sueña sino en el instante último, antes de hacerse polvo. Somos eso: el polvo. Cuando he perdido mi espíritu y he extendido mi mano y no he encontrado otra mano, me he dicho: Somos lo que somos, gente que pasa y muere y se transforma en otra gente... que pasa y muere. Tal vez un instante de compasión pudiera detener la voracidad de este tiempo monstruoso, que de una sola dentellada ha de arrancar lo que nos queda de vida. Pero somos tan solo naturaleza, pasando y sacrificándonos de olvido, dejando ser a la muerte, sordos a nuestros propios gritos.

## 62

*El instante*

Estar en este instante. Ser hija de mi madre, tener un cuerpo y después confundirme en el aire. Llámame de la manera en que me llamo y pisar esta esfera de agua y tierra, que es apenas un momento. Comer, beber, seguir yendo. Atravesar el tiempo, como se atraviesa una sala oscura, sin sospechar en qué alma han de confundirse mis huesos. Tejer una memoria, y sumergirme en ella, como si fuera un mundo todavía no extinguido. Vivir las cosas que me han sido concedidas, y no poder vivir lo que no se escribió para mí. Para mí no fue escrito cierto encuentro que viviré esperando, pero sí estas palabras que digo, este movimiento, este cuerpo y este espacio que me llenan de asombro. No me he acostumbrado a la magia de ser lo que soy, y no hay un día en que no me maraville de mis propios gestos. Caminar, solo eso, encierra para mí el mismo poder que tuvo la causa primera de este sueño llamado tiempo. De mis párpados depende la continuidad de la Historia, y de mi aliento, en cada espiración, nace nuevamente el universo. En el filo de mis uñas danzan millares de galaxias, danza este sol que me ilumina, este planeta que gira, y danzo yo misma, innumerables veces repetida. Y todo sucede en este instante, que es lo único que existe. Dar un paso, mirar mi mano derecha, mirar mi propia alma...

## 63

*Las causas*

He aceptado este tránsito de luz hacia la oscuridad, en donde otras luces han atravesado mi vida como rayos de una estrella furiosa y ciega que no sabe que ilumina. Esa luz que me ha

dado la vida también me ha matado incontables veces, me ha calcinado sin haberlo percibido, ha evaporado mi alma, dispersándola en el espacio vacío. Y he viajado en miles de direcciones y me he reconfigurado en cuerpos multiformes, habitando cada punto de la superficie de una rueda constante, en cuyo centro permanece eternamente lo inmutable. Antes de ser lo que veo en mí, antes de ser mis manos, mis ojos, mi alma, mi memoria, fui también la luz que me dio la vida. Fui la voluntad de ser este destino y esta sombra que camina conmigo, fui los átomos de mis padres, y de mi hija. Fui las causas de la belleza y también del dolor, de la soledad y de la muerte. La muerte no es otra cosa que fuerza que impulsa la rueda de la existencia; de muerte son los pájaros y las ramas, la tierra y las flores, las palabras y el silencio. De muerte surgió el espíritu de Dios, y este instante en el que ustedes me miran como mirándose en un espejo. Esta piel que rodea mis huesos no tiene límites, continúa más allá de mi propio cuerpo, cubre el mundo, cubre el sol, cubre la espina dorsal de la noche, y la suma total de lo que ha sido, de lo que es y de lo que ha de ser. El universo entero habita bajo mi piel, y soy solamente un instante infinitesimal, que ahora mismo se está diluyendo en un resquicio imperceptible de la nada.

## 64

### *El regreso*

Me devora la oscuridad, me disperso en la distancia, me inunda el olvido. Es tan breve el mundo... Breves las manos, breves las palabras, breve el amor. Si acaso hay amor, no es más que una línea; si acaso hay verdad, no se entrega nunca. Abrazo el tiempo en las noches, antes de dormir, y sueño con mi propia memoria. Sueño una cicatriz, un sauce, una montaña, una

magia; sueño una genealogía, un principio, una vergüenza, una noche de belleza infinita. Todo ha partido de mí. La estrella gemela que nació conmigo se encuentra ahora en las antípodas de mi vida, y se tardará un lapso insoportable en volver. Y sin embargo, mientras haya tiempo, habrá retorno. No puede no existir el albur que combine una vez más los átomos de dos cuerpos que vivieron y murieron por ser una misma luz. Todo aquello que se va, en el mismo momento de irse, ya ha empezado su regreso. Es lento este ir en noche cerrada, pero no es improbable que las causas que gobiernan este vacío hagan que encuentre nuevamente mi estrella distante. Ahora todo es lejano; cada uno, en direcciones contrarias, ha viajado hasta el confín del pensamiento de Dios, pero hemos empezado ya el camino de vuelta...

## 65

Un año después del estreno, Margarita pudo bailar la obra. También la bailaron Daniela Gómez, que había llegado de España, y Santiago Londoño. Margis entró para ocupar su lugar, Dani llegó a reemplazar a Laura Barceló, que se había ido de viaje, y Santiago tomó el lugar de Andrés, que no estuvo en esa temporada.

Juli estuvo a punto de no poder bailar. Un día, al llegar a Danza Común, me encontré con que todos estaban a su alrededor, los que participaban en la obra, así como Laura, Lina y Yola (Yola, a quien menciono apenas ahora, pero que estuvo también en todos o casi todos los momentos sucedidos ahí en el espacio; desde esa primera vez que entré a Danza Común, a ver una obra que se llamaba *Éramos unos cuantos*, y también desde mucho antes, desde que se abrió el lugar...). Juli, pues, tenía algo que decirnos: “Le encontraron algo a mi mamá en

la cabeza; no se sabe todavía qué sea, pero la van a ingresar a cirugía”. Pensé en varias cosas al mismo tiempo: la vida, la muerte, la preocupación de Juli, Ana María, y, por supuesto, también la obra. La cirugía iba a ser el jueves (estábamos en martes), y ese día sería también el de la función. Le preguntamos qué información tenían sobre ese algo que había en la cabeza de su mamá, y cómo estaba ella y qué síntomas había tenido; y después le preguntamos qué haría: si se quedaría a bailar o si la acompañaría en la cirugía. Esta última pregunta se la hizo, creo, Margarita. Juli respondió que no sabía qué hacer, que hacía pocas horas le habían dado la información sobre la cirugía, que sabía que la obra era importante, así que tenía que volver a hablar con su familia en Cali para conocer más detalles. Estuvimos acompañándola un rato, pero después decidimos ir a ensayar, porque todavía faltaba ajustar varias cosas. Conversé con Margarita para que me ayudara a tomar decisiones. Lo más acertado era que yo bailara la pieza, en caso de que Juli finalmente se fuera a Cali. Me acerqué entonces a Juli y le hablé. Le dije que por favor hiciera lo que la dejara más tranquila, que no se fuera a atormentar (ya la conocía yo) por no quedarse a bailar la pieza, pero que tratara de decidirlo, con toda la calma que le fuera posible, en ese mismo instante, ya que teníamos la función encima. Me respondió que iba a hablar con una amiga suya —su psicoanalista— para que le ayudara a decidir qué hacer. La llamó, y a los cinco minutos me comunicó el plan que habían definido: ensayaría con nosotros ese mismo día, viajaría a Cali por la noche, o a la mañana siguiente, acompañaría a su mamá el miércoles y regresaría el jueves en la mañana, muy temprano, para tener un último ensayo en el espacio, y bailar luego por la noche. Después regresaría a Cali. Le pregunté si estaba segura, y dijo que sí, que era eso lo que le había sugerido su amiga. Bailar, además, le era sumamente necesario: le haría bien y sería la mejor manera de acompañar a su mamá.

Sucedió, pues, de esa manera. La cirugía de Ana María, sin embargo, se aplazó hasta el viernes, lo cual le dio un respiro a Juliana. Durante la obra, tuve la impresión de que los textos que decía, y también sus movimientos, ya antes potentes, se remozaban y proyectaban en nuevas direcciones. Nunca escuché que ella lo manifestara, pero me pareció ver que bailaba y hablaba para su mamá. Se lo agradecí en lo más profundo de mi corazón, porque con ello nos integraba en su luz, y nos permitía también acompañar a Ana María en su lucha.

## 66

Juli se fue a Cali y estuvo al lado de su mamá el tiempo que duró la batalla. Cada vez que podía, nos daba algún reporte de cómo iban las cosas, y en enero, finalmente, nos comunicó la noticia del fallecimiento. Dos o tres semanas después hicimos una comida en casa de Bellaluz, con Juliana, para celebrar la vida y la transformación de Ana María. Cenamos y después de la cena, por espacio de dos horas, Juli nos estuvo contando cómo había sido su día a día mientras la cuidaba, las especulaciones médicas sobre el tipo de cáncer que tenía, la segunda cirugía que le habían hecho, las dolorosas consecuencias de aquella intervención, las contradicciones de los médicos, los minutos finales. En algún momento, mientras Juli hablaba, noté que se había creado una suerte de círculo mágico entre nosotros. No había más que su voz y nuestro silencio, y en ese silencio, el asombro atávico ante el gran misterio de la existencia y de la muerte, ese paso imprescindible (¡a veces tan injusto!) para la continuación de la vida. En ese círculo me pareció sentir también que corría el espíritu que, en tantos años, en tanta danza, habíamos estado impulsando. Estaban ahí nuestro movimiento, nuestra fuerza, la de quienes nos encontrábamos en la reunión,

pero también la de toda la gente que había venido empujando la rueda. Y todo en aquella prodigiosa suspensión del tiempo, mientras observábamos, en el relato de Juli, el paso que había dado Ana María hacia el territorio indefinido de la nada.

## 67

La muerte de la mamá de Juli, en nuestra mitología, fue el primer evento de una serie de acontecimientos inesperados y extravagantes que, por cierto, ahora mismo, mientras termino de escribir esta memoria, no han cesado. Ese mismo enero, unos días después del deceso de Ana María, nos enteramos del fallecimiento de Tino Fernández, fundador y director de L'Explose. Murió de un cáncer linfático que se le había manifestado apenas tres semanas atrás. Por esos días, y también por un cáncer, entregó su alma el papá de nuestra amiga Hilse León, quien venía trabajando con nosotros en Danza Común desde hacía poco más de un año. Esas muertes seguidas y cercanas nos dieron una sensación de extrañeza, de sueño sin orillas y asedio de sombras. Hablé un día con Bellaluz por teléfono y la sentí algo nerviosa. Le dije que a la muerte le gustaba hacer ese tipo de avanzadas: eran sus ciclos, sus tiempos; yo lo había entendido en la época en que esta había entrado a la casa de mi abuela materna y se había llevado, uno tras otro, y sin ningún miramiento, a tres de mis tíos más queridos. La muerte, a veces, parecía dormir, pero se levantaba, de repente, con un apetito voraz, y se ponía a recoger y a engullir todo lo que hallaba a su paso. En todo caso, debíamos guardar la calma y tratar de pasar de agache, y luego continuar hasta que se presentara la siguiente temporada.

Ese inicio de año yo había decidido vivir medio tiempo en Palmira (con Alejandra y nuestra hija Greta) y medio tiempo

en Bogotá. En Palmira estaría escribiendo, estudiando música y tocando con un grupo de amigos, y en Bogotá estaría estudiando música y bailando con Danza Común. La idea de ir a Palmira era también que Greta pudiera estar cerca de mi madre, y que respirara un aire menos contaminado. Al principio, las cosas parecieron configurarse según esos planes: fui a trabajar una primera temporada con Danza Común, a planear el año y las funciones que tendríamos en Bogotá, en un par de municipios de Antioquia y en Barichara (en esos días se organizó la cena en honor de la mamá de Juli), y volví a Palmira para preparar unos conciertos que yo mismo había gestionado en varios municipios del Valle, con mis amigos de la banda. Pero, por alguna razón, por capricho divino, o a consecuencia de nuestros pecados, o vaya a saber el diablo por qué, las cosas empezaron a ir como por sobre vía destapada. Los compañeros de la banda, amigos verdaderamente cercanos, me dieron tres patadas en el culo (salvo uno de ellos) y luego le prendieron fuego al proyecto. Después, cuando todavía estaba tratando de explicarme qué había pasado, nos ordenaron encerrarnos por la pandemia de covid. Al comienzo me rebelé furiosamente ante las medidas: no podíamos dejar de ensayar ni suspender nuestros viajes y funciones. Si otras personas aceptaban guardarse, nosotros debíamos resistir, mantener las puertas abiertas, continuar el movimiento. Había algo muy extraño en la orden de parar: ¡por qué justo en ese momento!, ¡justo cuando las movilizaciones en las calles aumentaban, y cuando nuestra conciencia colectiva empezaba por fin a alumbrar el mundo! ¡¿Por qué?!, ¡¿por qué?! Insistí, en una reunión, en que no cerráramos el espacio, pero al otro día nos dimos cuenta de que la decisión ya no dependía de nosotros...

Una semana después de haber empezado el confinamiento, mi madre enfermó. Le dio dolor de cabeza, uno de aquellos que solían darle, pero que daba indicios de ser más fuerte y más duradero de lo habitual. Me quedé a pasar la noche en su

casa y me enteré de que no dormía. Después ella me confesó que llevaba tres noches sin poder descansar, y luego me alarmé cuando noté que las palabras se le empezaban a atascar en la lengua, y que estaba perdiendo extensos fragmentos de la memoria. Llamé a un médico vecino, que fue a verla. Le hizo preguntas y después le ordenó sacarse una tomografía. La llevamos a lo de la tomografía y esta mostró que había una mancha bastante grande en el cerebro. La dejaron en la clínica, y ocho días después le hicieron una cirugía para sacarle un inmenso tumor que venía creciéndole desde quién sabe cuándo. La cirugía fue un éxito, dijo el neurocirujano, y parecía tener razón, porque a los cinco días mi mamá volvió a hablar como lo hacía antes. Se confundía un poco, le costaba expresar ideas complejas, pero volvió a ser tan conversadora como siempre. Sobre todo, siguió siendo muy de izquierda, y eso me pareció maravilloso. Sin embargo, unas semanas después se comprobó que el tumor había quedado intacto, y se supo que jamás se extinguiría, y que acabaría por matarla muy prontamente, porque se trataba del temido glioblastoma, el más implacable de los tumores conocidos. Decidimos, en todo caso, hacer el proceso de radio y quimioterapia, pues había todavía una pequeña posibilidad de contener la marcha del cáncer. Pero no hubo retorno. Mi madre, con una tranquilidad y una aceptación admirables, se fue marchando poco a poco de este mundo.

Mientras esto sucedía, hicimos una versión en confinamiento de *Campo muerto*. En realidad, solo pude estar en un pequeño fragmento, pero fue importante encontrarme con los demás en ese tiempo y trabajar un poco. En esos días también estuve hablando con todos por teléfono. Juliana había sido muy juiciosa durante la enfermedad de su mamá y había aprendido mil cosas sobre el cerebro y sobre los tumores, y me transmitió todo lo que sabía. También había aprendido mucho sobre la naturaleza humana, sobre todo la de los médicos, y me

ayudó a entender o, mejor, a soportar el hecho de que algunos pudieran ser tan miserables. Por otro lado, Bellaluz me estuvo preguntando, todo el tiempo, si necesitábamos algo, si podían ayudarnos en algo. Yo le respondía que no necesitábamos nada, que las cosas iban bien, dentro de lo posible. Sin embargo, un día les escribí una carta sentimental diciéndoles que me hacía falta tenerlos cerca, que, de haber estado en la misma ciudad, le habría pedido a cualquiera de ellos que viniera a casa y nos prepararan una sopa, porque por momentos me sentía verdaderamente cansado de todo lo que hacía: ir por el mercado y cocinar, reclamar los medicamentos y administrarlos, recoger los pañales y cambiarlos, ir de ventanilla en ventanilla para que autorizaran los exámenes, enfrentar al patán del radioncólogo, etcétera, etcétera. En respuesta me enviaron un mercado gigante. Se lo conté a mi mamá, emocionado, pero ya no entendía casi nada de lo que le decía. Sentí mucho que no entendiera eso, y que tampoco entendiera la noticia de que habían ordenado la detención domiciliar de Álvaro Uribe. “Amá, metieron a Uribe a la cárcel... bueno, le dieron casa por cárcel, pero algo es algo”, le dije, y me miró con una mirada inocente. Había dejado de discernir entre lo bueno y lo malo, entre lo amable y lo perverso. Sin embargo, por eso mismo Greta pudo acercarse a ella como ninguna otra persona pudo. Se abrazaban y se sonreían, y parecían no necesitar más. Del mercado que nos envió Danza Común solo lamenté que viniera un coco todavía armado. No obstante, después de luchar más de una hora para sacarle la pulpa, lo agradecí infinitamente. Pude servirles coco rallado en la avena cocinada tanto a Greta como a mi mamá.

Un día, cuando mi mamá estaba ya mucho más apagada, quizás en el tiempo de los cuidados paliativos, me enteré de que el papá de Zoitsa había muerto, también de cáncer. El suyo había sido en el páncreas, y había sucedido en el lapso de unas cuantas semanas. Llamé a Zoitsa (ella me había llamado por los

tiempos de la cirugía) y hablamos un rato. Estaba tranquila, un poco acongojada, pero tranquila. Me contó cómo había sido todo, y le conté cómo iban las cosas por mi lado, y después nos despedimos, como siempre, prometiéndonos no dejar pasar mucho tiempo antes de volver a saludarnos. Pensé en lo que le había dicho a Bellaluz: que la muerte hacía sus redadas, que se iba llevando almas sin ton ni son, como quien va cortando las ramitas y las hojas que cree que están de más en su jardín.

Finalmente falleció mi madre, cinco meses exactos después del día en que ingresó por primera vez a la clínica. De Danza Común me llegó un anturio. Lo puse al lado de las orejas de burro, donde ha estado floreciendo juiciosamente en los últimos siete meses.

Lo que vino después fue esperar a que terminara el año. Y se terminó, y comenzó el siguiente, 2021, y volvimos a ensayar juntos en el espacio, y nos pusimos a preparar un viaje a París, donde presentaríamos *Campo muerto* y haríamos además una residencia artística, pero se nos atravesó el segundo pico de la pandemia, lo cual hizo que no pudiéramos viajar, y después nos pusimos a ensayar para una función en el Jorge Eliécer Gaitán, que fue maravillosa, y luego, cuando estábamos planeando una segunda salida, esta vez con *Tumpacté*, llegó el tercer pico, que hizo que se aplazara la función, y ahora, mientras escribo, no se sabe qué vaya a pasar, porque justo empezaron las protestas en todo el país a causa de la reforma tributaria que estaba preparando el Gobierno, y a causa de la reforma a la salud, y a causa del abuso policial, y de los 6402 asesinatos por parte del Estado en los tiempos de la Seguridad Democrática, y por la compra de aviones de guerra en tiempos de pandemia. El gobierno ha ordenado disparar a la gente. A la noche de hoy, según se sabe, van más de treinta muertos en menos de una semana. Como siempre, dicen estar defendiendo la democracia. La defienden apuntando a la cabeza. Pero la

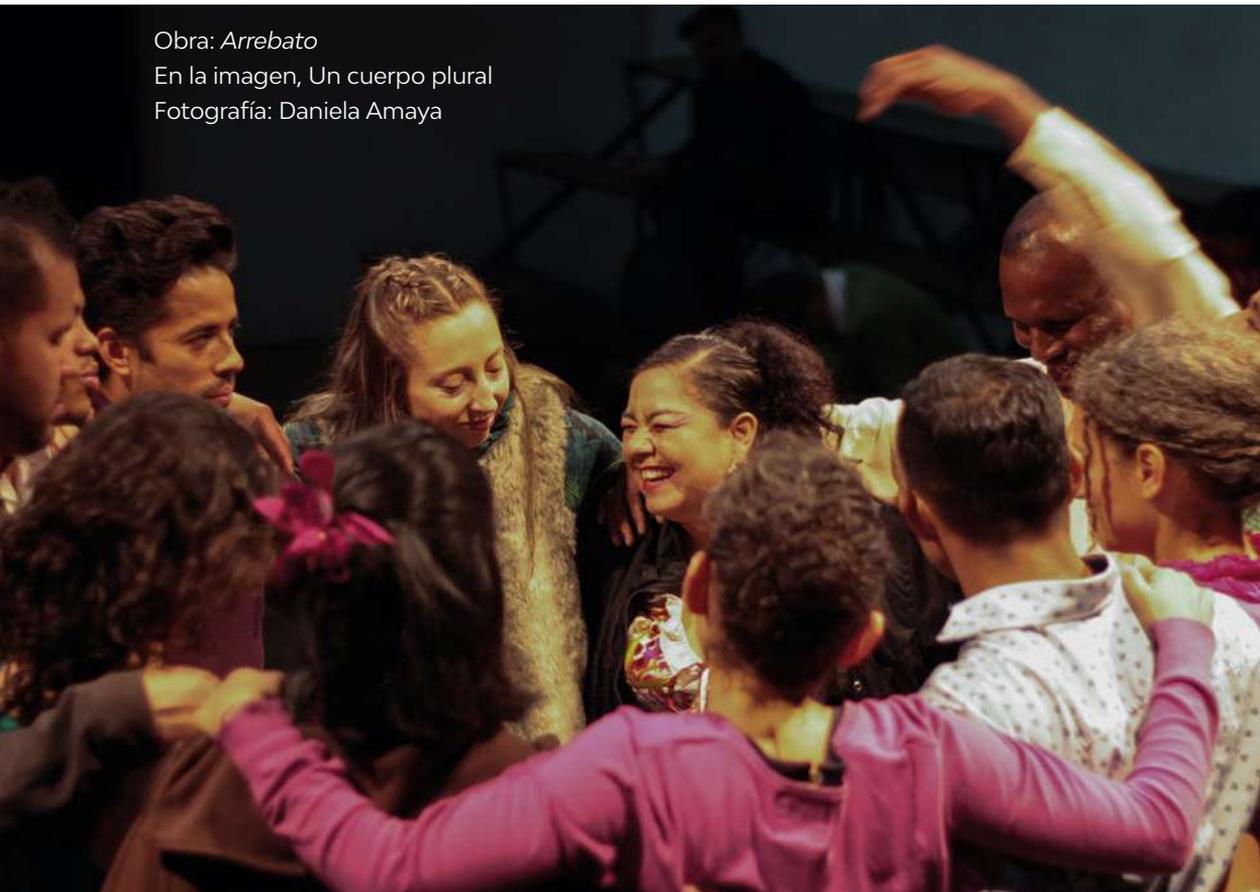
gente continúa en la calle. Muchas de las personas que he mencionado en estas páginas van por ahí marchando, impulsando la rueda, danzando, gritando, mariconeando y rimando, con algo de miedo —porque al frente tienen una caterva de asesinos ansiosos de disparar—, pero con mucho de valor, porque saben que están empujando una verdad...

Hoy es 5 de mayo de 2021. Pasará un tiempo antes de que esta memoria sea publicada. Cuando finalmente llegue a tus manos, y tus ojos descifren estas líneas, ya habrá corrido otra buena cantidad de agua en el arroyo. El arroyo, sin embargo, seguirá siendo el mismo... y el rostro también, aunque se entreteja con otros cien cuerpos diversos.

Obra: *Campo muerto*  
En la imagen, Compañía Danza Común  
Fotografía: Alex Gumbel



Obra: *Arrebato*  
En la imagen, Un cuerpo plural  
Fotografía: Daniela Amaya



Obra: *Ni manzanas, ni peras, ni caimitos*  
En la imagen, Sofía Mejía, Andrés Lagos y Margarita Roa  
Fotografía: Natalia Espinel



Obra: *Tumpacté*  
En la imagen,  
Roland Sánchez y  
Rodrigo Estrada  
Fotografía:  
Carlos Lema



Obra: *El espinazo de la noche*  
Fotografía: Amaranta Fiquitiva

# Obras de la compañía Danza Común

*Campo muerto, interior 2, apto. 303.* Videodanza. Dirección:  
Danza Común. 2020.

*El espinazo de la noche.* Dirección: Rodrigo Estrada. 2018.

*Cartografías de Macondo.* Dirección: Bellaluz Gutiérrez. 2016.

*Cerco al rey.* Dirección: Andrés Lagos. 2015.

*Tumpacté.* Dirección: Bellaluz Gutiérrez. 2013.

*Transparente.* Dirección: Martha Hincapié. 2012.

*Los albinos.* Dirección: Sofía Mejía. 2011.

*Arrebato: Historias comunes, historias bailadas.* Dirección:  
Danza Común. 2010.

*La pura verdad.* Dirección: Zoitsa Noriega. 2010.

*Ni manzanas, ni peras, ni caimitos.* Dirección: Bellaluz Gutiérrez. 2010.

*Lalalá, lalalá, canción que era un sofá.* Dirección: Bellaluz  
Gutiérrez. 2009.

*Campo muerto.* Dirección: Sofía Mejía, Zoitsa Noriega y  
Bellaluz Gutiérrez. 2008.

*Pequeñas delicias.* Dirección: Fraude Requardt. 2007.

*Reciclaje.* Dirección: Camille Graff. 2006.

*In situ.* Dirección: Alexis Eupierre. 2006.

*24 horas.* Dirección: Carmen Werner. 2005.

- Pájaro 5*. Dirección: Zoitsa Noriega. 2005.
- Aquí lo aparente*. Dirección: Zoitsa Noriega, Sofía Mejía y Bellaluz Gutiérrez. 2005.
- Ecodistancia*. Dirección: Alejandra Ramírez. 2004.
- Éramos unos cuantos*. Dirección: Bellaluz Gutiérrez. 2004.
- Quedó muñeco*. Dirección: Andréi Garzón y Rodrigo Escobar. 2003.
- Gesticularia*. Director: Luis Viana. 2002.
- Jardín móvil*. Dirección: Rodrigo Escobar y Zoitsa Noriega. 2002.
- Aureliano y Arcadio*. Dirección: Mariángel Romero. 2002.
- Próximos distantes*. Dirección: Zoitsa Noriega. 2001.
- Instalación sur*. Dirección: Jeremy Nelson y Luis Lara. 2001.
- Canción de cuna para despertar insomnes*. Dirección: Humberto Canessa. 2001.
- Con las nubes en el piso*. Dirección: Anaisa Castillo. 2001.
- Síndrome*. Dirección: Anaisa Castillo. 2001.
- De mis soledades vengo, a mis soledades voy*. Dirección: Jorge A. Pérez. 2000.
- Movimiento para cinco*. Dirección: Rafael González. 1999.
- Bordeando la ausencia*. Dirección: Compañía Danza Común. 1999.
- Esquina xy, Edén este*. Dirección: Charles Vodoz. 1997.
- Pieza para insomnes en cuatro movimientos*. Dirección: Jorge Tovar. 1996.
- Agogía*. Dirección: Carlos Latorre. 1995.
- Retorno profano*. Dirección: Elizabeth Ladrón de Guevara. 1994.
- Y otra vez*. Dirección: Norma Suárez. 1993.



# MEMORIA DE UN CUERPO PLURAL

DANZA COMÚN: TRES DÉCADAS

En la memoria, cuatro palabras pueden desplegar la historia toda de la existencia humana. Es por eso que no basta sino abrir un pequeño resquicio para después acabar perdidos en la inmensidad. De alguna manera, la memoria que adquiere presenta es eso: un océano sin contornos, un sueño de capas superpuestas, una mitología fractal en la que cualquier punto, sin excepción, acaba siendo el inicio de un nuevo relato.

ISBN: 978-628-7531-79-6



INSTITUTO  
DISTRITAL DE LAS ARTES  
IDARTES

