

MEMORIAS DE CUERPO
Maestros de la danza en Colombia

Serie documental para televisión

Entidad contratante

Dirección de Artes, Ministerio de Cultura, República de Colombia
Dirección: **Clarisa Ruiz**

Casa productora

Unimedios Televisión, Universidad Nacional de Colombia
Dirección Unimedios Televisión: **Alexandra Reyes**

Diseño

Coordinadora Ministerio de Cultura: **Natalia Orozco**
Director de investigación: **Raúl Parra**
Director de contenidos: **Juan Carlos Flechas**
Director audiovisual: **Luis Carlos Urrutia**
Investigación y guion: **Sandra Molano, Jenny Fonseca**
Asistente de investigación: **Émilsen Rincón**
Productora general: **Liseth Sayago**

Piloto

Realización: **Luis Carlos Urrutia**
Guion: **Sandra Molano**
Producción: **Liseth Sayago**
Producción de campo: **Milena Thinkan**
Director de fotografía: **Juan Pablo Osorio**
Sonidista: **Rogelio Sánchez**
Editor: **Ricardo Cortés**

Formato de grabación: DVC Pro 50 y Mini DV
Plataforma de edición: Final Cut

1. INVESTIGACIÓN

MEMORIAS DE CUERPO

Maestros de la danza en Colombia

1.1 Información general

1.1.1 Tema general y temas secundarios

El proyecto “Memorias de Cuerpo, maestros de la danza Colombiana” propone, inicialmente, la recopilación minuciosa de documentos escritos de seis de los más importantes gestores y creadores en danza del país. Seguidamente se busca producir un documento escrito sobre cada uno de los “maestros”, en que se profundizará en los siguientes aspectos: biográfico (contexto social, cultural y político), nociones de cuerpo y técnica (características estéticas, investigaciones en torno a lo corporal), escritos sobre la danza (publicaciones, textos, conferencias, etc.), piezas coreográficas (reseña de la producción artística y análisis coreográfico de una de las piezas más relevantes) y material visual existente, herederos y continuadores de la investigación de cada uno de los maestros. Se busca dejar una memoria visual sobre las personas que con su trabajo fueron pioneros, fundando las bases del actual panorama de la danza en nuestro país, que las jóvenes generaciones desconocen casi totalmente.

Jacinto Jaramillo	El cuerpo de la tierra
Delia Zapata	El cuerpo mestizo
Carlos Franco	El cuerpo festivo
Gloria Castro	El cuerpo como instrumento
Álvaro Restrepo	El cuerpo sagrado
Carlos Jaramillo	El cuerpo fuego

Esta propuesta busca, como hemos dicho anteriormente, recolectar información de nuestros más importantes maestros de la danza en Colombia, cada uno con una búsqueda diferente y en diferentes formas de danza (folclor, *ballet* clásico, danza contemporánea). El siguiente orden obedece, por un lado, a los maestros ya desaparecidos (Jacinto Jaramillo, Delia Zapata O. y Carlos Franco), los que han emigrado del país (Carlos Jaramillo) y los que continúan trabajando por la danza nacional (Gloria Castro y Álvaro Restrepo). En cada uno de ellos se busca analizar los siguientes temas:

- Contexto social, cultural y político: para este ítem se hace una bibliografía del personaje, enfatizando las influencias más notables, escuelas de estudio, momento histórico en que se desarrolla su creación, entre otras.
- Nociones de cuerpo y técnica: nos interesa en este punto saber qué refleja corporalmente en sus creaciones y en su búsqueda técnico-corporal, las diferentes

presentaciones culturales representadas en la especificidad de un cuerpo, escuelas creadas y alumnos que continúan la tradición.

- Continuadores, herederos: aquellos a quienes los maestros han influenciado y quienes continúan o han propuesto estética, pedagógica o artísticamente a partir de lo aprendido con el maestro o maestra.
- Piezas coreográficas: listado de piezas coreográficas y análisis de una las piezas más relevantes.
- Escritos sobre la danza: recopilación de documentos escritos por los maestros, transcripción de conferencias, entrevistas, etc.
- Videos existentes: listado de videos sobre cada maestro de danza.

1.1.2 Marco teórico

La Reconstrucción Histórica de la Danza como Fenómeno Cultural

La necesidad de una investigación en danza es, según Hilda Islas, la de *“entender la complejidad de los procesos que mueven, trastornan, modifican y a veces inhiben el trabajo de bailarines coreógrafos y maestros, procesos que exceden la labor de los hacedores de la danza para vincularse quizá con una política gubernamental, ya sea opresora o democrática; con las dificultades de comunicación y captación de públicos o con los problemas pedagógicos que enfrentan los maestros en diferentes comunidades estudiantiles”*.¹

La danza en Colombia como fenómeno cultural aún no ha sido objeto de una investigación profunda y detallada. Tanto los documentos como los testimonios que existen sobre este importante arte escénico se encuentran a la espera de ser recogidos, estudiados y divulgados. Según el reciente trabajo realizado por el Observatorio de Cultura Urbana de Bogotá, del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (*“Estudios preliminares sobre el estado actual de la danza en Bogotá”*, de Ángela Beltrán), existe una escasa producción bibliográfica a este respecto. Las investigaciones que resalta este estudio son las producidas por la antropóloga Nubia Flórez Forero: *“Así danzamos”* (1994) y *“Una vida en la danza”* (1996), principalmente.

Igualmente, sabemos de un gran número de investigaciones, especialmente en folclor, que recogen información sobre algunas danzas (datos históricos de cada danza, planimetrías, parafernalia, vestuario, etc.), entre las que podríamos resaltar: *Danzas nativas de Colombia*, de Jacinto Jaramillo (1968); *Compendio general del folklore Colombiano*, de Guillermo Abadía (1970); *Danzas colombianas* (1986) y *Baila Colombia, danzas para la educación* (1995), de Alberto Londoño, así como artículos en revistas especializadas (*Revista Colombiana de Folklore*) y periódicos.

De otro lado, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo ha publicando la compilación *“Pensar la danza”* y *“Pensar la danza 2005”* como fruto de un concurso de ensayos teóricos sobre la danza como “lugar de encuentro de reflexiones escritas y heterogéneas, guiadas por la exigencia común de atravesar las fronteras que separan

¹ Hilda Islas, *Tecnologías corporales : danza, cuerpo e historia*, CENIDI, 1995, p. 13

y, al mismo tiempo, unen la reflexión teórica y práctica artística y pedagógica de la danza.”² En estos dos libros se compilan las reflexiones de diferentes creadores en danza desde diferentes perspectivas. Otra publicación recientemente aparecida es la “Colección de memorias de danza” que hace un recuento de los diferentes festivales de danza propuesto en la ciudad de Bogotá con apoyo del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Algunas investigaciones, presentadas en forma de memorias o tesis de maestría, han sido realizadas por un creciente número de bailarines colombianos, tanto en Colombia como en el exterior. Entre ellas que podemos citar: “En tierra, un estudio coreográfico experimental en las playas de río Támesis” (Laban Center- City University, Inglaterra, 2000), de Rosana Barragán, “Lo grotesco en el Butoh” (Universidad de los Andes, Colombia, 2000), de María Camila Lizarazo, y “La danza contemporánea en la ASAB”, de Raúl Parra (Universidad París 8, Francia, 2004), entre otras.

En cuanto a investigaciones que busquen conservar las memorias de los hacedores de la danza en el país, actualmente no se conocen estudios, fuera del documento hecho por Ilse de Greiff sobre el maestro Guillermo Abadía Morales, “El Quijote del folklore colombiano”, en la publicación del Ministerio de Cultura: Premio Nacional Vida y Obra, 2003.

1.1.3 Desarrollo de la investigación

1.1.3.1 Datos generales

Título:	MEMORIAS DE CUERPO (maestros de la danza en Colombia)
Investigador:	Raúl Parra Gaitán
Coinvestigadores:	Emilsen Rincón, Jenny Fonseca, Sandra Molano
Entidades comprometidas:	Ministerio de Cultura, Unimedios Televisión
Fecha de realización:	Septiembre-diciembre de 2007
Ubicación:	Bogotá, D.C., Barranquilla, Cali y Cartagena

1.1.3.2 Objetivos

1.1.3.2.1 Objetivo general

Reconstruir la memoria de la danza en Colombia a partir de la investigación sobre la creación, la enseñanza y la obra de seis maestros reconocidos de la danza en el país, como insumo fundamental para la construcción de un documento visual que dé cuenta de dicha memoria.

² Simona Donato, Prólogo de *Pensar la danza*, IDCT, 2004, p. 9

1.1.3.2 Objetivos específicos

- Conocer a profundidad el tema fundamental desarrollado por los maestros objeto de investigación, así como la influencia ejercida sobre ellos.
- Comprender las metodologías utilizadas por cada uno de los maestros investigados en cuanto a su propuesta estético-corporal.
- Descubrir el aporte y la influencia que han tenido cada uno de los creadores en sus contemporáneos y en las generaciones posteriores y sus aportes al desarrollo de la danza en el país.
- Dejar una memoria audiovisual sobre los maestros protagonistas de la danza de este país.

1.1.3.3 Justificación de la investigación en el contexto local y regional

El desarrollo en la danza y sus expresiones desde los personajes escogidos en esta propuesta para una aproximación a la historia de la danza en Colombia, nos *re-crea* las diferentes nociones que dan cuenta y relatan en sí mismas diversas propuestas de sentido y concepto de lo que significa la expresión estética del movimiento, del cuerpo y de su visibilidad a partir de formas mediáticas. Cada uno de estos seis maestros han construido y definido una idea de qué cuerpo han creado, qué noción de danza han buscado, como sentido de sus expresiones y de su forma de ver este país y su gente. De otra parte, la danza no ha tenido un campo investigativo que dé cuenta desde el relato del concepto de cada maestro sobre sus expresiones y la idea fundamental es relatar conceptual y visualmente dicho campo. Como la historia de la danza en Colombia no ha sido aún objeto de investigación, no existen fuentes bibliográficas que den cuenta de lo ocurrido desde su aparición en el país; en la actualidad, el único medio de acercarnos a las experiencias pasadas son los programas de mano y artículos de prensa referidos particularmente a los montajes, ya que las referencias sobre la historia de la formación son prácticamente inexistentes. No existe un centro de documentación dedicado a la danza, por lo que es necesario recurrir a los archivos particulares de los creadores. Como consecuencia de esta escasez documental y de un centro de acopio y sistematización, las nuevas generaciones tienen una visión fragmentada, en el mejor de los casos, o inexistente acerca de los orígenes y antecedentes de la danza en el país.

Lo que nos pone en el juego de construir un sentido de expresión alternativo dentro de lo que buscamos, está justamente en fortalecer la memoria de la danza y sus conceptos, desde consolidar un documento sobre la danza en Colombia a partir de relatos de vida de seis de nuestros más representativos maestros, donde nos centraremos en los conceptos y expresiones de sus creadores.

1.1.3.4 Impacto, conceptos necesarios para comprender la investigación

En el desconocimiento que se tiene sobre el proceso vivido por la danza en Colombia es importante señalar que, aunque ésta haya existido como un hecho real, ha escapado a la crítica y a la investigación. Este olvido nos deja ver la falta de reflexión, análisis y, claro está, la marginación en que se encuentra la danza, lo cual nos confirma la poca importancia que se le da al arte y más específicamente a la danza en nuestro país.

Puede ser que nosotros mismos, los bailarines, hemos contribuido a reforzar esta exclusión de la actualidad histórica, como dice Laure Guilbert (2000), dejando más espacio a la leyenda que a la realidad. La presente propuesta de investigación busca llenar este vacío, haciendo énfasis no sólo en el recuento histórico de seis creadores y sus obras, sino en la reflexión esencial que nos conduzca a comprender los mecanismos (políticos, culturales, sociales) que han conducido a que la danza haya tenido un "proceso olvidado" en nuestro país. El impacto que puede representar esta investigación se resume en:

- Primero, será un material de consulta obligado por parte de estudiantes de danza, bailarines, coreógrafos e investigadores al ser una compilación de información sobre seis de nuestros más importantes Maestros colombianos de la danza.
- Segundo, a nivel institucional servirá como medio y justificación para la proposición de políticas culturales en danza.
- Tercero, ratificación de la danza como arte por medio del cual se puede expresar toda la multiculturalidad propia de nuestro país.

Algunas de las actividades para hacer conocer esta investigación son las siguientes:

- Conferencias en festivales, encuentros, congresos de danza. Entre las invitaciones que ya existen, aunque a un nivel informal, está el espacio del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, "La danza se lee", el cual se realiza a lo largo de todo el año en diferentes sitios culturales de la ciudad.
- Curso de Historia de la danza en Colombia en Instituciones Universitarias (CENDA, ASAB, Universidad de Antioquia, entre otros).
- La publicación de un libro.
- Encuentros de danza en torno a la reflexión sobre los procesos artísticos frente a las políticas culturales.
- El "Martes del Municipal", programa del Centro Cultural Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán, creado para que los ciudadanos se reúnan con el fin de dialogar y reflexionar sobre temas culturales orientados por expertos en literatura, cine, música, teatro, danza, arte y cultura en general.

En la segunda fase de esta investigación hemos adelantado una propuesta con diferentes entes culturales del país para la realización de seis capítulos para la televisión, cuyo tema es "Memorias de cuerpo, seis maestros de la danza colombiana".

1.2 FICHAS DE INVESTIGACIÓN

1.2.1 Ficha de investigación Jacinto Jaramillo (El cuerpo de la tierra)

1.2.1.1 Contexto social, cultural y político

Jacinto Jaramillo nació en Sonsón (Antioquia) en 1913 y murió en Bogotá en 1997. Siendo joven viajó a Nueva York, donde estudió danza moderna con una de las herederas de la escuela de Isadora Duncan, Irma Duncan, con quien aprendió la filosofía del cuerpo en armonía con la naturaleza y el sentimiento como motor del movimiento. En ese país también hizo estudios de teatro y aprendió inglés. Actuó en varias películas, entre las que podemos destacar "La Cautivadora", "El Valiente" y "Corazones de Acero".

En 1932, regresa a Colombia, y viaja por varios lugares del país, investigando en sus movimientos y en sus danzas, en especial las de la zona andina y el llano. Creó -según alguno de sus alumnos- alrededor de 50 coreografías de bailes tradicionales colombianos, donde se resaltan el bambuco, la guabina chiquinquireña, la guaneña, el joropo, entre otras, donde aplicó la técnica de Duncan, junto con otras influencias como la de José Limón y el pensamiento del nacionalismo y el muralismo mexicano. Esas son las danzas que aún se bailan y se siguen enseñando a las nuevas generaciones hoy en día. Se dice que siempre fue un crítico del poder y que por eso su nombre no figura en los anales de la historia colombiana.

Jaramillo vivió mucho tiempo en Argentina, allí trabajó varios años. Poco antes de morir repartió entre sus alumnos más dilectos manuscritos con sus coreografías, pinturas, el vestuario de su grupo y un libro sin editar, por eso su memoria escrita y visual se encuentra dispersa en manos de personas particulares y su ubicación no es fácil. La presente ficha de investigación recoge los testimonios de algunos de sus continuadores.

1.2.1.2 Continuadores, herederos

Oswaldo Granados fue bailarín y amigo personal de Jacinto Jaramillo. Es economista pensionado y tiene una visión muy clara del pensamiento político y cultural de Jaramillo. Como buen costeño, es dicharachero, pero ofrece pocas "acciones" interesantes para mostrar en el documental. Su participación podría ser a nivel de anécdota. Es posible que se le pueda grabar en su finca a las afueras de Bogotá, quizás bailando en las fiestas patronales, porque es desenfadado.

Ligia de Granados, esposa de Oswaldo Granados, es la directora del Ballet Folclórico Colombiano. Habla menos que su esposo y ya no baila, pero las rutinas y la labor de su grupo Ballet Folclórico Colombiano son de mostrar. Ya no dicta las clases, excepto cuando arma coreografías. Su *ballet* ha recorrido muchos escenarios internacionales y fusiona la danza tradicional, heredada de Jaramillo, con la danza moderna y el *ballet*. En su escuela ensayan otros grupos formados por otros continuadores de Jaramillo. Es de las pocas personas que han vivido siempre de la danza.

David Escorza, pensionado de la E.T.B., vive con su esposa en una casa al noroccidente de Bogotá. Su postura con respecto al legado de Jaramillo es “purista”; critica a todos los continuadores que la han modificado. Su vida transcurre en sus labores de hogar y excepcionalmente ensaya algunas danzas. Aparte de haber sido bailarín del Ballet Cordillera, era el encargado del vestuario del grupo y comentó que parte de ese vestuario está en el IPARM.

Édgar Sandino fue uno de los bailarines dilectos de Jacinto Jaramillo. Luego de una larga amistad, rompieron relaciones debido al interés de Sandino por el *ballet*, técnica con la que el maestro nunca comulgó. Sandino tiene varios documentos valiosos que Jaramillo le heredó. Además de coreógrafo es escritor y tiene un libro inédito donde le dedica un segmento importante, llamados “Tres Maestros”.

Felipe Lozano, licenciado en Educación Artística de CENDA, es el director de las compañías Sintaxis Danza Contemporánea, Andanzas y Travesías, Compañía Colombiana de Danza Felipe Lozano y del grupo de danzas de la UN. Lozano hace parte de la tercera generación de continuadores. Fue alumno de Édgar Sandino. Es de los personajes más jóvenes entrevistados (35 años, aproximadamente). Tiene formación en danza contemporánea y *ballet* y fusiona todos esos conocimientos en su danza. Como pocos de los personajes entrevistados, la danza es su profesión y su medio de subsistencia. Todas sus actividades del día tienen que ver con el baile, la coreografía y la enseñanza.

Álvaro Rodríguez, bailarín fue amigo personal de Jaramillo y conoce de memoria su vida, su formación y sus influencias, además de múltiples anécdotas personales. Este ingeniero eléctrico, egresado de la Universidad Nacional, que se pasa todo el día recorriendo la ciudad en virtud de su trabajo, también es profesor de aikido en la UN. La noción de cuerpo que ha heredado es “purista”, pero no condena las transformaciones porque, según él, el legado del maestro es para crear, no para copiar. Conoce muy bien el nombre de los pasos y las marchas.

Rafael Barrera fue alumno directo de Jacinto Jaramillo durante tres años, hacía pareja con Margoth Velásquez, una de las principales bailarinas del Ballet Cordillera y actriz de teatro y televisión. Durante mucho tiempo fue empleado de la Universidad Nacional, donde combinaba su trabajo con la danza. Es de los pocos continuadores que aún bailan y conserva el legado del maestro sin transformar. Su interés es conservar el legado tal cual como un patrimonio y se opone a las variaciones. Tiene una fundación que se llama Ballet Cordillera, bailes y cantos de Colombia, tal como se llamaba el grupo de Jaramillo al que él perteneció. Su actividad se ha realizado, en gran parte, en la Universidad Nacional, en el colegio del barrio Palermo y en el salón comunal de Sauzalito. Rafael demuestra muy claramente, con su postura y su caminar, la noción de cuerpo del maestro.

1.2.1.3 Nociones de cuerpo y técnica

Escobillado, aguacateo y marchas son términos comunes para todos los personajes, no sólo desde el lenguaje; también desde el movimiento. Todos saben escobillar tal como

lo enseñó Jacinto Jaramillo. Aunque algunos bailan en media punta, los pasos, las coreografías y las músicas que se bailaban con Jacinto siguen sin modificar. Las diferencias radican en que algunos han “estilizado” o “*balletizado*” las danzas, han introducido cambios en el vestuario para hacer ver la danza más espectacular y “darle proyección”, como dice Ligia de Granados; han modificado la postura de los pies y los saltos o han empezado a trabajar en danzas de otras regiones del país, como el bullerengue y las del Pacífico. En todos, el aprendizaje del movimiento se da a nivel de imitación e imaginario. Estos son algunos ejemplos:

Según Ligia de Granados, su trabajo con su Ballet Folclórico Colombiano se diferencia del legado de Jacinto Jaramillo en la técnica, porque combina el *ballet* con la danza africana y la danza moderna, con el fin de conseguir la elegancia para el bailarín. En cada ensayo trabaja con músicas étnicas de distintos lugares del mundo, para preparar el cuerpo en el ritmo, como rutinas de música africana y movimientos del mapalé y otros ritmos de la Costa Pacífica. “El cuerpo se adapta de manera natural a lo que está aprendiendo por el simple amor a la danza, es algo muy espiritual”.

En el Ballet Folclórico Colombiano, la figura espigada, el cuerpo trabajado, la estatura alta o media y la belleza física de los bailarines parece ser muy importante. El entrenamiento es bastante fuerte y los ejercicios son “sufridos” por los bailarines. Su vestuario es vistoso, brillante, colorido y sus coreografías están pensadas como un *show*, “*es más espectáculo para poderlo vender, pero no se le ha quitado ese sentimiento de nacionalidad*”, según Ligia de Granados. “*Tengo una obra sobre la rebelión de los negros cimarrones, que fue la primera que se montó con el ballet, que también habla sobre una situación social, como lo hacían las obras de Jacinto Jaramillo*”. Cuando se bailan las coreografías de Jaramillo, se respetan el orden y algunos de los pasos, aunque bailan en medias puntas, en algunas ocasiones el hombre alza a la mujer y hay más bailarines en escena.

Aunque Ligia de Granados puede ser un ejemplo de la memoria de cuerpo de Jacinto Jaramillo, no lo es de su noción de cuerpo. Ligia confiesa que, por estar innovando, ella y casi todos los alumnos de Jaramillo han ido dejando perder ese legado y ya no se encuentra puro en ninguna parte, y que tampoco existe un lenguaje para expresar los pasos de sus coreografías, por eso a muchos desplazamientos se les llama con expresiones del *ballet*.

Ligia de Granados ya se ha convertido en una gestora que además de tener y sostener su propia academia ha llevado a su grupo a festivales y muestras importantes dentro y fuera del país durante mucho tiempo, con uno de los grupos que más ha viajado y mostrado su versión de la danza colombiana en el mundo. Ligia es una señora de baja estatura, de unos cincuenta y tantos años, a quien todos los bailarines respetan mucho; es como una matrona de la danza. Su escuela está en Chapinero y vive en el barrio Santa Isabel. Al parecer, continuamente asiste a almuerzos y eventos sociales, en los cuales se codea con personas con quienes gestiona presentaciones para su grupo. Ella misma diseña el vestuario de su grupo.

Oswaldo Granados, teórico del folclor, fue bailarín de Jacinto Jaramillo en la época en que hacía con el folclorólogo Guillermo Abadía Morales un programa de televisión en directo para Inravisión, llamado “Apuntes sobre el Folclor”. Granados conoce muy bien la postura política del maestro: *“Ver el folclor de la forma en que lo veía Jacinto Jaramillo hacía ver el país de otra manera. No es bailar por bailar, detrás del bambuco hay un ser y hay una sociedad que hay que hacer respetar”*.

Al preguntarle cómo vive su memoria de cuerpo en el cotidiano, contesta que todavía puede bailar y brincar y que cuando asiste a fiestas o lugares de rumba es el centro de atención porque cuando oye música simplemente se para y baila, y como todavía guarda las posturas y el movimiento de brazos y manos, algunos creen que es “marica”, siendo incluso objeto del coqueteo de otros hombres por su forma de bailar.

Granados, por supuesto, no se opone a modificar el legado de Jaramillo: *“El folclor no es estático, el folclor tiene su propia dinámica. El problema es que ahora la dinámica la imponen los medios de comunicación”*.

Cuenta varias anécdotas de Jaramillo, como la ocasión en que se estrenó en el teatro Olimpia de Bogotá una película donde Jaramillo actuaba, pero como a su personaje lo mataban poco después de comenzada, la gente protestó *“porque habían matado al paisita”* y hubo reacciones violentas. También cuenta que una vez vino al país una bailarina de *ballet* argentina llamada Alicia de La Gala, que bailó la guabina chiquinquireña en puntas y al día siguiente el periódico El Tiempo sacó un artículo donde decía que Alicia de la Gala le había dado prestigio a la danza colombiana, lo cual generó rabia en Jacinto Jaramillo y protestó por eso ante el diario, con cuyos dueños siempre tuvo una pésima relación.

El acento narrativo de David Escorza se encuentra en que el legado de Jacinto Jaramillo no se debe transformar sino conservar puro: *“en el bambuco y en el joropo no se salta ni se muestra. La danza de Jaramillo es la de un pueblo sometido y con los pies en la tierra. Lástima que lo que conservan otros continuadores no es estricto, lo que hacen es igual a fusionar el vallenato puro con otros ritmos. Nosotros debemos bailar como bailaban los originales, lo más autóctono, como ellos bailaban. Es tanto así que cuando nosotros bailábamos para los ancianos, muchos decían: ustedes sí bailan como bailaban mis papás... pero infortunadamente a la gente ahora le gusta es que les muestren calzones”*. Escorza, junto con Rafael Barrera, hace parte de esta tendencia purista. La diferencia es que David ya casi no baila, mientras que Rafael sigue vigente con su trabajo.

Escorza era el bailarín encargado por el maestro Jaramillo del vestuario. Participó en el montaje de “El Potro Azul”, la obra más conocida del maestro, que habla del movimiento revolucionario de Guadalupe Salcedo y cómo fue traicionado por el gobierno. Escorza recuerda que él se aprendía todos los puestos y que el paso que más le costaba trabajo era uno donde se arrojaban las lanzas. Él era quien cuidaba que la ropa, el calzado y los accesorios estuvieran siempre a tiempo para cada bailarín en todas las funciones. El maestro confiaba mucho en él, y en vez de llamarlo David, le decía Goliat.

Escorza dice que enseña las coreografías de Jaramillo, pero con la condición de que no las modifiquen, *“pero ahora todo el mundo quiere ser coreógrafo y le cambian un detalle a la coreografía original y dicen que es de su autoría, sin reconocerle los créditos al maestro”*.

Comenta que Jaramillo adaptaba la música de las coreografías especialmente para la danza; por ejemplo, al “Palonegro” le quitó un segmento para que se adaptara perfectamente a la danza y que la canción “Hasta luego mi don” fue escrita exclusivamente para bailar las vueltas antioqueñas de Jaramillo.

El vestuario original del maestro Jaramillo reposa en el instituto IPARM, de la Universidad Nacional, ya que Yesid Carranza, uno de los bailarines favoritos del maestro, que ya falleció, lo donó al colegio. De otra parte, aunque ya no es tan joven y tiene algo de sobrepeso, David Escorza tampoco tiene problema en levantarse a bailar para demostrar cómo se baila un escobillado y dice que estaría dispuesto a volver a bailar algún extracto de “El Potro Azul” siempre que sea con sus antiguos compañeros.

Álvaro Rodríguez es ingeniero mecánico egresado de la UN, lugar donde conoció a Jacinto Jaramillo, cuando hizo parte del grupo de danzas de la Universidad, que alcanzó a dirigir Jaramillo. Además de haber sido bailarín, fue amigo personal del maestro, es de los que más conoce su biografía. Cuenta que cuando conoció al maestro, ya estaba en su etapa senil y andaba con un bastón debido a una enfermedad en sus piernas... *“Cuando entraba al auditorio León de Greiff, soltaba el bastón, se olvidaba de sus dolores y caminaba solo”*.

Al preguntarle por su memoria de cuerpo en el cotidiano cuenta que este legado de cuerpo que le dejó Jaramillo se expresa sobre todo en las manos, ya que el maestro trabajaba mucho el movimiento de los brazos desde el plexo solar, que era un movimiento basado en la naturaleza, y comenta que para Jaramillo el escobillado era un movimiento de siembra y tapado de la semilla. Rodríguez dice que el maestro no buscaba cuerpos perfectos, sino cuerpos naturales, forjados por la misma danza. También dice que le enseñó a manejar el cuerpo vital, sin dolor y sin quejarse, porque una de las cosas que más le admiró era que su enfermedad no le impedía seguir moviéndose y seguir transmitiendo cosas. *“Esa escuela hace vivir, sentir e identificarse con el cuerpo”*.

Para Rodríguez, Jacinto Jaramillo es un verdadero maestro *“porque era pintor, poeta, coreógrafo, muy observador -cuando le presentaba personas, el viejo podía adivinar por su corporalidad y su fisonomía, de qué lugar del país procedía-, llevaba mucho por dentro, en suma, tenía brillo”*.

Rodríguez no se opone a las modificaciones al legado de Jaramillo, al contrario, su tesis es que con base en los movimientos de Jacinto Jaramillo se puede crear, que él dejó su legado para crear, no para copiar; sin embargo se opone a *“balletizar”* la danza folclórica y se opone a la danza que es sólo espectáculo y cuyos bailarines no son gente normal, sino cuerpos demasiado estilizados. Rodríguez también es profesor de aikido en la UN y dicta clases los sábados de 9 a 12 en el polideportivo.

Rafael Barrera hizo parte del Ballet Cordillera, junto con su esposa de ese entonces, la actriz Margoth Velásquez; juntos aparecen en el montaje de “El Potro Azul”. Hoy en día tiene conformado una fundación que también se llama “Ballet Cordillera, cantos y danzas colombianas” en honor a su maestro. Rafael es pensionado de la Universidad Nacional, en donde ha tenido por más tiempo funcionando su grupo de danzas folclóricas, conformado por empleados. Rafael es de los continuadores más “puristas”: *“No me interesa que me digan maestro o coreógrafo, porque lo que quiero es conservar la tradición intacta. Hay gente que dice que uno es un repetidor, pero lo que uno hace es respetar la tradición. Yo no puedo decir ya me aburrí de mi mamá, ahora quiero una mamá más joven... No. No puedo negar mi raíz”*.

Antes de bailar con Jacinto Jaramillo, Barrera bailó tres años en el grupo de Delia Zapata, pero se sintió más atraído por Jaramillo porque considera que él tenía una base investigativa más sólida y porque lo andino le llamaba más la atención, ya que él es boyacense. *“Con Jacinto recordé a mi abuela, que siempre usaba alpargatas y sombrero de jipa, ropa anchota, negra y delantal o pañolón. Ese era el traje de las mujeres boyacenses de esa época y ese también es el vestuario de Jaramillo para la danza de esa región del país. También pude conocer a una casanareña en Santa Rosa de Viterbo y vestía cotizas negras, falda ancha y larga y flores en la cabeza, es igual al vestuario llanero de Jacinto”*.

Lo que Barrera más recuerda de Jaramillo es su mística para enseñar, que no le gustaba que le cambiaran las cosas y que hacía que sus alumnos creyeran en los que estaban haciendo. *“Jacinto nos dejó muchas cosas, pero también una tara: no nos enseñó a cobrar. En mi escuela la gente va y viene y nunca se les pide plata, porque eso no me interesa, a diferencia de otras escuelas que tienen ingresos y tienen sede”*.

Cuando se le pregunta cómo vive su memoria de cuerpo en el cotidiano dice que, sin ser arrogante, él se siente una persona más importante porque está haciendo algo por el país. De otra parte, se cuida de no subir de peso, tiene el ejercicio como costumbre y una postura recta y elegante.

Rafael Barrera puede ser uno de los personajes principales que represente a la primera generación y a la línea “purista” del legado del Jaramillo. Su grupo baila las coreografías de Jaramillo, sin modificaciones, hace los pasos tal como los enseñó el maestro y respeta el diseño de vestuario. Su grupo ensaya en el colegio de Palermo y en el salón comunal de Sauzalito los domingos de 9 a.m. a 1 p.m. Tiene presentaciones permanentes.

Barrera camina mucho, va a pie a muchos lugares de la ciudad, su hija mayor y su ex esposa Margoth Velásquez conforman la fundación, el trabajo de la danza se hace en familia.

De todos los personajes entrevistados, Felipe Lozano es quien tiene una visión más clara de la danza como arte porque esa es su vivencia. Él más que sólo coreógrafo, bailarín o maestro, tiene la visión de un artista y carece de las prevenciones y los celos

de los demás continuadores. Lozano, además, estudia una maestría en teoría del Arte en la Universidad Nacional. No fue alumno directo de Jaramillo, hace parte de lo que él llama la tercera generación, pues recibió su legado a través de Édgar Sandino, quien a su vez hizo modificaciones al legado, al mezclarle influencias del *ballet* -a lo que Jaramillo se oponía profundamente-. Según Lozano *“es muy difícil, casi imposible que uno repita en la danza los mismos esquemas motores”*.

Además de la formación en danza tradicional, Lozano ha estudiado danza contemporánea y clásica; de manera que en su danza mezcla el movimiento del plexo solar, la armonía en los movimientos -con dinámicas fuertes y entrecortadas- que heredó de Jaramillo, con movimientos de danza contemporánea donde se hace énfasis en la pelvis y las extremidades inferiores, para adaptarlas a sus necesidades expresivas.

Al preguntarle por su idea de Jacinto Jaramillo, responde: *“Jacinto Jaramillo es el primer personaje de la danza colombiana que genera una revolución en el concepto de cuerpo, del movimiento, del espacio, en la concepción de la danza nativa como propuesta estética, en la mirada de la danza como producto estético con unos elementos culturales que le permiten estar a la altura de las expresiones artísticas”*. Y continúa: *“Para Jacinto Jaramillo el cuerpo del bailarín es una poesía en movimiento, el bailarín es un poeta que crea lirismo del espacio. Las coreografías de Jacinto son como las obras de Rembrandt o de Picasso, hay que conservarlas porque son patrimonio”*.

Cuando habla de la memoria de cuerpo cotidiano, Lozano comenta que la técnica de Jaramillo es muy fácil de visibilizar en los cuerpos, *“son cuerpos que se hacen largos, gráciles, los brazos, las manos, las articulaciones tienen una fluidez en el movimiento que se reflejan, así trabajen otras cosas”*.

Lozano es el actual director del grupo de Danzas de la Universidad Nacional, con el grupo trabaja algunas de las marchas y coreografías de Jaramillo, pero bailan en media punta, hay muchos saltos y sus bailarines ensayan con baletas.

Lozano vive de la danza, baila, enseña y tiene tres grupos: el de la Nacional, un grupo de adultos mayores y uno de danza contemporánea. Dice que le queda muy poco tiempo libre, pero todo su día gira alrededor de la danza.

A Édgar Sandino lo antecede su ego. Según él, Jaramillo fue quien lo buscó para que fuera su primer bailarín porque quedó estupefacto, según sus propias palabras, cuando vio una puesta en escena que él escribió; es excelente coreógrafo, bailarín admirado, prolijo escritor: tiene más de 50 libros, gran atleta: puede correr seis horas seguidas sin descansar, y gran lector: puede leer un libro de 200 páginas en una hora y en alguna ocasión, se ganó un premio al mejor cuerpo. Todas estas afirmaciones, más que despertar antipatía, provocan sonrisas cómplices.

Vanidades aparte, Sandino ofrece varias posibilidades narrativas ya que él es el personaje antagónico a los “puristas”, pues de alguna manera se rebeló contra Jaramillo al estudiar *ballet*, cuya técnica es opuesta a la del cuerpo natural que profesaba

Jaramillo, por herencia de Isadora Duncan. Para él, la danza moderna es limitante para el cuerpo, pero lo subsana con el *ballet*.

Sandino conoció a Jaramillo cuando este tenía 57 años, y fue su alumno, junto con su hermano, durante diez. Sandino provenía del teatro, escribía puestas en escena para teatro mudo con mucha expresión corporal. Una de esas obras, titulada “Ataca”, fue vista por Jacinto; por eso se conocieron. Hasta ese momento a Sandino no le gustaba la técnica del *ballet* y encontró más identificación con la danza de Jaramillo. Su relación con el maestro era muy estrecha: *“Fue como un padre para mí, fue el que formó mi carácter, fuimos grandes amigos. Tengo una novela que va a salir pronto llamada “Arlequín”, donde Jacinto es uno de los personajes principales, que en la novela se llama Porfirio”*.

Cuenta que a Jacinto Jaramillo le encantaba el arte y la literatura, en especial autores como Porfirio Barbajacob, José Asunción Silva y pintores como Da Vinci, Durero, Rafael y El Greco.

Según el personaje, el motivo de su ruptura con el maestro, fueron los celos de Jaramillo al ver que Sandino empezó a estudiar *ballet* y dirigía un programa de televisión llamado “Los Maestros” donde montaba coreografías. Según dice, el maestro lo acusó de estar copiándolo.

Una bonita anécdota de Sandino es que el maestro Jaramillo le recitaba poesías, desde la más pueril, como: “Aserrín, Aserrán, los maderos de San Juan”, hasta cualquiera de Barbajacob y le preguntaba cómo la expresaría con el cuerpo, y Sandino lo hacía. Dice estar dispuesto a volverlo a hacer para el programa porque “soy excelente coreógrafo y con sólo escuchar una canción o un poema, ya voy imaginando la coreografía”.

Al preguntarle por su noción y memoria de cuerpo, Sandino resalta que al maestro Jaramillo le gustaban los cuerpos bellos -entendida la belleza bajo el canon griego- con los músculos perfectamente desarrollados y alargados a través del estiramiento continuo, cuerpos flexibles y resistentes y una relación columna-cabeza-piernas muy equilibrada. Cuenta que el maestro les enseñaba una marcha larga de giros y movimientos muy complejos que se llamaba “Jaguar completo”, la cual era un reto corporal muy intenso.

Actualmente Édgar Sandino tiene un grupo llamado Danza Teatro Arte de Bogotá, con quienes ejerce su escuela, llamada “*moballet*”, donde fusiona la danza moderna con el *ballet*: “Así se forma un bailarín más completo, porque se combina la danza de Jaramillo, es decir la moderna, que es muy libre, con el *ballet*, que es más preciso. El manejo del movimiento también es distinto, en la danza moderna el movimiento no se detiene, mientras en el *ballet* es más preciso y formal; en la moderna se baila con la emoción, en el *ballet* es primordial técnica y expresión son lo mismo, se basa en lo formal, es más de apariencia”. Sus alumnos son egresados y estudiantes de la Universidad Nacional, pues él fue durante mucho tiempo director del grupo institucional de danzas.

Un último dato interesante es que Sandino tiene una mantilla que hace parte de los vestuarios de Jacinto Jaramillo, cuyo modelo fue tomado de la virgen de Choachí y se usa en las danzas andinas.

1.2.1.4 Piezas coreográficas:

El Potro Azul

La Guabina Chiquinquireña, música del compositor Alberto Urdaneta sobre letra de Mariano Álvarez Romero (1938)

Las Vueltas Antioqueñas

El Bambuco

1.2.1.5 Documentación sobre el maestro Jacinto Jaramillo

- Programa de mano de una de las presentaciones del Ballet Cordillera, donde se reseñan las danzas.
- Artículo publicado en internet: “Garlando con Jacinto Jaramillo” entrevista a Jacinto Jaramillo. Contiene fotos y un video corto del maestro.
- Artículo en internet: “El Espíritu de Jacinto surca los mares”, de Mario Lamo Jiménez, con ocasión de un homenaje que se le hizo en San Francisco, California, EE.UU. la descripción de su coreografía de la guabina chiquinquireña en once pasos con sus respectivos nombres se puede encontrar en http://www.elabedul.net/Documentos/Temas/Folklor/Guabina/j._jaramillo.php.
- Separata “La Danza”, de Édgar Sandino, publicación del IDCT, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Édgar Sandino dice tener dos libros: “El Traje en Colombia”, que recopila los vestuarios de once trajes nacionales con variantes por regiones y subregiones investigadas por Jaramillo, y escrito a tres manos con Sandino y Gómez Medina, y “Tres Maestros”, de autoría de Sandino, uno de cuyos segmentos está dedicado totalmente a Jaramillo.
- Afiche de promoción del Ballet Cordillera diseñado por el maestro. Es la reproducción de una pintura suya.

1.2.1.6 Videos existentes

- Entrevista al maestro Jaramillo en el programa “Valores Humanos”, con Jota Mario Valencia, en formato VHS de mala calidad. Allí el maestro habla de su vida, de sus viajes y de la danza. En la misma cinta está grabado el homenaje que el Instituto Colombiano de Cultura le hizo al maestro y una muestra de las danzas del grupo de Rafael Barrera.
- Álvaro Rodríguez grabó una entrevista en video de cuatro horas de duración con el maestro Jacinto Jaramillo.
- David Escorza tiene el video de “El Potro Azul” en formato betamax, de mala calidad, está en vía de transferirlo a DVD. Esa presentación es un homenaje a los 80 años

del maestro Jaramillo. Al final de la obra, el maestro habla (el audio no es de buena calidad) y expresa su frustración por su situación económica.

- Existe un festival de danza internacional en los departamentos del Huila (Neiva y Teruel) y Meta (Restrepo) que lleva el nombre de “Jacinto Jaramillo”, organizado por el *ballet* colombiano Fausto Sánchez entre agosto y septiembre, al que acuden danzas de varios países latinoamericanos.
- Existe un documental de 50 minutos llamado: “Jacinto Jaramillo, un potro azul”, de Juan José Bejarano, que habla sobre sus viajes por Estados Unidos y Suramérica, en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, tel. 281 5241 y 283 6496.

1.2.2 Ficha de investigación Delia Zapata Olivella (El cuerpo mestizo)

1.2.2.1 Contexto social, cultural y político

Delia Nicolasa Zapata Olivella o “la mama Yeya”, como le decían las personas más cercanas, nació el primero de abril de 1926 en Loricá (Córdoba). Delia fue una folclorista, bailarina, y profesora muy reconocida, directora de la compañía de danza Ballet Folclórico de Delia Zapata Olivella. Trabajó en numerosas ocasiones con Los Gaiteros de San Jacinto. Se destacó por ser una autoridad en la música y bailes de las costas Caribe y Pacífica de Colombia. Ella y su hermano, Manuel Zapata Olivella, fueron pioneros en promover el folclor de las costas a audiencias urbanas, no sólo en Colombia, sino internacionalmente. Delia fue reconocida fuera del país por su excelente trabajo.

Se vinculó a la Universidad Nacional como profesora y directora del grupo de danzas y trabajó con ellos por espacio de 20 años, siendo profesora también de los empleados de la institución. De allí sale pensionada. Su trabajo en la Universidad Nacional fue conocido y admirado en todo el mundo. Delia fue nombrada presidenta del Instituto de Investigaciones Folclóricas y al mismo tiempo fundó el Instituto Folclórico Colombiano, con el fin de divulgar la investigación y preparar profesores de danzas.

En convenio con la Universidad Antonio Nariño y junto a Rosario Montaña creó el programa que dio paso a la carrera “Licenciatura en danzas folclóricas y teatro”. Posteriormente “la mama Yeya” viajó a África a investigar las raíces africanas del folclore colombiano. Allí contrajo una enfermedad que la hizo fallecer en Bogotá el 24 de mayo de 2001.

Al terminar su bachillerato decidió estudiar medicina, pero su hermano Manuel, observando que sus inclinaciones se dirigirán hacia el arte, le propuso que estudiara en Bogotá Bellas Artes, en la Universidad Nacional de Colombia; allí terminó su carrera. Regresó a Cartagena y abrió su taller de escultura, pero al mismo tiempo formó un grupo con gente obrera, al que transmitió sus conocimientos y tradiciones costeñas, y con el cual realizó su primera gira al interior del país. Fue la primera bailarina negra que se presentó en el Teatro Colón, rompiendo con ello un mito de muchos años, vedado para representaciones folclóricas, por lo que obtuvo el nombre de “La Primera Bailarina Negra de Colombia”.

Debido a las inquietudes de la gente por querer tener conocimientos más profundos, decidió dedicarse a la investigación, por lo cual se va a vivir a la Costa Pacífica durante dos años. Allí fundó otro grupo integrado por gente de esa región. Con este grupo hizo igualmente una gira a nivel nacional.

Seleccionó luego los mejores bailarines de cada uno de los dos grupos con quienes realizó el primer viaje al exterior: Europa y Asia. A su regreso, continuó en el trabajo investigativo y de divulgación. Por el año 1960 se trasladó a Cali para dirigir las danzas

del Instituto Popular de Cali, donde permaneció hasta 1964, cuando su actividad es interrumpida para realizar un viaje a USA a estudiar, durante dos años con Catherine Dunhan, bailarina negra norteamericana que fundó su escuela en Nueva York tras investigar en África.

Regresó Delia a Bogotá, sin perder su vinculación con el Instituto Popular de Cali, que visita cada ocho días durante dos años para continuar su trabajo.

Danzas Folclóricas Colombianas Delia Zapata Olivella

Este grupo se conformó en 1954 como resultado de la labor investigativa de Delia Zapata Olivella y su hermano Manuel, quienes ligados por su amor a la tierra y sus adherencias espirituales a la tradición de su pueblo se dedicaron, con sus propios recursos, a una labor de investigación y folclor musical y coreográfico por selvas, rancherías y rutas fluviales en procura de fuentes originales de información que les permitieran conformar una agrupación seleccionada de campesinos, labriegos y pescadores, con el que empezaron a recorrer el país. Ha realizado giras a nivel nacional e internacional, por Francia, Unión Soviética, China, Checoslovaquia y Alemania Occidental y Oriental, siendo invitado principal a múltiples festivales folclóricos nacionales e internacionales y convirtiéndose en una de las muestras culturales más representativas del país ante el mundo.

En su nuevo montaje, "Memorias Ancestrales", el grupo "Danzas Tradicionales Colombianas Delia Zapata Olivella" hace una búsqueda de nuestras raíces a través de una perspectiva actual que motiva en los espectadores el sentido de permanencia por la cultura mestiza, que impulse la difusión de las tradiciones del pueblo colombiano y que ofrezca una mirada renovada de nuestra historia y de nuestras potencias como hombres americanos, llamados a resignificar los símbolos de las culturas originarias, como una contribución al desarrollo de nuestra nación.

Como base de su argumento, en esta puesta en escena se entrelazan mitos, ritos, danzas, juegos y símbolos de las culturas amerindias, africanas y española, que sutilmente nos permiten penetrar los misterios, maravillas y deseos más profundos de cada una de ellas. El espectáculo, cuya duración es de 1 hora y 15 minutos, está dividido en cuatro cuadros que reflejan el aporte indígena, el español y el africano, para culminar con un mensaje de comunión que trasciende hasta nuestros días.

Usando elementos interdisciplinarios, este montaje no pretende agotar las múltiples lecturas que ofrece este tema sino, al contrario, constituirse en laboratorio de investigación para las nuevas generaciones. El grupo, conformado por 53 personas - bailarines de planta, integrantes nuevos acogidos en el laboratorio, músicos representativos de cada una de esas culturas y maestros para las áreas de danza, expresión corporal, música y teatro-, tiene como objeto, disfrutar del reaprendizaje de las tradiciones y del entendimiento práctico de la diversidad y del ser distintos.

1.2.2.2 Continuadores, herederos

Arquímedes Perlaza es de Guapi, Cauca. Fue el último bailarín que Delia Zapata trajo de una región del país para bailar en su compañía, radicada en Bogotá. Cuando llegó a la capital tenía 16 años. Vivió en el palenque y compartió con Delia gran parte de su vida cotidiana, aparte de su vida dancística. Ha investigado acerca de las danzas del litoral pacífico y actualmente tiene un grupo llamado “Son del Pacífico”, dicta la cátedra de “Vivencias del litoral Pacífico” en la Universidad Antonio Nariño, en la Licenciatura de teatro y danza. Asesora constantemente a grupos de danza de Buenaventura, Guapi y Puerto Tejada. Adicionalmente, hizo estudios en ciencias del deporte y también toca instrumentos del Pacífico, como la marimba.

Gilberto Martínez es de Buga, Valle. Vino a vivir a Bogotá para estudiar Ingeniería Mecánica en la Universidad Nacional, donde, paralelamente a sus estudios, entró a conformar la compañía de danzas Delia Zapata Olivella en dicha institución. Después de abandonar la ingeniería y de haberse dedicado a la danza durante 12 años, conoció a Totó La Momposina y se convirtió en su tamborero, dedicándose de ahí en adelante a la música, pero sin desprenderse nunca de su maestra Delia. Actualmente dicta una cátedra de “Música y cuerpo” en la Universidad Antonio Nariño en la Licenciatura de teatro y danza y se dedica a crear obras musicales y didácticas. También trabaja con el Ministerio de Educación en un proceso de consultoría. Gilberto hace énfasis en la importancia que Delia le daba a la utilización del teatro y la música en la puesta en escena dancística.

Martha Ospina es bogotana. Estudió Psicología en la Universidad Nacional, donde ingresó al grupo de danza folclórica, dirigido por Delia Zapata. Fue bailarina de su compañía por largo tiempo hasta que se vinculó con “Benposta”, proyecto para la formación de liderazgo juvenil y construcción de tejido social, en el que trabajó en el área de danza por once años. Luego se vinculó a la ASAB en el programa de Danza Contemporánea, donde actualmente dicta la clase de Danza Tradicional en primer año. También ha sido investigadora, y fusiona lo que ha encontrado en sus procesos investigativos con las enseñanzas de su maestra Delia, quien además fue su madrina de matrimonio. Es importante hacer énfasis en la importancia dada por Martha en la visión que tenía Delia frente a la preparación y el entrenamiento de un cuerpo del interior del país para bailar danzas de las costas; ella vivenció esa apuesta que hizo Delia por construir una técnica o metodología de clase capaz de dar herramientas a todo tipo de cuerpos para bailar todo tipo de danzas tradicionales.

Vicente del Castillo nació en Cartagena. Llegó a Bogotá buscando al grupo de Delia, a quien le escribió una carta pidiéndole que lo dejara entrar a su compañía. Después de dos años ella lo recibió; paralelamente estudió Artes Plásticas en la Escuela de Artes de Bogotá (Hoy ASAB). Bailó aproximadamente treinta años con la compañía de Delia. Mantuvo una relación muy cercana con su maestra y con Edelmira (su hija), vivió en el palenque, en donde ayudaba en la portería. Ahora se dedica a la enseñanza en la casa de la cultura de Chía, donde también ensaya con su compañía, conformada por jóvenes de Chía y Bogotá. El entrenamiento que les imparte combina las técnicas de Delia y metodologías propias que combina con la danza contemporánea y el yoga. Tiene una

fundación llamada “Viso de voz Calamarí”, donde investiga alrededor de la tradición. En sus coreografías mantiene algunas cosas aprendidas de su maestra, pero le gusta experimentar con variaciones espaciales y múltiples frentes. Diseña y confecciona el vestuario de su compañía, así como sus propuestas escenográficas. Reside en Zipaquirá. Vicente atraviesa varias generaciones de la compañía de Delia, además hace una transformación coreográfica muy interesante de las danzas tradicionales.

Rosario Montaña trabajó junto a la maestra en la búsqueda de la fusión del teatro y la danza para las puestas en escena, concibiendo sus obras como el resultado de un trabajo interdisciplinario. La primera obra en la que aplican esta metodología interdisciplinaria se llamó “Atabi o la última profecía de los chibchas”. A partir de esta experiencia decidieron crear la Licenciatura en danza y teatro de la Universidad Antonio Nariño, en la que proyectaron toda su investigación interdisciplinaria (música, danza y teatro), enfocándola a la formación de pedagogos. Actualmente Rosario trabaja con Edelmira Masa, continuando el legado de Delia y aplicando lo investigado a lo largo de los años. La particularidad de su testimonio se encuentra en que fue ella quien ayudó a Delia a investigar sobre la fusión de la danza y el teatro, razón por la cual Rosario era su mano derecha a la hora de concebir un montaje.

1.2.2.3 Nociones de cuerpo y técnica

Arquímedes Perlaza comenzó a bailar en el grupo de Danzas Folclóricas del Cauca y fue allí donde escuchó hablar por primera vez de la maestra Delia Zapata; posteriormente bailó en el Instituto Popular de Cali, donde, en 1977, tuvo una presentación que fue transmitida por un canal de TV. Esta transmisión fue observada por Delia Zapata, ella se inquietó por el talento de Arquímedes. Un tiempo después, cuando ella entró a dirigir el IPC, recordó al joven bailarín que había visto por TV y lo contactó a través de Lorenzo Miranda. Arquímedes por ese entonces tenía 16 años y por ello Delia tuvo que pedirles permiso a sus padres para traerlo a Bogotá. Se vino a vivir con ella a la capital para formar parte de su compañía; para él fue todo un honor ya que conocía la gran labor que ella realizaba. Vivió cinco años en el Palenque junto a Delia, donde le colaboraba con el funcionamiento del restaurante. Por ese entonces Arquímedes cursaba noveno grado, y tanto su maestra como sus compañeros de la compañía siempre le inculcaron la importancia del estudio ya que la mayoría eran universitarios. Por ello, paralelamente a la compañía, entró a estudiar Ingeniería Electrónica en la Universidad Distrital, pero pronto se dio cuenta de que eso no le gustaba, se retiró y decidió estudiar administración deportiva, carrera que sí terminó. Arquímedes cuenta que: *“Manuel Zapata Olivella me decía que un negro con conocimiento intelectual entraba en cualquier parte”*. Por influencia de Manuel, Delia y sus compañeros decide seguir estudiando; hace un diplomado en la Universidad de Valencia, España, el cual lo motivó a iniciar su carrera como investigador de las danzas y tradiciones de los pueblos del litoral pacífico.

Arquímedes considera a Delia una maestra porque *“Fue una mujer que nos dejó un muy buen legado en la importancia de la disciplina, el amor por la danza, por ese amor hacia el lenguaje corporal y el respeto hacia los demás (...) era una mujer que*

expresaba con su cuerpo un sentimiento inigualable". En su testimonio, Arquímedes resalta a Delia como una persona inquieta por conocer e investigar de una manera vivencial las tradiciones de los pueblos colombianos, una maestra que buscaba despertar en sus alumnos amor por su tradición, para expresarlo a través de su cuerpo en la interpretación de cada una de sus coreografías.

Para Arquímedes, Delia buscaba a través de su propuesta corporal que todos los cuerpos bailaran todo tipo de danzas de todas las regiones. *"Para ella no existían colores ni razas para que la gente bailara. Ella enseñaba sus conocimientos a cualquier persona sin importar de qué región viniera."* Para lograr esto, Delia creó una técnica que permitía construir el movimiento a partir de su fragmentación en cada parte del cuerpo, esta fragmentación poco a poco se iba sumando hasta llegar a la totalidad del movimiento en el cuerpo del bailarín, lo que permitía crear un acercamiento de todo tipo de cuerpo a cualquier danza. Arquímedes resalta que ella, además, siempre les inculcó el sentido del movimiento para que no se quedara en una forma superficial, explicándoles el contexto de cada danza y el porqué de cada movimiento que ejecutaban, sensibilizándolos a través del imaginario: el imaginario del pescador, el imaginario del campesino, de la muerte, de la devoción, etc. La armonía entre la música, el baile y el cuerpo era algo que Delia siempre les incentivaba en su interpretación. Un cuerpo sin fronteras geográficas danzando a través de un sentimiento. Un cuerpo formado técnicamente al servicio de la expresión e interpretación.

Partiendo del ítem expuesto anteriormente se puede concluir que Delia transmitía su danza a través de la mimesis, del movimiento biomecánico y del despertar del imaginario. Pero este entrenamiento corporal es sólo una parte de lo que Arquímedes considera el legado de su maestra, ya que él ve a Delia no sólo como una transmisora de un saber dancístico, sino también como una motivadora para la investigación. Ella les decía que la investigación debía ser muy importante en su formación como bailarines y no sólo su entrenamiento corporal: *"Nos decía que eso era lo que ella había investigado, pero que nosotros debíamos encontrar nuestra propia identidad a través de la investigación"*. Arquímedes cuenta que de las últimas cosas que su maestra le dijo fue que como él era de Guapi, debía ser el continuador en la investigación de las danzas y tradiciones de la región del pacífico, y así lo ha hecho. "Arqui" (como lo llamaba Delia) ha dedicado gran parte de su oficio a la investigación vivencial, visitando periódicamente regiones del litoral pacífico y asesorando a grupos de danza tradicional en Guapi, Puerto Tejada y Buenaventura. *"En parte la esencia de la maestra Delia está ahí sobre todo lo que tiene que ver en la parte investigativa, que es uno de los legados que ella más me inculcó, y todo lo que tiene que ver por ese amor al arte es donde también está la memoria de ella."* Arquímedes dirige su propia compañía en Bogotá, llamada "Son del Pacífico", con bailarines provenientes de esta región, donde aplica sus investigaciones. Dicta la cátedra "Vivencias del litoral pacífico" en la Licenciatura de Danza y teatro de la Universidad Antonio Nariño, en esta materia tiene una parte teórica y otra práctica. En la parte teórica se basa en los escritos de Delia, fuentes de consulta de sus alumnos, pero en la parte práctica lo que transmite en su entrenamiento y coreografías es una mezcla de lo que él ha encontrado en sus investigaciones mezclado con algo de la técnica de Delia. En su clase es notorio ver cómo él también se

preocupa por transmitirles el imaginario de cada danza, la pasión y el amor por el arte y por inculcarles mucho la seguridad, lo cual es algo que Delia también les reforzaba todo el tiempo.

Como él lo dice, es en esa esencia de investigador-coreógrafo-pedagogo donde habita la memoria de Delia. Para Arquímedes la danza se permea en la cotidianidad todo el tiempo. Para él el respeto por el otro es algo que aplica de la danza en su vida cotidiana, reconoce que tiene un cuerpo más dinámico, más resistente y más flexible y que esto le permite relacionarse corporalmente en sus diversos entornos de una manera más eficiente. El querer el cuerpo, respetar el suyo y el de los demás es algo que también proviene de la danza. Todos los días sale a las 6:00 a.m. a entrenar fútbol en Compensar o en el parque nacional para no perder la resistencia física y *“Estar preparado en cualquier momento para subirme a un escenario”*. El resto del día investiga por internet, prepara su clase y comparte tiempo con sus dos hijos, a quienes les transmite la tradición musical y dancística del pacífico. *“Mi hija siempre me recibe bailando”*. Toca instrumentos de percusión del pacífico, en especial la marimba, de la cual también posee un gran legado heredado de grandes maestros ya muertos.

Gilberto Martínez es de Buga, Valle del Cauca. Vino a Bogotá en 1967 a estudiar Ingeniería Mecánica a la Universidad Nacional de Colombia, y en primer semestre pasó la audición para conformar el grupo de danza de la zona atlántica que iba a dirigir Delia; fue elegido entre 450 personas. Por ese entonces Delia acababa de llegar de Estados Unidos, de estudiar con Catherine Dunhan. Fue este grupo el primero que ella conformó con gente que vivía en la capital, ya que antes había trabajado únicamente con bailarines oriundos de las regiones a las que pertenecían las danzas que creaba. Antes de esta experiencia, Gilberto ya había bailado con un grupo en Buga y ya sabía de la importancia de la maestra Delia Zapata.

En 1971, junto a Delia, Gilberto conoció a Totó La Momposina, quien iba a ser la telonera del grupo de la maestra en una presentación, y de inmediato él se enganchó con Totó y se convirtió en su tamborero. Junto al grupo de Totó, como tamborero, y al de Delia, como bailarín, tuvieron una larga temporada de 160 funciones en el Radio City Music Hall de Nueva York. Una experiencia que para Gilberto es inigualable, porque además era la primera vez que un grupo colombiano se presentaba en ese recinto. Para ese entonces ya llevaba 12 años bailando con Delia, pero decide inclinarse más hacia su rol de tamborero y músico. Sin embargo, nunca perdió el contacto con Delia, que lo invitaba como músico en sus obras y finalmente lo invitó a formar parte de la licenciatura en teatro y danza de la Universidad Antonio Nariño.

La considera una maestra porque *“Tenía un gran poder de convicción y de transmisión de lo que ella quería que uno captara; si ella veía que la gente no captaba los pasos, entonces se inventaba otra metodología (...) trabajaba muy detalladamente la segmentación corporal y entonces uno aprendía a mover cada parte del cuerpo para luego ir uniéndolos y en esos ejercicios ya estaban involucrados los pasos que uno tenía que realizar en las coreografías”*. Para Gilberto la forma en que Delia transmitía la técnica era lo que la hacía una maestra, ya que se fijaba mucho en las particularidades

individuales y se esmeraba por encontrar metodologías que acercaran a cada bailarín al movimiento que ella buscaba.

Gilberto la recuerda como una persona muy amorosa pero a la vez muy estricta: *“Todos recordamos sus gritos, cuando ella se salía de casillas pegaba unos gritos que a uno lo dejaban quieto”*. Les exigía puntualidad y mucha disciplina, pero a ellos eso no les costaba, ya que él recuerda que eran muy responsables y ensayaban todos los días, incluyendo domingos y festivos, así ella estuviera fuera de la ciudad.

Gilberto recuerda que Delia decía: *“Tengo que preparar los cuerpos de los cachacos para que puedan bailar las danzas de la costa atlántica (...) Si yo estudio artes, si yo hago escultura, imposible que yo no pueda trabajar en modelar el cuerpo de una persona (...) Yo moldeo la figura humana para la danza.”* Según él, Delia buscaba construir un cuerpo abierto a los lenguajes corporales de todas las regiones, capaz de transformarse en un indígena, en un negro, en un mestizo, en un blanco.

Para él la búsqueda corporal de Delia también se vincula con la armonía entre cuerpo y música, un cuerpo fusionándose con el ritmo proveniente de los instrumentos como un todo y no como elementos separados.

“Cuando hago música es como si estuviera bailando”, dice Gilberto cuando se le pregunta cómo aplica lo aprendido de Delia actualmente. Gilberto lleva dictando 24 años la cátedra de “Música y cuerpo”, y a pesar de no haber estado dictando clases de danza, dice que en la música él aborda el cuerpo, y que sus clases buscan darle herramientas al bailarín para que su cuerpo pueda establecer una armonía con la música. Es justo ahí donde él siente que persiste el legado de Delia, ya que para ella esta armonía también era esencial a la hora de construir sus clases y sus obras. Desde este semestre dicta una cátedra de danza porque así lo pidieron sus alumnos; para él ha sido una experiencia de reconstrucción de la memoria de Delia, ya que hace 24 años que no dictaba una clase de danza y en ella ha buscado aplicar lo transmitido por su maestra. Sin embargo, reitera que no ha calcado la clase de Delia, ni sus propuestas coreográficas, que las ha transformado pero conservándolas en su esencia, pero es justo esto algo que él le critica a Delia, el hecho de no permitirles a sus bailarines proponer variaciones coreográficas; para ella sus creaciones eran inmodificables. El aporte del bailarín se centraba para ella más en su valor como intérprete, en donde su cuerpo era un vehículo de expresión, por ello Delia abogaba porque cada uno de sus bailarines encontrara su particularidad y su individualidad expresiva a pesar de estar enmarcados en una coreografía claramente estricta.

Paralelamente a su actividad como docente, Gilberto dirige un grupo musical en donde realiza conciertos didácticos que integran poesía, imagen, música y algo de danza, explicándole al público, por ejemplo, el origen de la cumbia, del mapalé o de la jota. Estas explicaciones se basan en las investigaciones realizadas por Delia a lo largo de su vida.

Martha Ospina entró a estudiar psicología en la Universidad Nacional de Colombia en 1979. Entró al grupo de *ballet* con Prisilla, pero la clase que seguía después era la de la

maestra Delia con su grupo universitario y le llamó mucho la atención, participó en audición para el grupo y pasó. Pronto aprendió la técnica de su maestra y en poco tiempo se convirtió en su monitora, dándose cuenta de que esa era su verdadera vocación. Posteriormente el grupo de la Universidad Nacional se integró con la compañía de Delia y todos ensayaban en el palenque.

“Le decíamos La Mamá Yeya, porque ella era como nuestra segunda mamá. Nos controlaba, nos cuidaba, nos regañaba, era muy fuerte su temperamento.” Martha recalca que Delia era una maestra por la relación íntima que entablaba con sus bailarines, más allá de una profesora de danza era una persona que les enseñaba como estar en el mundo. *“Era una convivencia muy fuerte, quizá de los momentos que recuerdo más bonitos de ella. Aparte de los escenarios y los aplausos y los viajes, lo más rico era esa parte del encuentro que ella propiciaba: acogía a la gente en su casa, en los ensayos intensos todos nos sentábamos en el patio a almorzar... un ambiente muy familiar”*. Quizá por ello Delia terminó siendo su madrina de matrimonio.

“¿Sabes qué recuerdo mucho de ella? Su piel. Su piel era muy suave, su sonrisa y la forma como ella te recibía, como saludaba a la gente cercana, con una sonrisa amable y abierta, una mirada muy tierna con esos ojos grandotes (...) Cuando uno le comentaba momentos críticos de la vida, ella daba su compañía y su consejo siempre”.

Por otro lado también la considera una maestra por generar metodologías de transmisión de conocimiento y por tener siempre presente esa conciencia de formar formadores: *“Tenía claro que era importante formar gente para continuar con la labor de la danza tradicional, para ella era claro que sus bailarines en su mayoría iban a ser multiplicadores”*. Por ello Delia era muy inquieta y siempre indagaba sobre la estructura de la clase, lo que finalmente le permitió que fuera muy puntual y precisa.

Martha considera que la búsqueda corporal de Delia se enfocaba mucho hacia la interpretación y que sus modelos de entrenamiento y técnica sólo cobraban sentido a la hora de hallarles un contenido sensitivo: *“Ella nos enseñó el movimiento con sentido dirigido a la interpretación, no bailar la cumbia para hacer el show y vender el cuerpo, era bailar la cumbia porque había una sensación, porque había una conexión corporal (...) El mundo de las sensaciones al servicio de la tradición, cuando ella nos presentaba una danza, nos la presentaba desde la sensación”*. Partiendo de ello se puede deducir que lo que más presente tiene Martha de su maestra es su forma de transmisión desde el imaginario, a pesar de reconocer que también echaba mano del espejo y de la transmisión biomecánica, es la activación del imaginario la que más resalta. Un cuerpo evocador de sensaciones.

La primera labor de transmisión y continuación del legado de Delia Zapata que realizó Martha fue en el proyecto “BENPOSTA”, que buscaba a través de talleres artísticos y otros acompañamientos formar líderes juveniles en sus entornos y contribuir a la formación de tejido social; en él trabajó once años. Posteriormente se vinculó a la ASAB, donde lleva cuatro años en su labor pedagógica. Actualmente dicta clase de danza tradicional a primer año y trabaja en la parte de estructuración académica y pedagógica de la facultad. Con respecto a sus clases, ella dice: *“Transmito la emoción,*

o busco hacerlo, y para mí una buena clase es una clase en donde todos nos hemos encontrado emotivamente, donde hemos logrado trascender el cansancio y la pregunta por la forma para llegar al delicioso disfrute de bailar juntos, eso fue lo que vivencié con ella (con Delia) y eso es lo que transmito". Ella conserva esa transmisión de la emoción, pero su clase a nivel formal es el resultado de fusionar sus propias investigaciones pedagógicas y lo aprendido de Delia. Martha dedica una parte de la clase a la teoría y a la reflexión de temas relacionados con los procesos de mestizaje en América Latina, tomando de referencia diversos autores latinoamericanos. Aunque Martha no lo dice explícitamente, el legado de Delia que en ella se conserva también está en la inquietud pedagógica e investigativa, y a pesar de que esta inquietud la haya distanciado de las propuestas formales de su maestra, son el resultado de su influencia humanística.

El bailar por el placer de bailar. "Delia me enseñó que bailar es una forma de estar en el mundo" y eso es lo que conserva de ella, el gusto por bailar, en una clase, en una fiesta, en todo lado. "El respeto por la tradición". Ella hace las clases con sus alumnos, no se sienta a dirigirla (como Delia), busca transmitirles la emoción.

Hace cuatro años hizo su último montaje con una compañía que formó temporalmente, lo llevó a Uruguay a un encuentro de la UNESCO donde se reflexionaba acerca de la presencia africana en América Latina.

Para Martha la danza habita en todas sus actividades cotidianas y en su forma de relacionarse con los demás: *"La danza me ha permitido entender a los otros, entenderlos desde su movimiento, entender cómo el ser del otro se transmite en su corporeidad, entender la identidad maravillosa y el derecho a ser distinto, habitar los espacios de otra forma, entender mi propia sensualidad no sólo en mi relación con mi pareja sino en mi habitar, en relación con mis hijas..."*

Vive en una casa en la Ciudadela Colsubsidio con su esposo e hijas, la tiene pintada de naranja y verde porque *"son los colores del trópico"*. Es su refugio y por eso le gusta que sea lejos de su trabajo. Ella se queja un poco de que antes bailaba ocho horas diarias y ahora sólo ocho horas semanales a causa de su trabajo, pero son esas ocho horas las que más disfruta de su semana. Concibe la danza no sólo como una función escénica, sino también como un medio terapéutico, de resolución de conflictos y como una herramienta de autoconocimiento.

Vicente del Castillo es cartagenero. Recuerda que cuando tenía siete años veía ensayar a un grupo de negros con Delia Zapata en una casa amarilla que quedaba en una esquina del barrio que él habitaba; ese fue su primer contacto con su maestra. Años después se inició en la danza en el colegio INEM y decidió que quería dedicarse a esto de una manera profesional. Por ello en una visita de Sonia Osorio a Cartagena, le habló y le pidió que lo dejara ser parte de su compañía. Ella observó sus óptimas condiciones físicas y le recomendó que fuera a Bogotá a una audición, pero que antes le tenía que escribir una carta. Vicente hizo lo que le dijo Sonia Osorio, pero cuando llegó a Bogotá decidió escribir la carta no a ella sino a Delia Zapata, a quien admiraba y de quien ya había escuchado hablar largamente. Pasaron dos años para que Delia le diera una respuesta, finalmente lo llamó y empezó a ser parte de su compañía. Para ese

entonces Vicente tenía 19 años, *“Toda mi juventud se la entregué con orgullo a Delia Zapata Olivella en la danza”*, afirma Vicente con convicción. Paralelamente a su participación en la compañía, Vicente estudió artes plásticas en la Escuela de Artes de Bogotá (hoy ASAB). Formó parte de la compañía durante treinta años, atravesando gran parte de las generaciones; se tuvo que retirar por conflictos con sus compañeros, porque *“Todo el mundo me decía que me creía la estrella, aunque yo sí creo que era una persona importante”*. Se retiró poco antes de que Delia muriera.

Vicente considera a Delia una maestra porque era una mujer exigente y disciplinada, lo que la llevó a ser una investigadora y a tener tanta sabiduría alrededor del folclor. Admira mucho de ella la forma en que encaminó su investigación a la creación de una pedagogía propia: *“Delia manejaba una técnica muy estructurada en el sentido de la forma, en la resistencia y en la postura... primero se hacía el ejercicio técnico y no la danza como tal, porque lo que ella quería del bailarín era que encontrara en su interior el sentir de la música y de la interpretación... era una técnica rígida, era una técnica de mucho brazo y de muchas piernas y de muchas contorsiones encaminadas siempre hacia los ritmos negros”*.

Para Vicente, Delia buscaba a través de toda su propuesta dancística un cuerpo encaminado a la interpretación y al sentir. Verla a ella interpretar era el mayor referente para él y sus compañeros de lo que era bailar desde el sentimiento, observarla bailar era ya de por sí toda una lección: *“El carácter que ella buscaba en la danza era el sentir, la interpretación, el carácter que ella le daba a su movimiento rítmico, armonioso, sensual... era una mujer que enamoraba con su cadencia, con sus labios, con sus ojos”*.

Vicente también hizo parte de la licenciatura en Teatro y Danza de la Universidad Antonio Nariño, pero sólo por un pequeño periodo. Después decidió conformar su propia compañía y fundación, llamadas “Viso de voz Calamarí”, donde hasta la actualidad dicta talleres a personas de todas las edades en Chía y Zipaquirá. Su compañía está conformada por jóvenes entre 15 y 20 años; lleva trabajando con ellos aproximadamente cinco años, lo cual le ha permitido afianzar una metodología y un ritmo de trabajo exigentes. Trabaja todo tipo de danzas folclóricas; han participado en eventos nacionales, como el Carnaval de Barranquilla. Sin embargo, la metodología que Vicente aplica en su compañía se ha alejado de la propuesta de Delia, en sus entrenamiento aplica lo aprendido en otras disciplinas corporales, como yoga y la danza contemporánea (fue alumno de Álvaro Restrepo y Carlos Jaramillo). En sus coreografías, Vicente experimenta con la utilización de diversos frentes, alterando la planimetría clásica. Además explora también con la transformación de los roles clásicos de la mujer y el hombre de las danzas tradicionales.

Vicente manifiesta que conserva de su maestra Delia la disciplina, la exigencia y la pulcritud en el escenario. También heredó el gusto por diseñar y confeccionar su propio vestuario. En sus presentaciones aplica algo que su maestra les recalca: su carácter didáctico, en donde es de vital importancia explicarle al público de dónde vienen las danzas y todo su contexto.

“Yo vivo la danza, cada día, cada momento y cada minuto (...) Estar aquí es danzar”. Para Vicente la danza está presente en cada momento de su día, no sólo en su forma de moverse y relacionarse con la gente: también en la observación de los comportamientos corporales del entorno, de los colores, de las texturas, las formas de vestir, todo ello lo influencia a la hora de crear, para él la vida cotidiana y la danza se retroalimentan todo el tiempo.

Rosario Montaña conoció a Delia hace 30 años, cuando llegó de estudiar teatro en Praga. Se la presentó Raúl Mojica, para que realizaran un montaje interdisciplinario que combinaba danza, música, teatro y poesía. Este montaje, titulado “Atabi o la última profecía de los chibchas”, abordaba un tema mítico de origen Muisca, basado en un texto de Fernando Cajiao. Rosario era la encargada de la dirección escénica y Delia de la dirección e investigación coreográfica. Esta experiencia retroalimentativa marcó mucho a Rosario, ya que la escuela de donde venía era muy ortodoxa, y encontrarse con la propuesta de Delia alrededor de las danzas indígenas le pareció “alucinante”. A lo largo de esta exploración interdisciplinaria las dos coincidieron en el interés de seguir investigando la fusión entre la danza y el teatro; interés y alianza que se conservó para el resto de sus vidas artísticas.

Para ella, Delia se convirtió en una maestra gracias a su forma de investigación vivencial, en donde la convivencia y la participación en los diversos contextos originales de la danza la llenaron de una sabiduría que luego supo aplicar en sus obras y metodologías de clase. *“Delia fue una mujer que tuvo la vivencia como praxis permanente, oyéndola a ella hablar nos damos cuenta de que ella se recorrió este país con su hermano Manuel y que su amor por las danzas tradicionales colombianas no es un accidente, no es un asunto para salir del paso, no fue algo pintoresco y facilista. Al contrario, ella fue una mujer que se adentró mucho con las costumbres y con las visiones del pueblo para poder reproducir su visión dancística (...) Entendiendo lo tradicional como algo que se vive siempre y no como algo de museo, es decir, planteando que las danzas originarias colombianas son danzas vivas, son danzas vitales, son danzas que se están retroalimentando cada vez más con la vivencia del hombre mismo”.*

Rosario cuenta que las dos se pasaban horas enteras mirando cómo trabajaban las hilanderas en Boyacá y que sólo de esta manera se lograba encontrar la esencia del contexto, *“...el resto son teóricos y personas que no vivenciaban realmente el contexto de la danza, ese el valor de Delia (...) Nadie investiga, la gente copia, que es diferente”.*

También la considera una maestra por ser una artista que siempre se preocupó por replicar y transmitir sus investigaciones, convirtiéndola en una gran pedagoga para quien la inquietud por preservar la tradición de una manera viva, la impulsó a crear su propia pedagogía y *“Para enseñar hay que ser generosos y Delia era muy generosa”.*

Rosario se rehúsa un poco a dar una definición del trabajo corporal de Delia; sin embargo, para ella Delia buscaba un cuerpo que integraba el cuerpo del campesino, del indígena, del llanero... *“El cuerpo del colombiano, el cuerpo del pueblo”.* Rosario diferencia muy claramente el planteamiento de cuerpo de Delia frente a los de otras

técnicas como el *ballet* y la danza contemporánea. Para ella estas técnicas no aceptan el cuerpo tal como es, pero Delia sí los aceptaba y trabajaba desde esa individualidad: *“Aceptar los cuerpos tal como son y enseñar a esos cuerpos a expresar estéticamente. Delia jamás discriminó un alumno, ella sostenía que todo el mundo tenía ritmo y hablaba mucho del ritmo interno; yo lo asocio mucho con las emociones y las sensaciones, entonces tal vez por eso fue que nos complementamos muy bien en escena y estuvimos al servicio del sueño que teníamos, que era que los niños fueran formados alrededor de la vivencia colombiana y no alrededor de la vivencia extranjera”*. Rosario insiste en que a Delia no se le debe catalogar como una investigadora o cultora únicamente de las danzas afro o de la costa; Delia era una cultora de todo tipo de danzas folclóricas. *“Ese encajonamiento que le han hecho a ella a mí me parece profundamente injusto (...) siendo ella costeña hizo las primeras danzas de carácter indígena del antiplano cundiboyacense basadas en la tradición muisca”*.

Rosario creó junto a Delia la Licenciatura en teatro y danza de la Universidad Antonio Nariño, diseñaron el *pensum*, el cual buscaba formar interdisciplinariamente licenciados, combinando danza, teatro y música de una manera paralela. Rosario estuvo junto a Delia toda su vida construyendo una metodología de creación en donde la danza y el teatro iban de la mano como elementos unificadores de la intención de cada obra. Actualmente Rosario ya no está vinculada a la Universidad Antonio Nariño, prefiere no decir las razones, pero trabaja permanentemente con Edelmira creando obras dentro de la fundación Delia Zapata, de la misma manera en que lo hacía con ella. Además es la directora del consejo directivo de la fundación. En su quehacer aboga por que la danza tradicional tenga una dramaturgia: *“La danza tiene que tener un que, un cómo y un para que”*, y es en esta postura donde para ella habita la memoria de Delia.

Por ser la hija de Delia, Edelmira Massa Zapata tiene recuerdos muy antiguos de danza en su vida. Dice recordar desde los tres años ver a su mamá bailar y que eso le generaba una sensación de protección, aunque a veces más una sensación de celos al verla bailar con sus parejas en danzas como “El patacoré”, en donde Delia terminaba en el piso y el hombre ponía un pie sobre ella en un gesto de hombría, eso le daba rabia y la hacía llorar.

Recuerda los viajes que realizaba junto a su madre y su compañía: *“Me desnudaban, me guardaban en el camerino para que no me escapara, pero yo me salía en calzones entre el público a gritar y a llorar”*. Pero lo que más le impactaba era el recorrido que hacían por diversas regiones para investigar, de donde recuerda ver a la gente de los pueblos mostrándole las danzas a su madre: *“Yo era muy necia y entonces para aplicarme mi mamá me ponía tareas con los niños del pueblo”*. *“Ella se integraba con los niños e interactuaba con sus formas de vida”*.

Su primer recuerdo bailando fue junto a su madre o “Yemita”, como la llama, cuando para un programa de TV mostraron la “Danza de los diablos”. Edelmira era la diablita, Delia la diablo y el negro Lorenzo el diablo. Para ella ese recuerdo es fuerte por la conexión que lograba con su madre a partir de la mirada y la expresión del rostro: *“La sensación del movimiento no era tan importante como la comunicación con mi mamá, mi mamá hacía unas caras increíbles, le mandaba a uno toda clase de mensajes”*.

Edelmira recuerda que para ella la danza era parte de su vida de una manera muy natural, pero que tuvo conciencia de ella como una técnica y un oficio que requería rigor cuando llegó con su mamá de China. Delia en ese entonces empezó a dictar clases en Bogotá y a crear su metodología en un salón inmenso que quedaba en la Calle 33 con séptima, que tenía anexo dos habitaciones en donde ellas dos vivían, Edelmira jugaba por ahí todo el día mientras Delia dictaba sus clases e investigaba corporalmente los caminos para encontrar su propia pedagogía.

A pesar de estar desde muy pequeña al lado de su madre y la danza, no fue sino hasta los doce años que entró a formar parte de la compañía oficialmente. Por ese entonces Delia trabajaba en el Instituto Popular de Cali y allá también tenía conformada su compañía, la cual fue invitada a una presentación en el teatro al aire libre Los Cristales. De manera imprevista, una de las integrantes se enfermó faltando muy poco para la presentación, por lo que Edelmira se ofreció a reemplazarla. Todos con asombro e incredulidad aceptaron su propuesta, peinándola con una moña muy alta para que ganara altura, Edelmira bailó y como todo el tiempo ella andaba por el IPC mirando los ensayos de Delia, lo hizo sin equivocaciones, bailando un bullerengue con una interpretación que deslumbró a toda la compañía. Fue ahí donde Delia decidió vincular a Edelmira en su compañía, considerando esa presentación como un espontáneo rito de iniciación a la danza.

“Ella, todo lo que hacía, lo hacía con mucho fundamento”, afirma Edelmira cuando se le pregunta por qué Delia era una maestra. Resalta que todo lo propuesto por su madre en todos los campos, tanto en las puestas en escena como en la pedagogía, era el resultado de una investigación profunda que llevaba un proceso largo y riguroso. Edelmira resalta que Delia investigaba para luego transmitir y compartir su conocimiento, la transmisión como la única fuente de preservación de las tradiciones culturales: “Un pensamiento heredado de la tradición africana que es transmitir el conocimiento por la tradición oral y el cuerpo”. Y es en esta preocupación por la transmisión en donde Delia también se hace una maestra: “Ella tenía un don natural para transmitir ese conocimiento ‘detrás de’ (del movimiento), el contenido de las cosas le fluía por los poros y uno sentía a través de sus movimientos todo lo que estaba presente”.

Edelmira coincide con el resto de nuestros personajes en que la propuesta corporal de Delia iba encaminada a crear una técnica que permitiera a todas las personas bailar las danzas de cualquier región del país. Esa búsqueda la llevó a indagar sobre los mecanismos del cuerpo para fragmentarlos y luego volverlos a unir a partir de ejercicios de disociación.

La concepción corporal y artística de Delia se ve atravesada por un concepto africano al que Edelmira recurre con frecuencia, el de la *“unificabilidad”*, en donde todas las cosas son una sola, nada está separado y todo tiene vida. Corporalmente en la propuesta de Delia esto se puede apreciar en la forma de desestructurar y volver a estructurar el cuerpo mediante la técnica: cada extremidad, cada articulación se fragmenta con el único fin de lograr un todo, un cuerpo unificado a través del movimiento. De una manera

más macro el concepto de la “*unificabilidad*” se ve reflejado en preparar un cuerpo que contuviera los cuerpos de todas las regiones, unificando al país a través de la corporeidad.

Dentro de esta misma idea de “*unificabilidad*” cabe introducir la propuesta de Delia de concebir a la danza, al teatro, a la música y a las artes plásticas como una sola materia creativa al servicio de la expresión: *“Me acuerdo de haberle preguntado a mi mamá después de una clase cómo hacía yo para distinguir un baile del otro. Ella me dijo algo como: Hay que escuchar la música y sentirla. Con la música sale el movimiento, nunca, nunca sale un movimiento distinto del propio de esa música, y en mi vida siempre me ha pasado así, ya que al estar la música y el movimiento unificados no podrían estar en desarmonía”*.

Edelmira considera que su mamá nunca se separó de la escultura. *“Ella hacía esculturas vivas, modelaba el espíritu y el cuerpo”*. En esa búsqueda de encontrar una técnica y un cuerpo unificador de todas las regiones del país, ella siempre puso en práctica sus conocimientos de escultura, en donde concebía al cuerpo como un material maleable capaz de transformarse e ir de región en región, de un pueblo a otro, habitando diversas sensaciones contextos, emociones e imaginarios.

“El viejo Zapata nos decía que el conocimiento, la educación y el aprendizaje eran algo que nunca nos podían quitar en la vida” y quizá esta premisa es la que ha incentivado a que en la familia Zapata Olivella siempre haya existido un gran interés por educarse, por investigar y finalmente por transmitir.

Después de ser aceptada en la compañía de su mamá, Edelmira bailó toda la vida con ella. Sin embargo, vivió eventos que influyeron en su concepción de la danza y que además hicieron enriquecer la metodología de Delia. Estudió artes plásticas en la Universidad Nacional, se enamoró de la pintura y aún después de graduarse continuaba casi que viviendo en el taller de su Universidad, hasta que el director de la facultad prácticamente la echó por estar quitándoles espacio a los nuevos estudiantes. Edelmira paralelamente a sus estudios en artes perteneció al grupo de danza que dirigía su mamá en la Universidad, pero una vez la “*echaron*” de su taller, ella quería seguir estudiando y es por eso que, inquieta por recibir una formación más técnica en la danza, decide tomar clases de *ballet* con Priscilla Wellton. Tenía por ese entonces 25 años, lo cual era un gran obstáculo para formarse como bailarina de *ballet*, ya que a esa edad construir ese cuerpo es una tarea muy difícil. Sin embargo, ella se entregó a las clases de *ballet* pasando de entrenar dos horas hasta trece horas diarias. Logró muchas satisfacciones gracias al apoyo incondicional de su maestra y luchando contra el inconformismo que “*Yeya*” le manifestaba al verla como bailarina de *ballet*. Esta formación técnica incentivó que Edelmira cuestionara la metodología de su mamá, lo que la llevó a inmiscuirse en su investigación y a darle aportes desde sus conocimientos. Ella sabía que su apoyo era fundamental, ya que el gran sueño de Delia era crear una escuela colombiana de danza: *“Ella siempre habló de su sueño de la escuela, era el sueño número uno de ella, que este país necesitaba una escuela, una escuela nacional, una escuela propia, con una metodología propia y ese se volvió el eje de su vida”*. Transcurrieron los años y mamá e hija construyeron una propuesta

pedagógica y escribieron juntas los manuales de las danzas de la costa pacífica y atlántica.

En la actualidad Edelmira aún se encarga de las clases del Palenque y sigue aplicando lo investigado por su madre, pero haciendo hincapié en las danzas del Congo, el último objeto de estudio de Delia. Le apasiona la pedagogía y por eso no la abandona. Edelmira sostiene de la metodología de “Yemita”: *“No sólo la sigo aplicando, sino que la sigo desarrollando (...) Yo le sigo incluyendo cosas a la metodología que sean beneficiosas para ella y las otras las desecho, las cosas que yo creo que no tienen nada que ver con nuestro origen, con nuestro pensamiento y con nuestra filosofía no las aplico, igual que no tengan que ver con cosas que no me parezcan importantes para el cuerpo, pero sí existen filosofías y métodos de movimiento de todas partes del mundo o lo que sea que yo considero tengan que ver con nosotros y con el cuerpo y con nuestro pensamiento y nuestra filosofía, yo lo incluyo y lo adapto de tal forma que quede metido dentro de la metodología que ella propuso.”* Edelmira se formó en danza contemporánea y jazz y hace 15 años estudia las danzas de sanación de la etnia del Congo con la comunidad congoleña de Estados Unidos, a donde viaja una o dos veces al año para renovar su conocimiento, ya que según ella es la danza que mas la “llena”.

Además de las clases del palenque, dicta clases a profesores del distrito en diversas partes de la ciudad. Los sábados en la mañana dicta clases a un grupo de mujeres entre los 40 y los 70 años, llamado “Flores del campo”. Este año la investigación de su grupo está encaminada al género femenino, aunque cabe aclarar que los músicos y dos de sus bailarines son hombres.

“La danza es mi forma de vida, el movimiento es lo que me tiene en este planeta con la materia transcurriendo”, aplicando de nuevo el concepto de “unificabilidad”. Edelmira concibe la danza y la vida cotidiana como una sola, vive en el palenque heredado de su madre, rodeada de los espacios que han sido testigos de muchos años de danza, vive con su hijo, quien la ayuda con la parte administrativa del Instituto y toca la percusión para las clases.

1.2.2.4 Piezas coreográficas

- Cabildo en carnaval

1.2.2.5 Documentación sobre la maestra Delia Zapata

- Archivo El Espectador, Delia Zapata, directora danza, Revista de El Espectador, No.5, agosto 20 de 2000, www.elspectador.com/html/i_portals/index.php, Año (creación o publicación): 2007
- Arciniegas Germán, Delia Zapata Olivella. En la patria del merecumbé, Aguaita: Revista del observatorio del Caribe colombiano. No. 8 Dic. 2002, Biblioteca Luis Ángel Arango

- Calderón Aurora, Entrevista Delia Zapata Olivella. Guardiania del folclor colombiano. Nueva frontera Btá. No. 1002 (sept 26/oct 2. 1994). Pág. 17-21, Biblioteca Luis Ángel Arango
- Moreno Parrado Linena y Vargas Martínez Fanny, Obra artística de Delia Zapata Olivella, Proyecto de grado para optar por el título de Licenciadas en Danzas y Teatro de la Corporación Universitaria Antonio Nariño. Directora: Delia Zapata Olivella, Asesor: Manuel Amaya. Biblioteca de la Corporación Universitaria Antonio Nariño, Facultad de Ciencias de la Educación. Departamento de Danzas Folclóricas y Teatro. Bogotá, 1990. No. 18,80. M8430
- Zapata Olivella Delia y Massa Zapata Edelmira, Manual de Coreografías de la Costa Pacífica de Colombia, Colegio Máximo de la Academias colombianas, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Fundación Joaquín Piñeros Corpas, Junta Nacional del Folclor
- Zapata Olivella Delia y Massa Zapata Edelmira, Manual de Coreografías de la Costa Atlántica de Colombia, Colegio Máximo de la Academias colombianas, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Fundación Joaquín Piñeros Corpas, Junta Nacional del Folclor. (Por Confirmar), Patronato de Artes y Ciencias. Cra 15 No. 33-76
- Zapata Olivella Delia, El Bullerengue, documento sin publicar
- Zapata Olivella Delia, La Chicha Maya, Colombia Ilustrada, Medellín V.2 No. 5 (Mayo/Agosto 1971, pág. 23-27), Biblioteca Luis Ángel Arango
- Zapata Olivella Delia, La cumbia, en revista colombiana del folklore, volumen 3 No. 8, Bogotá, 1962
- Zapata Olivella Delia, La Cumbia. Síntesis musical de la nación colombiana, reseña histórica y geográfica, Revista del Folklore (Btá) No. 7, 2da época 1962, Biblioteca Luis Ángel Arango
- Zapata Olivella Manuel y Zapata Olivella Delia, Danzas y Leyendas o Tradiciones de la Costa Caribe Colombiana año 1972, Departamento de publicaciones de la Universidad Nacional de Colombia (esta información está para confirmar)
- Revista Semana, Delia Zapata Olivella, bailarina folclorista, Publicaciones Semana S.A. www.semana.com, 2005

1.2.2.6 Videos existentes

- La Fundación Patrimonio Fílmico cuenta con material en formato de cine.
- Los bailarines Julio Rentería y María Teresa Rojas tienen material visual.
- En la Biblioteca Nacional, según Edelmira, hay unos fragmentos de imagen en movimiento de Delia Zapata, sin embargo este material no está aún clasificado.
- Fotografías: <http://manuelzapataolivella.org/fotos/delia/>
- Los personajes entrevistados cuentan con programas de mano y fotografías.
- El Teatro Colón y Colsubsidio cuenta con material de video o fotográfico (por confirmar)
- Especial Delia Zapata, Dirección: Juanita Galindo, 1998 / 23 min.

1.2.3 Ficha de investigación Carlos Franco (El cuerpo festivo)

1.2.3.1 Contexto social, cultural y político

Carlos Arturo Franco Medina nació el 10 de diciembre de 1953 en el Barrio Bajo de Barranquilla. En su familia, por tradición, se acostumbró a escuchar cantos y bailes como el chandé y el pajarito. Desde pequeño participó en cumbiambas y en comparsas del Carnaval de Barranquilla. Sus estudios de danza los inició con María Barranco, en el grupo de la Universidad del Atlántico, donde estudiaba arquitectura. Asistió a clases de *ballet* en la academia de Gacho y Gloria Peña, desempeñándose como profesor de danza en la misma institución.

En 1976 investigó el folclor de las poblaciones ribereñas bajo la dirección de Gloria Triana y Totó La Momposina. Desde entonces se convirtió en un infatigable investigador de la música y los bailes tradicionales de las costas colombianas. En ese mismo año fundó el “*Grupo experimental de la danza Folclórica de Barranquilla*”, que tomaría en el año 1980 el nombre de “*Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla*”, grupo que representó al país en diversos eventos culturales internacionales, especialmente en Estocolmo, en la ceremonia de otorgamiento del Premio Nóbel de Literatura a Gabriel García Márquez, en 1982.

En 1978 ganó la participación como delegado al festival mundial de la juventud y los estudiantes, en La Habana. Fundó junto a Libardo Berdugo la primera Escuela de Comparseros del Carnaval de Barranquilla, que llegó a convocar a 400 personas durante los años 81, 82 y 83.

En 1985 recibió el Premio Nacional de la Danza. Realizó las coreografías para la película “*La Misión*”, dirigida por Roland Joffe.

Fue asistente de dirección y asesor folclórico de Gloria Triana en la serie documental para televisión “Yuruparí”. Por intermedio del ICBF y de la Universidad del Norte, realizó trabajos de proyección en los barrios populares de la ciudad.

Dentro de sus obras están: “Composición Sinú”, “Composición Palenque”, “Composición Carnaval de Barranquilla” y “Noches de porro”.

Murió el 21 de enero de 1994.

1.2.3.2 Continuadores, herederos

Angélica Herrera: Angélica cuenta que siempre fue una niña muy inquieta por el movimiento y que esto venía desde el vientre de su mamá. Desde pequeña vio a su hermana bailar en el grupo de María Barranco, pero fue su tía Elizabeth quien se dio cuenta de ese interés, por ello la llevó a la casa mariana de la Virgen del Carmen, aunque ese no era el sitio que ella esperaba, allá hizo parte del grupo de danza y su

primera presentación la hizo para el cumpleaños del Padre Jorge en la iglesia del Carmen, haciendo la fonomímica de la canción: "...yo tenía una palenquera muy juiciosa y muy sincera.". Angélica recuerda que en esta danza tenía que gritar "¡Alegrías!" y que ese grito la marcó mucho porque en los montajes que está realizando actualmente incluye esa parte de los pregones de las negras palenqueras; por ese entonces tenía ocho años y era la más alta del grupo: "Yo soy mamá pata", dice ella debido a su altura. Después de esa presentación, su tía Elizabeth la llevó adonde Carlos Franco: "Y qué susto, porque yo lo veía que brincaba, que saltaba, que daba vueltas, hablaba con los demás y yo hacía así (gesto). ¿Y con él es con quien vamos a aprender? Yo todo eso me lo aprendo, me sorprendió porque no había tenido el roce de tener un profesor hombre en ninguna clase porque mi primaria fue con puras monjas (...) pero me fascinó tanto cuando yo lo vi enseñar que yo dije, 'no, eso me lo aprendo', y de hecho él nos dijo '¿Trajeron ropa para ensayar para la clase?', y yo dije 'Claro que sí, yo vengo preparada', y lo que llevaba era un shortcito a media pierna". Ella tenía nueve años; él, 18. Al ver la destreza corporal de Angélica, Carlos la invitó a participar de los ensayos de su grupo profesional a pesar de su corta edad: "Yo no había tenido mi primera menstruación, no me había formado".

Angélica dice que desde que entró al grupo de Carlos entabló una relación muy estrecha con él y que se convirtió en su mano derecha a la hora de crear coreografías: "Para él yo me convertí en ese momento en su musa y fuente de inspiración para hacer montajes y para hacer muchos trabajos, ese primer día cogió y me dijo, pareces una gacela, cuando estabas haciendo los glissades y los jetés (...) todos los bailes y expresiones que él hacía primero las practicaba conmigo y luego la copiábamos y la distribuíamos ante todo el grupo (...) nos quedábamos acá, él enseñándome lo que había aprendido, luego me tocaba transmitirles a las niñas, a los jóvenes y a todos y a mí me tocaba aprenderme todos los puestos (...) Duré 17, 18 años bailando con él, de entrega total, bailando mañana, tarde y noche, llegué a ser su primera profesora dictando en varios niveles". Se convirtió en su primera transmisora, replicaba a diario todo lo que Carlos le enseñaba.

A pesar de su retiro del grupo de Carlos, se dedicó a la docencia y destaca que siempre ha vivido de la danza. Estudió de manera semipresencial la Licenciatura en danza y teatro de la Universidad Antonio Nariño, de la cual se graduó. Tiene un grupo de jóvenes del Barrio Bajo, donde ella también vive, y pone en escena danzas de Córdoba y del Palenque, en donde está reconstruyendo la obra de Carlos pero con su estilo y su manera de ver. De la obra de su maestro retoma los cantos y pregones que tanto utilizaba, ella ahora canta liderando a su grupo acompañada de las voces y palmas de sus jóvenes bailarines. En la Corporación Universitaria de la Costa dirige el grupo de danza donde se enfoca especialmente en las danzas del pacífico: "No podemos quedarnos en lo que él nos enseñó, debemos también mostrar el estilo nuestro porque o si no, ¿qué fue lo que aprendimos?"

Angélica tiene también un proyecto cultural afrocolombiano llamado "ane i situ", que significa "ellos y nosotros", donde trabaja de la mano con Matilde Herrera: "Nos remontamos a la parte ritual de nuestros ancestros, de nuestra cultura palenquera hasta nuestros días, que es donde se están compartiendo la mezcla de zuco, champeta,

pasando por la chalupa, sexteto, baile negro, todas las danzas hasta lo que es hoy la champeta". Además trabaja en el corregimiento de la playa coordinando actividades culturales y dancísticas por parte de la Secretaria de Cultura.

Hace poco Doña Cenith, la mamá de Carlos Franco, le dio a Angélica gran parte del vestuario del grupo que había estado guardado durante años. Con esos trajes su grupo se presenta actualmente. El vestuario, diseñado por él mismo, permite ver la importancia que él le daba al color en su forma de hacer proyección y, según Angélica, teniendo en cuenta la naturaleza y las combinaciones de colores que le ofrecían las flores y las mariposas, partiendo de reconocer que la naturaleza es armónica y no se podía equivocar.

Mónica Lindo: Mónica fue quien se encargó de la dirección de la escuela y el grupo de Carlos Franco cuando él estaba muy enfermo. Infortunadamente cuando él murió ella y Doña Cenith, la mamá de Carlos Franco, discutieron ya que Mónica debía seguir en la dirección, pero doña Cenith no veía esto con muy buenos ojos, por ello Mónica decidió independizarse y crear su propia escuela y compañía bajo otro nombre. Hay quienes consideran que a pesar de llevar otro nombre, el proceso de Mónica es la herencia directa de Carlos, su escuela y su grupo profesional.

El nombre de su compañía es "Corporación Cultural Barranquilla" y la de su escuela "Centro Artístico Mónica Lindo", el cual es un centro de educación no formal, creado para formar a los bailarines de la Corporación Cultural Barranquilla como técnicos en danza; han egresado 28 personas. Los estudiantes entran de 16 y a los 18 años pasan al grupo; tienen dos años de formación. Además prepara niños desde los tres años en cuatro niveles: A, B, C y D, si cuando terminan D ellos quieren seguir bailando, pasan automáticamente a la compañía.

Su primera obra como directora fue "Delirio, pasión y muerte en un gozón" para ello creó un equipo de producción que no funcionó porque experimentaron hablando y no moviéndose, después reconstruyeron la misma obra sin hablar. Después vino "Tiempos de danza", beca de creación por parte del Ministerio de Cultura, en ella a través de una mujer en la época de violencia del país se hacía un recorrido por todas las danzas colombianas. Después crea "Composición carnaval de Barranquilla", montaje que los ha caracterizado y los ha "sacado a pasear" por todo el mundo. Esta obra fue la primera que se presentó frente a la UNESCO para la muestra del carnaval de Barranquilla y fue a partir de allí que surgió la inquietud de esta organización por dicho carnaval hasta declararlo como patrimonio de la humanidad, fue el primer grupo en organizar el carnaval en escena.

Han recorrido 15 países, con Carlos viajaron a Francia *"Y estando en Francia debajo de la torre Eiffel yo decía, 'tengo que volver aquí' y hemos vuelto tres veces, pero también sentimos que Carlos siempre está ahí con nosotros, es decir, es una cosa energética, por eso a mí no me da tanta nostalgia su muerte, porque yo pienso que él está aquí".*

Ella cuenta que al principio la gente los criticó mucho porque veían que lo que hacían era igualito a lo de Carlos, era natural, pero *“Cuando hicimos Tiempos de Danza, César Monroy nos dijo que era el típico caso en que los estudiantes superan a sus maestros”*.

Anualmente presenta una comparsa para el carnaval de Barranquilla que se llama “Torito en carnaval”, en donde el vestuario y la coreografía son libres bajo la música del fandango. Con ella también se llevaron un galardón.

Tiene un convenio de intercambio con Japón que le ha permitido mandar a varios de sus bailarines a dictar clases a ese país.

En Mónica se puede ver que la continuidad está en la forma estructural de su escuela y compañía, sin embargo la investigación de campo no es su punto de partida como sí lo era para Carlos a la hora de plantear sus coreografías. Su interés está en mantener su grupo y proyectarlo nacional e internacionalmente, teniendo como referentes de entrenamiento la estructura planteada por su maestro, pero nutriéndose de otros lenguajes como la danza moderna y contemporánea. Ella resalta que conserva una figura del bullerengue que le gustaba mucho de Carlos, la cual es una espiral a la que él llamaba “Brazo de reina” y aunque es muy difícil de montar y de transmitirla, para ella es imprescindible.

Mónica resalta que la gran diferencia con el trabajo de su maestro es que “Posibilitamos que los muchachos desarrollen más y creen, no todo el tiempo soy yo”, considerándolos cuerpos creativos, además les delega responsabilidades y parte del entrenamiento porque le interesa seguir ramificando este saber dancístico.

Dice que le gustaría reconstruir “Composición palenque”, ya que ella admira mucho esta obra, pues considera que a través de ella se dieron los primeros pasos para que los investigadores le dieran a esta cultura la relevancia que tiene y que además exploraba de manera muy hábil los movimientos de laboreo con diversos cambios de velocidad.

Para ella su casa de joven, ubicada en Barranquillita, es un lugar que relaciona mucho con su maestro, ya que recuerda mucho la primera vez que él fue allá y cómo con su simpatía, espontaneidad y humildad conquistó a su familia. También la sede de la escuela que quedaba en la 69 con 38, ya que *“Yo nací ahí y crecí”*.

Mónica también es la coordinadora de Educación Física de la Universidad del Atlántico, pero dice que tiene este trabajo por ganar estabilidad económica y por su hijo. Esto ha sido un poco problemático porque le quita tiempo para su proyecto: *“Independientemente de mi trabajo en la universidad, a mí lo que me llena es esto (...) estoy segura de que sin esto no podría vivir”*.

Al preguntarle por el papel de la danza en su vida cotidiana, responde: *“El movimiento es una condición humana, pienso que está presente en nosotros que ya el sólo hecho de caminar implica movimiento (...) esto ya está en mis poros, en mis huesos, en mi respiración (...) hablar de Mónica es hablar de danza”*.

Róbinson y Mónica se casaron después de la muerte de Carlos Franco, ya que él tenía prohibidas las relaciones entre bailarines. A escondidas duraron de novios aproximadamente 7 años, una vez muerto su maestro, la pareja decide dar continuidad al proceso y él al lado de Mónica es quien codirige la “Corporación Cultural Barranquilla” y el “Centro artístico Mónica Lindo”, pero su rol específicamente es la dirección musical, dice que lo que él ha logrado musicalmente es a lo que Carlos aspiraba, tener su propio grupo musical con el mismo rigor y disciplina del grupo de danza. Sin embargo, aclara que: *“Las cosas que siente bailando no las alcanza a sentir tocando”*.

Alis Montenegro: Actualmente coordina un programa de danza en la Escuela Distrital de Artes y coordina el “Ballet Distrital Urbano Carlos Franco”, donde investigan sobre la danza urbana y no en la folclórica, como lo hacía Carlos. Para ella eso es coherente, ya que los continuadores no pueden copiar tal cual lo que le enseña su maestro. Ella dice que en el *ballet* urbano ellos buscan los paralelos entre la danza urbana y folclórica, buscando qué mueve el interior de los jóvenes e integrar los dos lenguajes para que ellos puedan identificarse con ambos. Trabaja con jóvenes de estrato 1 y 2, con ellos buscan procesos de recuperación de autoestima que se evidencian en sus trabajos de expresión corporal; además los dejan formular las propuestas artísticas para que ellos se sientan parte del proyecto y potenciarles las habilidades. Trabajan con varios géneros, desde el merengue hasta la champeta y reggaeton, pero en su proceso de formación aprenden lo tradicional. Sus instalaciones son en el colegio Barranquilla.

Alis también trabaja en la Universidad Autónoma con preescolar, haciendo estimulación con caminadores y párvulos. Expone que aunque nunca ha ejercido la licenciatura en ciencias sociales, su carrera la ha ayudado a ser mejor pedagoga y a aplicar la danza a lo social, cultural y al trabajo con la comunidad.

Ella considera que la danza, así como el arte, tiene la capacidad de transformar a las personas para bien pero también para mal, ya que las puede llenar de ego, hacerlas sentir como *“el omnipotente porque lo conoces todo y lo sabes todo”*, pero que la tarea de un buen artista es ser mejor persona con lo que hace y más si se es maestro, para que en el actuar se dé el buen ejemplo.

Gloria Peña: Cuando Carlos estaba muy enfermo, ella le realizó un homenaje en el Teatro Amira de la Rosa junto al alumnado de su academia de *ballet* y, según ella cuenta, fue la última vez que Carlos salió a la calle.

Actualmente Gloria continúa dirigiendo su academia de *ballet*, está involucrada en la organización del Carnaval de Barranquilla, es coreógrafa de los clubes y de los reinados. Es representante de los hacedores del carnaval y fue quien dirigió la comitiva en el 2003 junto a 51 carnavaleros ante la UNESCO para que fuera reconocido como patrimonio inmaterial de la humanidad. Dirige y asesora el “Ballet Distrital Urbano Carlos Franco” (el mismo que coordina Alis). *“La idea es llevar lo urbano a un escenario con toda esa música foránea y la nuestra que la juventud acata, entonces vuelvo a estar ligada a él espiritualmente en su ballet”*.

Matilde Herrera: Duró 18 años en el grupo profesional de Carlos Franco. Tiene 52 años, está casada con un hombre "medio europeo" y tiene tres hijas, una es doctora, otra estudia música en la Javeriana de Bogotá y la otra Ingeniería Eléctrica y Educación Artística.

Durante todo este tiempo ha seguido investigando la cultura palenque y proyectándola en su grupo, comparte con Angélica Herrera el proyecto Ellos y Nosotros (pero en lengua palenquera).

Dirige el grupo de danza del Colegio Militar, con el Instituto de Cultura de Barranquilla trabaja con casas comunales, con su grupo ensaya a veces en su casa o en un lugar que se llama La Casita del Valle. El grupo está conformado por jóvenes, niños y señoras palenqueros y tienen una obra llamada "Así es mi pueblo". También es coreógrafa de algunas reinas populares. Es asesora del reconocido grupo musical palenquero Sexteto Tabalá.

Matilde replica con el grupo del Colegio Militar la comparsa de Negritas Puloy y Marimondas que diseñó Carlos, con su grupo conserva el Baile Negro, pero a todos los pregones les cambió la letra y los hace ahora en lengua palenquera. De su maestro conserva el legado por la investigación y el paso de ella a la proyección, pero siempre con su propia visión. Cuenta también que algo que conserva de Carlos es la habilidad para improvisar sobre los cantos y pregones de sus obras.

"Yo siempre que tengo un evento grande (...) en el momento en que se va a presentar lo primero que me acuerdo es de él (de Carlos) y yo hablo con él, él está ahí conmigo, yo lo siento ahí porque me regañaba mucho, él me ayudó mucho a que fuera como soy hoy porque yo era muy desordenada, entonces yo lo siento ahí y entonces yo digo, 'ay Dios mío será que callo a esta gente, un minuto de silencio', pero a veces me cohíbo porque es mucha gente, pero yo hablo con él un momentito y le digo 'Dios mío, señor, Carlos, ilumíname para que quede esto bien' y me queda todo perfecto y la gente siempre dice 'Mati, está lindo'".

1.2.3.3 Nociones de cuerpo y técnica

Angélica Herrera: Cuenta que el trabajo de Carlos empezaba desde la investigación, su interés por una etnia, por lo tradicional, que fue al Palenque para hacer "Composición Palenque" y que fue a Córdoba para componer "Noches de porro". Al preguntarle cómo Carlos les transmitía estas investigaciones, ella dice que él les compartía las fotografías, diapositivas y grabaciones sonoras que recopilaba y en el momento de entrar a enseñarles un movimiento recurría al uso del espejo, pero siempre anclado al imaginario: *"Miren el mazamorreo que hacen los señores allá en el pacífico, con las bateas, porque lo estábamos haciendo sin los elementos, y cuando nos ponía los elementos en la mano ya veíamos el porqué de estos movimientos, eso con relación a la danza del pacífico de la danza de la batea. Ahora el movimiento de las faldas, miren cómo se hace, tengan en cuenta las olas del mar, imagínense las olas del mar, al igual que para hacer el bullerengue él nos decía las olas del mar y nosotras nos*

imaginábamos las olas cuando vienen, cuando se devuelven, en algunos saltos nos decía, miren el trote del caballo, cómo corren los caballos (...), en la danza del mapalé el nos decía 'imagínense el pez en su desespero de sobrevivir' (...), para el abrir y cerrar de las flores en la cumbia, cogía un elemento de la naturaleza y lo llevaba a la danza”.

El *ballet* como entrenamiento es algo que resalta Angélica de los ensayos con su maestro, sin embargo a él no le interesaba estilizar la danza. El *ballet* sólo lo utilizaba como una base de formación dancística, no como un interés coreográfico. *“Iniciaba con calentamientos clásicos con música clásica, trabajo de barras, centro, brazos exigente y folclor, El calentamiento podía ser clásico o negroide o a veces trabajo de piso.”* Sin embargo ella reconoce que este entrenamiento sí les ayudaba a tener una presencia especial en el escenario, cuenta que cuando la gente los veía en el escenario les decían *“Las mujeres parecen caminando sobre nubes (...) parecen unos ángeles.”*

Angélica recalca que la metodología de Carlos Franco y el ambiente de hermandad era lo que a ellos los hacía ser grandes en el escenario. *“A todo el que llegaba allá le ponía un sobrenombre, a mi hermano le decía Caballito porque el veía un caballito en mi hermano William, a mi hermana Ibeth le decía Ratón porque veía que mi hermana era como tan sigilosa para hacer ciertos movimientos y en su andar él le decía 'ese es un ratón bodeguero', a mí me decía grillo, el grillito porque mi forma de la cabeza: que tú te haces un peinado que te hace ver como un grillito y con los ojos así más levantados, más chinos, a otra niña le decía cactus”.* Él les daba esos apodos para relacionar la forma en que cada uno se movía y la manera de ser de cada uno, destacando sus virtudes y potenciándolas de manera lúdica y familiar, pero siempre combinada con una ardua disciplina y exigencia.

Ella resalta que a pesar de ser costeño, dentro de la escuela de Carlos Franco a sus estudiantes se les enseñaba el folclor de todo el país y que este conocimiento era un requerimiento a la hora de pertenecer al grupo profesional.

Del testimonio de Angélica se puede concluir que el trabajo de Carlos como investigador, pedagogo y coreógrafo apuntaba a constituir un cuerpo entrenado en técnicas dancísticas pero enraizado en su tradición y costumbres. Volviendo la mirada hacia lo que las festividades y cotidianidades del pueblo podría ofrecer como materia de creación, para enaltecerlas y preservarlas.

La relación personal entre Carlos y Angélica es algo que para ella es muy trascendental y que recalca mucho, cuenta que se hicieron un juramento de amor eterno, pero que este amor fue un amor ideal: *“Es tan así que nunca me puso la mano en la pierna, nunca me hizo una caricia y nunca me dio un beso de hombre a mujer, pero siempre dijo 'tú eres mi amor y nos vamos a casar' (...) El amor que yo sentía por él era como de padre o como de hermano, siempre me cuidaba y siempre me protegía”.*

Angélica más adelante se comprometió con otro hombre y él no se la llevaba bien con su maestro, lo que produjo que ella se alejara del grupo, dejara de ser su asistente y su bailarina solista. Sin embargo, estando embarazada de su primer hijo, Carlos la invita a

escenificar el ritual del Lumbalú, siendo esta su última presentación junto al grupo profesional de Carlos Franco.

Mónica Lindo: Cuenta que cuando tenía 16 años hacía parte del grupo de danza del colegio, y un profesor de allá los llevó a la audición en la escuela de Carlos Franco: *“La primera imagen que tengo cuando llegué a la escuela... la escuela era de dos pisos y el día que fui a llenar mi inscripción para la audición vi a una persona bajando de la escalera con unos papeles en la mano muy serio y nos dijo '¿Ustedes son los que vienen a hacer la audición? Llenen estos papeles', y pues yo veía al señor pero nunca me imaginé que era Carlos Franco porque era muy joven y además muy espontáneo, porque uno se imagina siempre alguien muy distante y no, nos empezó a preguntar cosas y hablamos como cualquier persona joven. La segunda vez fue en la audición, lo volví a ver bajando de la escalera pero ya esta vez con una trusa enteriza negra completa y yo dije 'este como que es' y llegó y se dirigió a todos nosotros, y bueno, en esa audición había como 25 personas, algunos de los cuales eran bailarines de otras escuelas y cuando empezamos la audición nos iba dando las instrucciones de qué debíamos hacer y al final yo salí convencida de que no iba a quedar porque había mucha gente de calidad artística, con mucha técnica, y las ironías de la vida, que de esos 25 quedamos 16 y al cabo de los años de esos 16 quedé yo sola”.*

Ella era muy joven y no sabía de la dimensión de Carlos Franco, sin embargo cuenta que la gente le decía que él era famoso, entonces se puso a buscar en los periódicos viejos que coleccionaba su abuelo y encontró artículos y fotos de Carlos presentándose en el Teatro Amira de la Rosa. Con gran admiración se entregó al grupo profesional *“Nos convertimos en unos muy buenos amigos, una relación de hermanos, muy linda, de mucha confianza y mucha transparencia en la relación también”.* Cuando Carlos Franco se encontró enfermo ella se hizo cargo de la dirección de la escuela y el grupo y, según cuentan otros personajes, fue la única amiga incondicional que a pesar de su enfermedad nunca se separó de su lado.

Al preguntarle a Mónica cuáles cree que fueron las influencias de Carlos que lo llevaron a convertirse en pedagogo, coreógrafo e investigador, responde: *“El hecho de nacer en un barrio (Barrio Bajo) con mucha riqueza cultural, donde podía darse el lujo de escuchar cantaoras de chandé, lo nutrió, el hecho de vivir en una ciudad que tiene un carnaval con muchas danzas portadoras todavía y el hecho de compartir la experiencia como asesor cultural en los programas de Audiovisuales; la serie Yuruparí con Gloria Triana creo que lo enriqueció muchísimo, porque él investigaba, cargaba con su grabadora grandota, detrás de las danzas del congo, grabando los versos (...) Fue muy respetuoso de que antes de llevar una producción a escena hay que fundamentarla investigativamente”.* Al igual que Angélica, destaca que todo su trabajo surgía de la investigación en las fuentes y que él hacía todo lo posible por acercarlos a ellas, por ejemplo les llevaba a la señora María de los Santos Solipá para que aprendieran los gritos de vaquería *“Y no para repetir, sino para pillar en esa persona el espíritu de cómo lo hacía”.*

Mónica dice que para Carlos era muy natural enseñar, que hasta para cerrar una ventana le encontraba la dinámica y la pedagogía. La estructura de clase, según ella, evolucionó y pasó de hacer ensayos sin preparación técnica a crear toda una estructura de clase, primero articular, luego técnica y luego cardiovascular, *“Y luego te mataba con lo cardiovascular, donde por ejemplo te ponía una hora dándole al mapalé, teniendo en cuenta todo lo que nos había dado de técnica”*. Mónica pone el ejemplo de los giros, en donde ya no se daban vueltas “a lo loco” sino que se hacía el *spot*, y cuando se hacía un puntilleo se hacía *plie* para no lesionarse. Para ella eso fue su construcción, *“Porque indudablemente no era lo mismo ver un grupo de paloteo en la calle que un grupo de paloteo en escena”*.

Ella resalta la forma en que Carlos les ejemplificaba la interpretación con lo cotidiano, por ejemplo para la expresión del rostro en la danza del garabato les decía *“Imagínense que se están tomando un jugo de maracuyá ácido y sin azúcar (...) Siempre induciendo que más allá de la forma había que buscar el porqué, la razón de ser de las cosas y el sentido común, él decía que el manejo del color del vestuario salía de la simple observación de la naturaleza, decía 'si tu ves una flor, nunca ves un color mal combinado, un color perfecto, una degradación'... y le ponía filosofía a todo eso”*. Para Mónica, antes de Carlos Franco ningún otro coreógrafo le había prestado atención al color, a la ubicación de los músicos y a toda la construcción espacial y visual de la puesta en escena, muy seguramente influenciado por sus estudios en arquitectura.

Según ella, Carlos fue un adelantado de su época. En sus últimos montajes incluía movimientos de piso propios de la danza moderna y contemporánea, porque él siempre estaba atento a lo que pasaba en danza, se preocupaba por ir a toda clase de espectáculos. Ella cuenta que él creaba su mundo y ellos estaban ahí para interpretarlo y que por ello no les daba mucho espacio para sus propuestas: *“De pronto la falla era un poco desarrollar en nosotros la posibilidad creativa, porque se imaginaba todo su mundo allí de lo que quería y cómo lo quería y nos los transmitía y nosotros lo interpretábamos”*. Sin embargo, ella relata que en sus últimas obras él estaba explorando nuevos métodos de creación en donde había más apertura hacia las propuestas de sus bailarines, por ejemplo en su obra *“Composición Caimán”*: *“Fue la primera vez que nosotros nos poníamos trusas enterizas para ir a bailar a un escenario y a representar el mito Kogui de la creación (...) para nosotros fue extrañísimo, por empezar a explorar con el cuerpo cosas, yo creo que Carlos se desesperó mucho con nosotros porque no teníamos muy claros los referentes en ese momento (...) yo creo que fue la primera vez que un grupo folclórico empezó a combinar todos los lenguajes de la danza para contar una historia”*. En esta obra Carlos hablaba del resurgimiento del caimán en el Caribe, de cómo esto se permeaba al carnaval de Barranquilla y todo llevado por la historia entre un hombre y una mujer como hilo conductor. Para Mónica esta diversidad de puntos de vista narrativos en una obra visibilizaba cómo él ya estaba aplicando una dramaturgia de la danza en el folclor. *“Después de esto empezaron a confluir personas que venían del teatro, del contemporáneo, ya que entendieron este lugar como un espacio diferente y de experimentación”*.

Al preguntarle a Mónica por las cualidades que hicieron de Carlos Franco su maestro responde: *“Las cualidades tienen que ver mucho con la humildad, indistintamente si tú*

eras la reina de Estocolmo o la cantadora de allá de San Martín de Loba te trataba por igual, en términos de respeto (...) él siempre te inculcaba cosas relacionadas con la vida, esto del sentido común, del estudiar (...) La amistad que ofrecía era incondicional, era muy apasionado con sus amigos, el dar, podía quedarse un día completo sin comer pero si tú necesitabas, 'toma, aquí tienes para el bus', y si no tenía te acompañaba caminando hasta tu casa y eso era muy importante, eso reflejaba el interior de él, lo que lo llenaba que el otro estuviera bien (...) por ser tan apasionado por las personas de pronto sufría mucho porque a veces esperaba cosas de la gente que no era (...) como artista de los pocos que son toderos, músico, coreógrafo, diseñador del vestuario, útilero, bailarín, director, instructor”.

Mónica reconoce que Carlos le enseñó la importancia de la formación técnica e intelectual del bailarín. *“No es lo mismo bailar espontáneamente, libremente sin ningún tipo de rigurosidad en una técnica que lógicamente conocerla y allá empecé con Carlos Franco, mi maestro de toda la vida, mi único primer maestro y la experiencia no fue solamente la de aprender a bailar sino también de aprender a enseñar y otra cosa muy importante que no era únicamente formarme en la danza tradicional sino tener la claridad de que el bailarín tiene que ser integral, tiene que saber de todo y eso significó que tenía que tomar clases de ballet y tomar clases de contemporáneo y que estudiara y leyera y pudiera dictar una charla alrededor de un tema y todo eso me ayudó a configurarme como una bailarina integral”.*

Róbinson Liñán: A los 10 u 11 años a Róbinson se le presentó la oportunidad de acompañar a su hermana a un ensayo de una cumbiamba; el coreógrafo era Carlos Franco. En uno de los ensayos faltó un parejo y él lo reemplazó, después de la cumbiamba (que no se presentó) Carlos lo becó para estudiar en su escuela. Cuando entró a la escuela por primera vez le pareció mágico porque nunca había visto un salón de clase de danza, él cuenta que le tocaba compartir clase con niños de la alta sociedad que lo trataban mal y que por eso todos sus compañeros se retiraron, sin embargo a él le gustaba tanto que seguía yendo. Al ver la entrega de Róbinson, Carlos le empezó a dictar clases individuales. A los 16 años pasó al grupo profesional también por un reemplazo en “La danza del indio”.

Cuando estaba en el grupo profesional, Carlos empezó a formar a algunos de sus bailarines también como músicos, ya que siempre tenían que contratar músicos externos, así Róbinson tomó clases de percusión con Batata, flauta de Millo y de gaita con Maité, al comienzo él desempeñaba paralelamente el rol de músico y bailarín, luego se dedicó a la danza sólo desde la docencia y con el tiempo se dedicó únicamente a la música. Después decidió estudiar música en Bellas Artes.

Róbinson cuenta cómo en la escuela de formación también se les formaba como investigadores: *“En la escuela él nos ponía trabajo de investigación, nos ponían una temática y a salir a investigar. Por ejemplo, a mí me tocó hacer un trabajo sobre los pregones de la costa atlántica, entonces me tocó grabar a todos los tipos que pasaban vendiendo (...) Él se preocupó mucho porque la gente aprendiera el contenido de lo que estaba bailando (...) Traía conferencistas, historiadores e investigadores que nos enseñaban cómo investigar”.*

Considera a Carlos un genio por encargarse de todo brillantemente, y un maestro porque se preocupaba por que sus bailarines salieran adelante; les ayudaba con las pensiones y matrículas. Resalta cómo lograba fusionar las investigaciones de campo y la parte de técnica dancística sin la estilización de la tradición. Resalta que era fascinante la forma en que los inducía a la interpretación *“Era como vivir otro mundo cuando uno bailaba por todo lo que teníamos que imaginar”*.

Libardo Berdugo: *“Tuvimos tres tipos de relaciones: una, ante todo fuimos amigos, dos, relaciones de tipo cultural por la identidad, por el trabajo de la danza, etc. Y tres, de carácter político”*.

Se conocieron en la Universidad de Atlántico hacia 1974, Libardo estudiaba música y Carlos arquitectura y ya hacía parte del grupo de danza de María Barranco; practicaban en Bellas Artes. *“Ideológicamente nos identificamos alrededor de un ideal, en esa época todos soñábamos con un cambio y él también. En ese aspecto fue un coreógrafo progresista, militó en esa época en la juventud comunista, tenía una militancia especial, eso no se conocía porque teníamos una célula de personalidades de la cultura y él estaba dentro de esas personas, su trabajo se limitaba a investigar y a hacer montajes coreográficos, conmigo él hizo parte de un movimiento colombiano de la nueva música. A mí me tocó constituir aquí en Barranquilla el movimiento colombiano de la nueva música, la seccional se llamaba Taller de Barranquilla”*.

Libardo cuenta que dentro de este taller se encontraron con un grupo de personas interesadas en la creación, en bailar y hacer música, y fue así como se les ocurrió la idea de crear comparsas para el Carnaval de Barranquilla: *“El problema era este, si teníamos esos grupos de amigos que querían hacer música, que querían hacer danza porque hacían parte del movimiento colombiano de la nueva música, lo ideal era que la gente trabajara en función de eso (...) así fue como a mí se me ocurrió la idea de hacer una comparsa con un grupo de jóvenes que en esa época abrazaban la música pop, yo siempre los veía bailando y cantando la música de la época, estoy hablando de comienzos de los 80, y yo les hice la propuesta, yo hice el trabajo y los convencí de que hicieran parte de un proyecto cultural como era una comparsa. Además proyectaron una problemática social como era el agua, en esos barrios no nos llegaba el agua sino un par de horas al día y sobre todo en la madrugada”* “¿Y el agua que?” fue la primera comparsa que montan juntos, Carlos dirigiendo la parte coreográfica y Libardo la parte musical, al año siguiente montaron otra comparsa a partir de la temática del apagón, ya que en Barranquilla se iba la luz constantemente, y después montaron otra comparsa llamada “Comparsa de las negritas Puloy y las marimondas”, la cual Carlos propuso para rescatar estos dos personajes del carnaval que se estaban perdiendo: *“Nuestra finalidad no solamente era denunciar los problemas sino también reivindicar la cultura, en esa época esos dos disfraces, la marimonda y las negritas puloy estaban en vía de extinción y decidimos montar una comparsa que salvaguardara esos disfraces, pero ya no tanto como disfraces sino como propuesta coreográfica, como baile, como danza y así nacieron esas comparsas que tenían la base del chandé (...) Lo interesante de esas propuestas era que no solamente eran un montaje por salir del paso, como en esa época se acostumbraba (...) el carnaval había que enriquecerlo, entonces nosotros*

creamos las escuelas con la finalidad de enriquecer el Carnaval de Barranquilla, con una propuesta que tuviera los factores mencionados: la parte estética, el rescate de nuestro patrimonio musical y que además no fuese una puesta en escena del carnaval por carnaval, sino que aprovechara el marco del carnaval como lo venía haciendo el pueblo tradicionalmente para denunciar, para ridiculizar, para burlarse de la situación del país, de los políticos, etc., cosa que hoy en día se ha perdido; si tú miras hoy el carnaval, eso ya no se ve". Libardo recalca la labor política y social que junto a Carlos emprendieron en Barranquilla a través de las comparsas y en especial con la creación de la primera Escuela de Comparseros del Carnaval de Barranquilla. Libardo relata que en estas comparsas Carlos hacía propuestas de movimiento provenientes de la cotidianidad de los cuerpos. Por ejemplo, en la comparsa del agua, utilizaba todos los movimientos que la gente tenía que hacer para cargar el agua de un barrio a otro: el agacharse, el recoger, el cargar, el cansancio, etc., *"escenificando el trabajo que nos costaba llevar el agua"*. También representaba a los trabajadores públicos deficientes, y cita un pregón de esta comparsa: *"Estamos trabajando, dijo el alcalde ayer, todas las calles están rotas y el agua no se ve. El agua la compramos a 10 pesos el galón mientras en los barrios ricos se la gastan por montón (...)"* Libardo dice que ellos desaparecieron pero que las negritas Puloy y las marimondas cogieron fuerza y que las comparsas del agua y el apagón fueron utilizadas posteriormente en los barrios populares dentro del marco de protestas populares y fuera del marco del carnaval. *"Él, hasta su muerte, siguió siendo un convencido de la necesidad de un cambio en este país."*

Considera que Carlos fue el primer coreógrafo que salió a las calles a crear, y que a pesar de recurrir a una temática tenían muy presente el rescate de la riqueza rítmica de su región. Por ejemplo, la comparsa del apagón empezaba con una cumbia y luego una puya, buscando fusionar los ritmos; a nivel coreográfico Carlos exploraba la expresión y la gestualidad para que no se convirtiera en una repetición mecánica: *"La escuela de comparseros tenía tres cuerpos, el de los heraldos, quienes encabezaban las comparsas y llevaban el mensaje inicial, seguida por otros dos cuerpos, pero los tres eran coreografías diferentes con el mismo ritmo, como un sólo discurso social y estético"*.

Libardo cuenta que en época de Carnaval los procesos de la escuela de formación, de la escuela de comparseros y el grupo profesional se fusionaban, ya que lograban convocar hasta 500 personas y por ello necesitaban apoyo de los monitores para que ellos enseñaran las coreografías y el sentido de ellas.

Al preguntarle por la labor investigativa de Carlos, Libardo responde que él tenía un interés antropológico e investigativo que lo alejaba de la repetición y lo llevaba a crear a partir de sus experiencias: *"No se conformó con lo que le enseñaron, él bebió de la fuente, fue al campo"*.

Para esa época, Libardo aceptó un trabajo en Bogotá como editor de El Cid. Durante algunos años vino a apoyar a Carlos en época del carnaval pero la escuela de comparseros se fue diluyendo con el tiempo.

Considera que hoy las comparsas del carnaval parecen aeróbicos, movimientos mecánicos y que no tienen propuestas coreográficas y menos temáticas de denuncia social, que los herederos de Carlos no han seguido con ese compromiso social, político y de investigación, que se han limitado a reproducir, porque para él un coreógrafo tiene que crear y descubrir constantemente. *“Para que su alumnos superen al maestro”*.

Libardo es investigador musical, ha publicado varios libros acerca de esta temática, como el libro “Cumbia”, y ha sido jurado del carnaval de Barranquilla.

El perfil que revela Libardo de Carlos Franco reconstruye al coreógrafo preocupado por la reivindicación de las raíces del pueblo, de un pueblo vivo y con voz con la capacidad de utilizar al arte como medio de denuncia sin tener que recurrir más que a su tradición y a su espíritu festivo, encontrando en esa pulsión por el cambio social un camino alternativo de creación, en la calle, con la gente, lejos de los clubes sociales y de la élite artística. Su método creativo en las comparsas era ya de por sí una actitud política frente a la creación, la fuente venía de lo popular, de sus inquietudes y necesidades.

Alis Montenegro considera que llegó a la danza por accidente, sin buscarla. Ella tenía una sobrina en común con Carlos y la llevaba a la academia los fines de semana, se quedaba esperándola hasta que acababa su clase, al verla, Carlos la invitó a ser partícipe de la escuela. Luego del proceso de formación, entró al grupo de danza de la Universidad del Atlántico, que también dirigía él, mientras paralelamente ella estudiaba licenciatura en ciencias sociales, después pasó a ser profesora de la escuela de formación y finalmente al grupo profesional: *“Yo estuve en la escuela por accidente, no porque yo estuviera buscando un grupo de danza, ni porque yo hubiera descubierto en mí habilidades de la danza, quien me induce completamente al trabajo dancístico es él, él es el que me invita a la academia porque es que yo soy samaria, yo no vivía aquí en Barranquilla y mi segunda casa era la escuela, no tenía otro espacio y pocas amistades en la universidad, en la escuela y el trabajo en la mañana y después estaba de tiempo completo porque me dejé absorber”*. Dice no saber cómo hizo para estudiar, trabajar y bailar al tiempo, pero que acabó su licenciatura en los cinco años, quizá impulsada y motivada por el apasionamiento que le generaba bailar. Entró a la edad de 19 años y permaneció en el grupo hasta los 29.

Al preguntarle cómo Carlos les transmitía lo que encontraba en sus investigaciones, cuenta que *“Él hacía énfasis en la actitud que se debía tener en el momento de la ejecución de cada una de las danzas, el significado de cada una, pero no tanto que él dijera que esta danza es de origen indígena, no, es ese don de autoridad, de tener el conocimiento que él te transmitía, esa seriedad es lo que nosotros lográbamos captar de Carlos, es como si él hubiera vivido todas esas experiencias completas y te dijera esto es así”*. Según ella, Carlos lograba transmitir a través de sus movimientos y forma de hablar la profundidad de la tradición, con una gran sapiencia y humildad. Dice que los costeños tienen un gran defecto y es que no les gusta escribir y que por ello se ha perdido el ánimo para investigar y *“Carlos tenía su agenda, sus ideas las iba plasmando... es más, traía a las mismas personas que entrevistaba a los escenarios. Carlos hizo un festival de Bailes Cantados donde trajo grupos de todas partes porque el los visitó a todos y compartió con ellos y eran como sus hermanos prácticamente, gente*

que es muy difícil en el compartir el conocimiento, la información, y Carlos lo conseguía, entonces ese carisma, ese don de gente que Carlos tenía para poder llegarle a las personas, hoy en día, dada también las condiciones sociales, no se puede dar”.

Alis considera que Carlos como coreógrafo era muy arriesgado al introducir elementos espaciales y corporales nuevos y esto hacía que aunque las coreografías vinieran de la tradición, tuvieran un halo de frescura. *“Tenía la habilidad de que cada coreografía se viera diferente, ninguna coreografía era igual a la otra aunque fuera del mismo género”.*

Para ella, Carlos hizo un gran aporte a la danza al considerarla una profesión, ya que la mayoría de la gente en Barranquilla considera que para bailar no se necesita estudiar, pues la danza hace parte de la cotidianidad, y por ejemplo para formar parte de las comparsas no hay ningún requisito. Ella considera que eso ha hecho que el carnaval se estanque y que muy pocos coreógrafos investiguen e indaguen en propuestas corporales que aunque estén arraigadas en el saber popular pueden siempre renovarse y profundizarse. Al igual que Libardo, Alis destaca la labor social de las comparsas de su maestro: *“Las comparsas eran más que todo con una temática social que él manejaba (...) eso era lo que lo caracterizaba a nivel de comparsa, porque hoy en día tenemos muchas comparsas de supuesta tradición popular, pero apenas se basan en un elemento de la tradición”* Alis cuenta que ahora las comparsas se hacen para patrocinar o vender los nombres de las empresas, pero que a Carlos la financiación nunca le puso límites a sus propuestas creativas, de donde fuera lograba obtener el presupuesto, quizá el secreto era incentivar en ellos un gran sentimiento de unidad y pertenencia que lograba movilizarlos a la consecución colectiva de recursos.

Cenith Franco, su mamá, cuenta que la danza y en especial la cumbia ha sido protagonista de su vida: *“Yo bailaba cumbia en diferentes cumbiambas, duré 20 años bailando cumbia. La primera parte donde bailé fue en “Curramba la Bella” tres años, después en “El agua pa’ mí” siete años, y van 10, en “El tanganzo” cinco años y en “Curramba la bella” otros cinco años. 20 años de cumbia, después se murió mi mamá y mi papá y ya no seguí”.* Ella dice que quien le enseñó a ella y a Carlos la cumbia fue su mamá: *“Mi mamá nos enseñó a bailar a nosotros y nosotros le transmitíamos a mucha gente”.*

Cuando se le pregunta sobre su relación con él y su proyecto de vida, orgullosa cuenta que estuvo ahí siempre apoyándolo. *“Yo siempre viví con él desde que nació hasta que murió”.* Recuerda que los ensayos eran en su casa y por ello pudo darse cuenta de la gran semilla que dejó su hijo plantada en tantas personas, incluso en ella, ya que algunas veces después de los ensayo él le dedicaba a su mamá un tiempo para enseñarle parte de los movimientos y pasos que les enseñaba a sus bailarines.

“Yo me dedicaba a cuidar el vestuario, a recibir las personas que llegaban y entonces a la danza me dediqué mucho en la escuela (...) en Puerto Colombia tengo las cosas, las cuales ya están empacadas, estamos buscando una casa más amplia para tener un cuarto para dedicárselo a él... Sus vestuarios estuvieron hasta este año conmigo porque ya tenía mucho tiempo, esos vestuarios eran del 84, pero estaban impecables porque yo cada 6 meses los hacía lavar y arreglar y los doné a Angélica Herrera, que

tiene un grupo y es un grupo pobre, ellos no tienen para tener esa cantidad de vestuario. A Matilde Herrera también le di los vestuarios, quedaron en buenas manos y los van a utilizar y los van a cuidar... Lo que tengo en Puerto Colombia de él son las menciones de honor, los premios, las fotos, todas esas cosas". Doña Cenith está en este momento concientizándose del valor de todos estos objetos y por ello está buscando la manera de sacarlos del olvido, ya que por mucho tiempo, según otros personajes, los guardó con recelo.

"Era un profesor que estudiaba a cada persona porque él decía que todo el mundo no entendía igual y cuando la persona no cogía cuando él explicaba, la hacía quedar media hora más después que se iban todos y entonces la cogía allá solita y le explicaba y así entendía, porque cambiaba la forma de explicarle", recuerda ella al preguntarle sobre la pedagogía que utilizaba su hijo. Resalta que los viajes de investigación que él realizaba lo nutrían mucho en su manera de abordar la danza, pero siempre con mucho respeto frente a la tradición: *"Tenía una particularidad muy grande y es que era muy respetuoso. Quiso montar en su escuela farotas, y él le pidió permiso a la dueña del grupo de farotas y ella le mandó dos profesores".* Y resalta la importancia que tuvieron para él las enseñanzas de Totó La Momposina, al enseñarle varias coreografías.

Cenith recuerda muchas de las cualidades que tenía su hijo como intérprete: *"Cuando lo veía bailar, yo era la mujer más feliz del mundo porque eso era lo que le gustaba a mi hijo y esa alegría de él me la transmitía a mí, yo era feliz porque yo sabía que tenía un genio (...) Era incansable, yo le decía que no tenía huesos sino resortes (...) Y tenía una especialidad también, una voz divina" (...) Era maestros de maestros, era un genio".*

Cuando se le pregunta a Cenith por la sensibilidad social que Carlos Franco portaba, recuerda un suceso en especial: *"Lo más lindo que hizo mi hijo fue que una vez acabado el carnaval llegó muy triste, y yo le dije 'Carlitos, ¿qué te incomoda?' 'Mamá, me incomoda que iban unas cumbiambas sin música, mamá. ¿Cómo va a ser posible? Esto lo resuelvo yo en el año'. Él tenía un amigo muy grande que era el director del Amira de la Rosa y le comentó eso y entonces lo conectó con una empresa y él habló con ellos y les dijo que necesitaba 60 juegos de tambores porque él iba a hacer una acción muy grande para aquellos grupos pobres que llevaban tantas ganas y se iban alimentando de la música de las cumbiambas que iban adelante y entonces pasó una carta a las cumbiambas más pobres para que asistieran a una reunión (...) y así formó a muchas gente de las cumbiambas como músicos y el año siguiente las cumbiambas salieron con sus músicos. Y toda esa gente fue al entierro de él".*

El relato de Cenith está lleno de mucha nostalgia y orgullo, pero la huella que le dejó su hijo la ha impulsado a crear su propio camino. En 1995 entró a estudiar dirección artística en la Universidad del Atlántico y se graduó en 2002. Lo hizo para que con su título profesional pudiera aplicar a financiamientos para reabrir la escuela de su hijo. Su tesis de grado fue sobre los juegos y rondas de los niños y niñas de Puerto Colombia. *"Él, cuando se enfermó, decía que Dios sabía lo que le tenía destinado para el más allá, y decía: 'Señor, ¿por qué a mí, por qué a mí, señor?' y yo lo abrazaba y le decía 'Mijo, de algo se tiene que morir, a mí no me da miedo morir porque yo he sido un hombre*

correcto, no he dañado a ninguna joven, no he hecho trampa, no le debo a nadie y yo me quedaba así triste, y él me decía, 'Vea, señora no esté triste, ¿sabe por qué? Porque usted va a estar mejor cuando yo me muera, porque le voy a dejar una casita en Puerto Colombia y se va a vivir allá y le voy a dejar una pensión, le voy a dejar un sueldo fijo para que no le pida a ninguno de mis hermanos'.

Gloria Peña lleva 38 años de vida artística. Relata que en 1940 ella y su familia se trasladaron a Bogotá para que Gacho, su hermana, se pudiera formar con los profesores de *ballet* que vivían en la capital. Su hermana, a medida que fue aprendiendo, le fue transmitiendo su conocimiento, Gloria en un inicio no se tomó este oficio como una profesión, sin embargo cuenta que se le presentó la oportunidad de representar a Colombia en un festival de *ballet* en Río de Janeiro, y allí al conocer a tantas personalidades del medio, se motivó y se puso como meta ser una gran profesora de *ballet*. En 1951 se trasladaron de nuevo a Barranquilla, y junto a su hermana fundaron la academia de *ballet* que aún existe.

Al preguntarle por la llegada de Carlos a su vida y a su academia, cuenta: *“Fue linda la llegada de Carlos Franco, apenas yo empezaba mi vida como profesora aquí en esta sede, a Carlos me lo traen de la edad de 18 años, a él lo conocí como deportista, no como bailarín (...) Cuando me lo traen, un amigo muy querido de él, yo veo a una persona que quiere danzar, pero su cuerpo no está listo, sobre todo que para el ballet clásico, que él quería conocer. La misión mía era quitarle ese cuerpo de atleta y volverlo un bailarín... Entonces lo conozco con la idea de cambiar su estructura, su cuerpo y ese es el trabajo que iniciamos los dos, y esas ganas de bailar, porque sí tenía un ritmo precioso”*. Gloria cuenta que Carlos era muy disciplinado y que su actitud y presencia arrolladoras bailando hicieron que ella decidiera hacerlo parte de su compañía: *“Pero lo innato de él era el folclor, al lado mío está 10 años, hace unas giras internacionales conmigo porque yo tengo también mi ballet folclórico, con él recorrimos en 1980, yo creo, recorrimos toda la cuenca del Caribe. Carlos fue la mano derecha mía, además de la danza clásica empezó a adquirir el folclor que le encantaba tanto... aplicó mi disciplina en su trabajo hermoso, cuando ya me dijo 'me voy a retirar del ballet, Gloria, y voy a formar mi propia escuela, me pareció maravilloso (...) No se puede cortar las alas cuando una persona lo hace con la ética y la sencillez con que él lo hizo”*. Gloria reconoce que fue Carlos quien la acercó al lenguaje folclórico, que fue él quien sembró esa inquietud e interés en ella. Recuerda mucho la primera vez que él le mostró el mapalé, se sorprendió mucho de la fuerza de esa danza y de ese cuerpo que lo interpretaba y se exigía al máximo.

Gloria recalca que el paso que tuvo Carlos por el *ballet* fue contundente a la hora de crear su propia pedagogía y coreografías, que estas últimas eran una fusión entre el lenguaje corporal tradicional y el “donaire” que brinda la técnica clásica, sin distorsionar ni alejar el cuerpo de su raíz: *“La pedagogía de él siempre fue sincera, clara, el folclor que investigó fue claro, preciso, lo llevó a un escenario sin manchar esa tradición en los vestuarios, en los cantos, en la coreografía, en el movimiento, sí se veía que había plasmado un trabajo clásico por la actitud, porque el folclorista empírico tiene ese legado que le da la tierra pero no hay actitud, es opaco, es el diamante en bruto, entonces él cogía ese diamante y lo volvía para que el mundo lo mirara, eso es lo que*

hacemos los maestros, no dañar las raíces, sino igual que hace el que va a tallar un diamante, no le quita la luz, lo que hace es tallarlo, así pasa con la danza, hay que tallarla para que pueda el mundo conocerla... y eso era lo que él hacía y lo que tratamos de hacer los que quedamos”.

Cuando Gloria se refiere a Carlos como intérprete expresa que *“Verlo bailar a él era una locura, por ejemplo el currulao, oírle la voz, cantaba precioso, aquella fuerza cuando salía (...) así de bajito que era, se crecía, yo siempre decía que era tan grande como Nureyev (...) Así de pequeño como era, así era grande de corazón”.*

Álvaro Suescún conoció a Carlos Franco en el rodaje de la serie documental “Yuruparí”, en donde se encargaba del *script* y de redactar los textos de las voces en *off*. Cuando Carlos murió, decidió hacer su biografía, para dar cuenta del gran trabajo como investigador, coreógrafo y pedagogo que había realizado en vida. Sin embargo, la necesidad más personal de realizar este libro surgió porque pasado un año de la muerte se dio cuenta de que él había abandonado a su amigo a lo largo de su enfermedad, por desconocimiento pensaba que el VIH podía contagiarse de manera superficial; se alejó y perdió el cercano contacto que había mantenido durante años con él. La biografía nació entonces de este deseo de preservar la memoria del maestro y como un acto para redimir su culpa por el abandono en que lo dejó: *“Habíamos abandonado a Carlos en los momentos en que seguramente más nos necesitaba”.* La biografía es una recopilación de 48 entrevistas que realizó durante dos años a las personas que atravesaron de alguna u otra manera la vida de Carlos Franco, organizadas por ejes temáticos en una cronología lineal de momentos históricos. Al momento de esta entrevista dijo que no había podido publicarla porque entidades como la Fundación Carnaval de Barranquilla, la Fundación Visión Cultural y la Cámara de Comercio no la consideraron relevante, argumento con el que Álvaro no está de acuerdo y condena: *“La oficialidad, la institucionalidad, desconoce absolutamente a Carlos Franco pero no podrá desconocer nunca que lo que hay de esencia en el folclor dentro del carnaval es Carlos Franco, ahí está vivo, ahí está permanente”.* Tiempo después, el Instituto Distrital de Cultura de Barranquilla decidió publicarlo, su lanzamiento fue el 15 de diciembre de 2007. Su título: “Carlos Franco: Danza en el recuerdo”.

Álvaro resalta también la importancia de Carlos Franco en el Carnaval de Barranquilla, considera que él nunca perdió de vista que la esencia de esta festividad estaba en el pueblo: *“Carlos Franco se inventó el festival de comparsas a partir de las comparsas mismas, pero nutridas ¿en torno a qué?, en torno a los problemas sociales que vivían las comunidades, es que la gente que hace, que vive y que siente el carnaval paradójicamente es la gente de las clases populares, es un río humano donde confluyen todas las vertientes sociales, pero quien más lo siente y más expresa ese sentimiento son los miembros de los sectores populares, gente que trabaja todo el año para tener al final del año la plata con qué hacerse su disfraz, que es muy costoso, entre otras cosas”.*

La vinculación de Carlos con el pueblo se evidencia también cuando Álvaro cuenta que al maestro le interesaba mucho mostrar sus trabajos en los sectores populares y que

además trataba que siempre fuera ahí donde por primera vez se mostraran sus trabajos coreográficos, que le encantaba salir a pueblos apartados para retroalimentarse con las percepciones de sus habitantes: *“Los primeros viajes de él fueron aquí en los barrios, llegaba a los teatros al aire libre, los teatro clásicos de aquí de la costa, que son teatros sin techo, se presentaba en los sindicatos, se presentaba en otras universidades... porque la esencia de él era mostrar lo que estaba haciendo, no importaba dónde fuera”*.

El interés que tenía Carlos por la labor investigativa y por “beber de la fuente”, según Álvaro, se lo transmitió a sus bailarines con tareas y misiones de investigación específicas. *“Mandaba a los miembros de su agrupación a vivir con las danzas tradicionales, los combinaba por grupos, 'ustedes cinco van a bailar este año con la danza del congo, ustedes cinco con la danza del mico'... y llegó a tener incluso la osadía de hacer que varios integrantes de su grupo asistieran a un lumbalú, sabiendo que a los lumbalús sólo pueden asistir los miembros de la familia palenquera... En una ocasión estuvieron dos y los dos corrieron grave peligro, de muerte incluso, porque descubrieron que tenían una grabadora para grabar los cantos fúnebres y los palenqueros en eso son muy exigentes y salieron persiguiéndolos como cuatro cuerdas... pero era por esa pasión que sentía Carlos Franco por la autenticidad del folclor”*. Con Álvaro continúa el relato recurrente en otros personajes de cómo Carlos acompañaba a sus bailarines hasta sus casa después del ensayo, dejando ver la cercanía humana que mantenía con ellos. *“Hay un hecho que a mí nunca se me olvida, y es que casi siempre sus integrantes pertenecían a los sectores populares. Carlos Franco entrenaba con ellos, y después, cuando terminaban de ensayar, hacían un tour a las 10 u 11 de la noche, que empezaba por los barrios más cercanos y entonces iban como en un bus pero todos a pie, hablando, cantando, contando chistes e iban dejando, sobre todo a las mujeres, que era con las que más cuidado tenía él; iban dejando barrio por barrio a la gente y él después se regresaba y terminaba en su casa a las dos, tres de la mañana, después de repartirlos a ellos y a ellas a pie (...) para Carlos no era un sacrificio, Carlos era un caminante desahogado”*.

Al preguntarle a Álvaro sobre la relación que mantuvo Carlos con el *ballet* y con Gloria Peña, cuenta que en un inicio *“Carlos no creía en el ballet clásico (...) Gloria insistía en que él tenía que cuadrar dentro del ballet clásico y sacarlo de esa idea que tenía del folclor, porque para Gloria Peña el ballet folclórico es “mañé”, lo que quiere decir que es una cosa despreciable. Hoy, al final de los años, el tiempo le ha dado la razón a Carlos Franco porque Gloria Peña es ahora quien dirige casi todos los grupos del carnaval cuando se trata de hacer las funciones públicas (...) pero su aprendizaje inicial lo hizo con Carlos Franco, todo lo que conoce en materia de folclor se lo debe a Carlos Franco”*. Ella quería cambiarlo a él, pero él terminó cambiándola a ella.

Álvaro cuenta que aparte de la biografía, él propuso que la gran parada de tradición popular del Carnaval de Barranquilla portara el nombre de Carlos Franco. Durante un año recogió firmas y lo logró; sin embargo al año siguiente ya no fue así, *“Sólo lo hicieron ese año y más ná”*. También ha escrito varios artículos sobre el maestro, anexos de este informe.

Álvaro tiene una posición crítica muy fuerte contra el actual carnaval de Barranquilla, dice que ahora es un negocio que apunta al espectáculo y a convertirlo en un segundo Carnaval de Río, y que no fomenta ningún tipo de investigación o de publicaciones, muy alejado del ideal de Carlos.

Matilde Herrera relata que cuando estaba en cuarto de bachillerato bailó en un evento del colegio y ahí la vio Carlos Franco y la invitó a participar del grupo. Ella no le prestó atención y no fue; pasados unos años se graduó y entró a estudiar a la Universidad del Atlántico Licenciatura en ciencias sociales, de nuevo Carlos ahí la vio bailar y la volvió a invitar a hacer parte de su grupo, esta vez ella sí aceptó.

Matilde es palenquera, ese fue un factor que influyó en que Carlos se interesara por esta cultura, ya que con ella a su lado tenía quién le hiciera el acompañamiento en sus investigaciones. Este vínculo entre Carlos y Matilde a través de la cultura palenquera fue determinante en la construcción de su amistad y de su relación artística: *“A través de sus enseñanzas yo pude afianzar más mi cultura, pues yo venía de palenque y entonces cuando él se dio cuenta de que yo sabía mucho de eso, pues me aprovechó y yo era como algo muy especial para él, yo cantaba, bailaba y todo lo que se iba a hacer en lengua palenquera, yo era la que lo hacía (...) A mí me gustaba mucho eso porque en un velorio palenquero yo siempre tenía mi grabadora metida en la sábana pa’ que no se dieran cuenta, porque en esa época la cultura era muy cerrada (...) entonces yo lo hacía a escondidas y yo aprendí mucho por eso, y por eso es que yo a mi edad aquí en Barranquilla soy la que más hablo, canto y todo lo hago en lengua palenquera sin problema”*. Matilde cuenta que junto a él se percató de la importancia de su cultura y ella se empezó a valorar más y a crear una autoestima más fuerte. Recuerda mucho la importancia que tuvo para ella el acompañarlo a Estocolmo en la entrega del Nóbel de Literatura a Gabo: *“Yo aprendí que lo de nosotros era muy importante cuando llegué allá porque vi la importancia que esa gente le daba a lo que por ejemplo yo hablaba, y 50 antropólogos escribiendo lo que yo decía y me buscaban (...) Yo me di cuenta de que la cultura de nosotros era muy importante, a pesar de que acá no nos valoraban, no sentía uno ese apoyo, todavía es la hora”*.

Matilde acompañó a Carlos a muchas de sus investigaciones, entre ellas las que fueron por el Canal del Dique, San Martín de Loba y la rivera del Magdalena: *“Él llegaba y se sentaba como si nada, y empezaba a conversar con las personas como si fuera amigo de ellas, como si los hubiese conocido de mucho tiempo atrás... no le importaba el hogar, si estaba sucio, si estaba limpio, se sentaba en el piso; se sentía como de la familia. Por ejemplo, mi mamá lo quiso mucho porque él le decía '¿no hay nada que comer por ahí?', raspaba el caldero... era como muy sencillo y eso ayudaba a llegar a las personas”*.

Ella cuenta que él también les dio métodos de composición coreográfica que aún aplica, nociones que surgían del trabajo de campo en las fuentes, un trabajo que él construyó de manera empírica e intuitiva: *“Primero, él nos decía cómo era el lugar, por eso yo aprendí a armar coreografías sin problema, porque él nos decía 'Mati, si tú estas investigando y tú ves que las calles son unos caminos dentro de la coreografía, debe estar eso, el camino que tú viste', y entonces yo por ejemplo en el sexteto tengo una*

parte que es un camino y también es una casa (...) 'Por ejemplo cómo caminan las personas, cómo hablan, cómo trabajan, cómo se visten, qué hacen, eso es lo primero que tú tienes que investigar y después viene lo que tú quieras, facilito llega'".

Al preguntarle a Matilde por lo que le producía Carlos al verlo bailar, responde con sus grandes ojos expresivos: *"Yo me erizaba y le daba gracias a Dios porque alguien quería mostrar lo de nosotros... me emocionaba mucho (al verlo bailar) porque lo hacía como negro, él bailaba como negro, por dentro él era un negro... cantaba hermosísimo, tenía una propiedad que podía cambiar versos, improvisar y eso yo lo aprendí"*.

Gloria Triana. *"La relación mía con Carlos empieza cuando yo empiezo a interesarme por la cultura popular"*

Gloria cuenta que ella era profesora de la Universidad Nacional y en los años 70 el tema de la cultura popular y el folclor en la academia no eran de interés y era subvalorado. Por su amistad con Totó La Momposina comienzan a hacer viajes recorriendo pueblos, sobre todo de la depresión momposina. Ella afirma que este panorama en la academia cambia después de algunos postulados de antropólogos como Jesús Martín Barbero, y de que la UNESCO declarara el patrimonio inmaterial con el mismo valor que el arqueológico.

Colcultura las llamó a las dos para asesorar proyectos de cultura popular; ahí conoció a Carlos Franco, a través de un encuentro regional de música y danza. Para ese entonces Carlos era estudiante de arquitectura de la Universidad del Atlántico y pertenecía al grupo de María Barranco. Por esa época Gloria comienza a dirigir un programa de TV llamado "Noches de Colombia", que se transmitía a las 6:00 p.m. los sábados, en directo desde el Teatro Colón, en el se presentaban grupos de danza y música folclórica provenientes de diversas partes del país. A este programa es invitado el grupo de María Barranco, en donde aún bailaba Carlos: *"A la gente del interior de Colcultura les parecía una profanación del Teatro Colón que los artistas populares estuvieran ahí, a los colegas míos los antropólogos les parecía como una herejía sacar los grupos de sus contextos a presentarlos en un teatro de élite"*.

De este programa surge la idea de la serie documental "Yuruparí", que comienza por la región del Pacífico. Cuando empiezan a hacer la preproducción de la región del Caribe, contacta a Carlos Franco para que él la asista en la investigación: *"Pero entonces aproveché y lo grabé cuando él habló con Pablo Flores para las canciones que va a poner en su montaje de corraleja, cuando habló con la señora María de los Santos Solipá para recoger los cantos de vaquería, y fuera de eso hice la parte de trasescena de los montajes, cómo los ensayaba, con quién"*. Gloria encontró en Carlos a una persona que portaba su mismo interés en la reivindicación de la cultura popular. Durante este lapso de tiempo ya Carlos se había independizado y tenía su grupo y escuela. Con todo este material, Gloria decide realizar un capítulo sobre él llamado "Una escuela, una vida, una lucha". Con esta serie ambos viajan por toda Colombia conociendo su diversidad cultural y compartiendo con la gente y sus costumbres; sin duda esta experiencia fue piedra angular en la forma de abordar de manera respetuosa y cercana lo popular en la danza proyectado en escena, sin crear distanciamiento ni estilización.

En el documental “Una historia, una vida, una lucha” se puede observar cómo Carlos visitaba a las personas portadoras de la tradición de una manera humilde y horizontal, registrando el sonido con su grabadora de periodista y tomando algunas fotos con una cámara *reflex*, todo ello para luego transmitirlo a sus bailarines y llevarlo finalmente a escena. En este documento visual se puede apreciar gran parte del proceso de creación de “Composición Sinú” y “Composición Palenque”, así como la cotidianidad de los bailarines y su contexto social.

Como coreógrafo, Gloria considera que Carlos era un autodidacta y que seguía su intuición sin la guía de algún maestro, pero que *“Era muy riguroso en conservar la simbología y la esencia de las danzas (...) Sabía que había que respetar esa esencia, pero que había un trabajo de creación en el escenario, como lo hizo también Jacinto en su época con el Potro Azul y como lo hizo Delia con ese bullerengue que bailan casi todos los grupos folclóricos del país, sólo mujeres vestidas de blanco, eso es un invento de Delia”*.

En su rol como pedagogo también lo ve como un autodidacta que sigue su gran vocación humanística sin olvidar la disciplina estricta: *“Aunque no tuviera una teoría muy elaborada, como la tiene Álvaro (Restrepo), por ejemplo con la danza contemporánea, involucraba el sentimiento, la religiosidad, la valoración del cuerpo... y el resultado de todo eso era la mística que creaba en esos bailarines, que todavía existe”*. Para ella los bailarines de Carlos son los portadores de su legado, la mística que él les dejó sembrada los ha iluminado hasta el día de hoy, ramificándose por toda Barranquilla.

Gloria recalca que la ciudad de Barranquilla nunca ha reconocido verdaderamente la obra de Carlos, que gracias a ella y a Totó La Momposina, fue que él logró ese reconocimiento que tiene proyectándolo hacia Bogotá y otras ciudades. Por ejemplo, Carlos se presentó con su grupo profesional primero en el Teatro Colón que en el Amira de la Rosa de Barranquilla. *“La ciudad nunca le paró bolas, la ciudad nunca le hizo el reconocimiento... la persona que más le hizo reconocimiento fui yo”*. Ella resalta que gracias a apóstoles y héroes como Carlos la cultura popular sale adelante, ya que ni el gobierno central ni el local dan los suficientes apoyos para preservar esta herencia.

El testimonio de Gloria es de gran valor, ya que revela el perfil de Carlos como investigador, de hacedor de caminos, de portavoz de culturas olvidadas. Ella es un ojo externo del grupo, pero sin duda influenció todo el recorrido del maestro. Además devela cómo la obra de Carlos fue una postura política por llevar la cultura popular a otras estancias, en contracorriente del contexto histórico del momento que hasta ahora estaba despertando a la valoración de nuestras raíces.

1.2.3.4 Piezas coreográficas

Por referenciar.

1.2.3.5 Documentación sobre el maestro Carlos Franco

- Franco Medina, Carlos. *La danza tradicional en el Carnaval de Barranquilla*, Nueva revista colombiana del folclor. Ministerio de Educación Nacional, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Junta Nacional, vol. del folclor 5, núm. 17 Bogotá, Colombia, 1997
- Franco Medina, Carlos Arturo, *Bailes cantados en la costa atlántica*, Nueva Revista Colombiana del Folclor, Ministerio de Educación Nacional, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Junta Nacional, vol. 1, núm. 2, Tercera Época, Bogotá, Colombia, 1999
- Suescún, Álvaro, *Carlos Franco: La danza en el recuerdo*, biografía próxima a lanzarse
- Iriarte, Patricia, Totó, nuestra diva descalza
- Suescún, Álvaro, “Carlos Franco, a mitad de camino”, artículo publicado en el Diario del Caribe
- Suescún, Álvaro, “Carlos Franco en el Pacífico”, artículo publicado en El Universal
- Lindo, Mónica, “Las manifestaciones populares fuente de inspiración para Carlos Franco”, artículo publicado en El Heraldo
- Vargas, Susie de, “Conversaciones con Carlos Franco”, artículo publicado en El Heraldo
- Triana, Gloria, “Carlos Franco, una vida dedicada a la cultura popular”, artículo publicado en El Heraldo
- Friedemann, Nina, “Carlos Franco amaba el mar, las máscaras y el carnaval”, artículo publicado en El Espectador
- Franco, Carlos, “Danzas del carnaval de Barranquilla”
- Franco, Carlos, “Bailes cantados”, artículo publicado en La Nueva Revista de Folclor del Patronato de Artes y Ciencias

1.2.3.6 Videos existentes

- Una escuela, una vida, una lucha I, V-133, Serie Yuruparí, Dirección Gloria Triana, FOCINE, 25 min.
- Una escuela, una vida, una lucha II, V-134, Serie Yuruparí, Dirección Gloria Triana, FOCINE, 25 min.

1.2.4 Ficha de investigación Gloria Castro (El cuerpo como instrumento)

1.2.4.1 Contexto social, cultural y político

Biografía de Gloria Castro

1938, nace en Cali.

1954 a 1961, realiza estudios de *ballet* en la Escuela Departamental de Danza de Bellas Artes de Cali, bajo la dirección del Maestro italiano Giovanni Brinati.

1963: Viaja a Italia en busca de un perfeccionamiento profesional e ingresa a la Academia “Balletto Di Roma”, dirigida por el Maestro Walter Zappolini, primer bailarín de la Ópera de Roma, y la Profesora Franca Bartolomei. Posteriormente ingresa al cuerpo de baile del teatro Massimo de Palermo. Ese mismo año hace prácticas profesionales con el *ballet* “Estudio del Sindicato de Bailarines de Roma”, a cargo de los profesores Sabino Rivas y Humberto Pégola, e ingresa a la “Academia Internacional de la Danza” de esa misma ciudad.

1966: Realiza estudios de perfeccionamiento en la ciudad de Praga e ingresa a la Escuela de Ballet del Conservatorio de esa ciudad, donde realiza estudios durante dos años bajo la orientación de la profesora Zora Semberova, entre otros docentes, interesándose particularmente por el conocimiento metodológico de la enseñanza del ballet, cuya tradición se remonta a la Escuela Rusa y Soviética de Ballet.

1969, en la ciudad de Nueva York realiza estudios de danza moderna con Merce Cunningham en “The Cunningham Dance Fundatione”.

1970, regresa a Colombia y es nombrada en 1970 como Directora de la Escuela Departamental de Danza de Bellas Artes de Cali e inicia la reestructuración total de los planes de estudio de la Escuela.

1976-77, organiza los festivales del ballet en el Cine en la Cinemateca “La Tertulia”.

1978, después de un largo proceso de análisis de los resultados de la Escuela Departamental de Danza, funda Incolballet.

1983, es invitada por el Consejo Latinoamericano de la Danza de la UNESCO al “1er Congreso y 1er Festival de la Danza Latinoamericana”, celebrado en Río de Janeiro, Brasil. Participa con seis estudiantes de Incolballet que obtuvieron para Colombia seis trofeos al “Estímulo artístico”.

1984, gradúa la primera promoción de bachilleres bailarines de Incolballet y estrena el ballet clásico “Giselle”, con la presencia de la gran bailarina cubana Alicia Alonso, directora del Ballet Nacional de Cuba. Medalla “José Joaquín Jaramillo”, otorgada por la Secretaría de Educación del Valle del Cauca.

1985, gradúa la segunda promoción de bachilleres bailarines de Incolballet y estrena el ballet “Las Sílides”, con la presencia de la señora Susana Frugone, Secretaria General del Concejo Internacional de la Danza de la UNESCO. Medalla “Simón Bolívar”, otorgada por el Ministerio de Educación Nacional.

1986, gradúa la tercera promoción de bachilleres bailarines y estrena el ballet “Coppelia”, tercer acto. Es nombrada por el nuevo Gobernador del Departamento, Manuel Francisco Becerra Barney, como Directora General del Instituto Departamental de Bellas Artes. Consolida el primer grupo de bailarines profesionales de Incolballet, con quienes se realiza la obra “Barrio-Ballet” en homenaje a los 450 años de la Fundación de Cali, con coreografía del maestro Gustavo Herrera.

1987, gradúa la cuarta promoción de bachilleres bailarines. Realiza la primera gira nacional de Barrio-Ballet, cosechando éxitos extraordinarios y recibiendo reconocimientos de la prensa nacional. Presenta en el Teatro Colón de Bogotá ante los ministros de Educación de América Latina y con la asistencia del Director General de la Unesco la obra Barrio-Ballet, recibiendo el unánime reconocimiento por el alto nivel artístico. Es invitada por la UNESCO, con el grupo de Incolballet y su obra Barrio-Ballet como representante del continente americano a los actos culturales que enmarcaron las deliberaciones de la XXIV Conferencia Mundial de dicho organismo.

1988, promueve la creación de la Compañía de Ballet Profesional de Incolballet, primera entidad con estas características en todo el país y se crea con tal fin la Fundación Ballet de Cali. Invita al coreógrafo cubano Iván Tenorio para que realice el montaje de su obra “Carmina Burana”. Medalla al “Mérito Artístico”, otorgada por Colcultura.

1989, realiza la Temporada Latinoamericana de Ballet con el estreno de dos obras: “Serenata Criolla” y “Yimboró”. Realiza su primera gira por los Estados Unidos con la Compañía Profesional Ballet de Cali y visita las ciudades de Los Ángeles y Miami.

1990, realiza una nueva gira por los Estados Unidos con el Ballet de Cali y visita las ciudades de New York, Miami, Chicago, Washington, Boston y Houston. Es invitada a participar en el Festival Internacional de los Niños, en Washington, y en septiembre de este año viaja a los Estados Unidos con un selecto grupo de estudiantes de Incolballet. Medalla de las “Ciudades Confederadas”, impuesta por la Gobernación del Valle del Cauca en el grado de “Comendador”. Medalla “Antonio María Valencia”, otorgada por el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali.

1991, realiza gira a la Estados Unidos a las ciudades de Miami, Tampa y Aruba.

1992, con motivo del quinto centenario del Descubrimiento de América, invita al maestro cubano Gustavo Herrera para la creación de la obra “Curán, o la Rebelión de las Flautas”, realizando una gira nacional. Con el apoyo de la Cancillería colombiana, el Ballet de Cali realiza la primera gira por los países centroamericanos visitando Cuba, Jamaica, República Dominicana y Puerto Rico.

1993, medalla al “Mérito Cultural”, otorgada por el Instituto de Cultura y Turismo de Santafé de Bogotá. Exaltación al “Mérito Cultural de la Orden Alférez Real”, otorgada por la Cámara Junior de Colombia.

1995, gira a Ginebra, Suiza, como parte de la Jornada Colombiana de la Cultura. Abre el camino hacia la danza contemporánea e invita al Maestro Jacques Broquet, para el montaje de la obra “María”, de Jorge Issacs, que se estrena en el marco del Festival Internacional de Arte de Cali. Medalla de “Artes Escénicas”, otorgada por Proartes en la ceremonia de inauguración del VII Festival de Arte en Cali. Doctorado “Honoris Causa en Artes”, otorgado por la Universidad del Valle. Premio Municipal a la Cultura Santiago de Cali, otorgado por la Alcaldía de Cali.

1996, el Ballet Folclórico de Antioquia le otorga la “Zapatilla de Oro” por su contribución a la Cultura Colombiana. “Orden del Congreso de la República en el Grado de Comendador”, distinción impuesta por la Mesa Directiva del Congreso, Segunda Vicepresidencia del Senado de la República.

1997, visita la ciudad de Lausanne, Suiza, invitada por Concurso Internacional de Ballet. Realiza gira a Venezuela, atendiendo invitación de la Embajada Colombiana en Caracas. Ofrece residencia en Incolballet al proyecto “El Puente”, con el objetivo de dar apoyo a la conformación de la primera compañía de danza contemporánea dirigida por Álvaro Restrepo con el apoyo del gobierno francés. Establece Convenio con la AFFA de Francia para el desarrollo y consolidación del grupo de danza contemporánea del Ballet de Cali y como parte este convenio llega el maestro Ivan Favier, quien monta la obra “L’Intuition del invisible”. Participación con esta obra en el Festival de danza en Montpellier, Francia. Participa en el Festival Internacional de Ballet de Miami.

1998, realiza una exitosa gira internacional en las ciudades de Roma y Acqui Terme en Italia, el Festival Verano en la Villa de Madrid, España y se presenta la obra Barrio-Ballet en la Gala de Colombia en la Expo Lisboa 98, en Portugal. A finales de año participa en el espectáculo cultural de la inauguración de la línea aérea ACES en las ciudades de Lima Perú, y Quito Ecuador. Participa en el Festival Internacional de Ballet de Miami.

1999, cierra el Ballet de Cali, liquidación de la Fundación por dificultades económicas. Invitada como jurado del Concurso Internacional de Ballet de Trujillo (Perú), es nombrada presidente del jurado y la delegación colombiana que la acompaña obtiene mención de honor. Participa en el Festival Internacional de Ballet de Miami.

2000, reorganiza el grupo profesional de Incolballet. Invita a los coreógrafos Noemí Coelho y Jimmy Gamonet y se estrena la temporada de este año con “Jazz dance-Ballet Contemporáneo”. Participa en el Festival Internacional de Ballet de Miami.

2003, condecoración por parte de la Sociedad de Mejoras Públicas, Celebra los 25 años de Incolballet con una amplia programación artística. Realiza el II Encuentro de Escuelas de Danza a nivel nacional, patrocinado por el Ministerio de Cultura. Participa en el Concurso Internacional de Trujillo, Perú.

2004, medalla al Vallecaucano Ejemplar por parte del Presidente Álvaro Uribe. Realiza una gira artística a la ciudad de Panamá, por solicitud de la Embajada de Colombia en dicha ciudad.

2005, participa en el festival “Mujeres en la Danza”, organizado por la Casa de la Danza en Quito, Ecuador. Participa en el “Encuentro de Ballet y Danza 2005 en el Centro del Mundo”, organizado por el Ballet Ecuatoriano de Cámara. Participa en el “XIV Festival Internacional de Ballet” en Trujillo, Perú, organizado por el Centro Cultural de Danza. Participa en la segunda versión del evento “DANZA SOLIDARIA”, en Zulia, Venezuela, organizado por AZUDANZA.

2006, realiza el Primer Festival Internacional de Ballet en Cali, con participación de Compañías de Venezuela, Argentina, España, Estados Unidos.

1.2.4.2 Continuadores, herederos

Ivonne Muñoz. Ella aclara que estudió fisioterapia porque no veía en la danza una posibilidad laboral, pero que sin embargo con el tiempo encontró que las podía complementar en el ejercicio pedagógico, ya que gracias a la fisioterapia entendió por qué no podía realizar algunos pasos si su cuerpo era de cierta manera, le enseñó a transmitir de otra manera porque se debe cuidar el peso corporal, porque no se deben comer ciertas cosas, y porque se deben tener algunas condiciones corporales para pararse en puntas. *“Para los niños es difícil sobre todo por la configuración anatómica de los latinoamericanos, a pesar de que nosotros tenemos unas pruebas de evaluación física al ingreso de Incolballet, yo las hago, evaluamos la abertura de la cadera, la flexibilidad del pie, tratamos de conocer la flexibilidad de la columna... y eso aminora los problemas de la falta de aptitudes físicas. Sin embargo, la niña va creciendo y su cuerpo cambia en la adolescencia y también a nivel cultural, en las casas tienen unos patrones de alimentación que son difíciles de erradicar... Hemos tratado desde la parte consciente hacerle entender eso al niño y a la niña, sobre todo a la niña porque la acumulación de grasa en el varón es distinta que en la mujer... Tratamos de no hablar de la gordura, de que estás pasada de peso, sino por lo contrario: cuídate, mantén una alimentación saludable, que el cuerpo es único, hemos podido implementar en el colegio una buena nutrición, tratamos de vigilar la nutrición, en la tienda como viste se trata de vender comida que sea saludable para que poco a poco se vaya enseñando eso, aunque sinceramente no es fácil”.*

Ella acepta que antes en Incolballet la forma de corregir el cuerpo no se hacía de manera didáctica, que los alumnos no entendían muy bien por qué se les hacía cierto tipo de exigencias, pero que ahora se trabaja desde la metodología pedagógica en explicarles y hacerlos conscientes del porqué de esos requerimientos corporales. Ella organiza charlas con los padres para explicarles las razones de la alimentación sana, para que así haya un acompañamiento desde la casa *“Para entender la estética de la danza clásica, que muchas veces es malentendida, que es que las bailarinas son*

anoréxicas y no, es que las bailarinas deben tener un peso muy controlado para poder desarrollarse bien en la escena”.

Ivonne recalca que en Incolballet se hace un acompañamiento psicológico, que va desde el momento de los exámenes de admisión, donde los ponen a dibujarse para luego comparar estos dibujos con los que hacen un año después, donde se puede ver que su percepción del cuerpo ha cambiado, que se quieren más, que tienen mejor postura, etc.

Ricardo Alberto Cosme considera que en Incolballet no hay una pedagogía propia, que la utilizada es estrictamente la cubana, pero: *“Cuando ya se hacen las obras y los chicos ya tienen el conocimiento de todo el idioma de ballet, ahí se hacen las transformaciones a lo latino, pero no hay una pedagogía propia como tal”,* encontrándose aquí con el pensamiento de Gloria.

Sin embargo él, como profesor de folclor, dice partir totalmente del contexto para enseñar la tradición dancística: *“No es lo mismo tener este cuerpo de latinos que somos de pronto no muy altos, no muy delgados, que de pronto nosotros somos más robustos que los europeos. Los europeos son más delgados, más altos, más espigados y entonces eso es lo que se ha tratado de hacer aquí con Incolballet, de no olvidar las raíces, que hay aquí en Colombia, pues somos una plurietnia y tenemos de todo un poquitico...”*

Sin embargo, cuando se le pregunta por qué se creó el énfasis de folclor, tiene el mismo argumento de Gloria: *“El folclor se implementó aquí por una necesidad de cobertura, el gobierno planteó a Incolballet que se debían tener muchos más chicos en el colegio, entonces de la única forma que se hizo fue implementando el programa de folclor, entonces ahora uno ve más chicos acá, porque antes eran como muy seleccionados, pero ahora con el programa de folclor puede entrar cualquier otro chico”.* En este argumento que tanto Gloria como Ricardo plantean se puede ver que el énfasis de folclor no parte de un real interés por formar bailarines tradicionales, sino por un requisito que le garantizaba a Incolballet la continuación en el apoyo económico del programa de *ballet*. Cabe aclarar que Ricardo sí tiene este interés real, pero es la institución la que ha marcado esa distancia y estratificación dancística, en donde se considera que no todos los cuerpos están dotados para el *ballet*, pero el resto sí lo está para el folclor. La historia de vida de Ricardo da cuenta de eso.

Ricardo cuenta que ahora semanalmente los alumnos del énfasis de *ballet* tienen 10 horas de *ballet* y dos horas de folclor, y los de folclor tienen 8 horas de folclor y 3 horas de *ballet*. Y que en un comienzo existía un poco de recelo en los de *ballet* por tomar folclor y viceversa. En la actualidad se siente muy satisfecho con lo logrado: *“La experiencia de ahora es muy gratificante, porque aparte de que están aprendiendo a bailar, también están aprendiendo la música de cada región: ellos tocan instrumentos, mientras unos están bailando otros están tocando”.*

Ricardo tiene un grupo musical llamado Zambapalo, en donde tocan música de las dos costas; él toca el bombo del pacífico y el guacho del atlántico. El grupo está conformado

por otros profesores de Incolballet, pero de música. También tuvo un grupo de danza, pero actualmente fuera de ser maestro de folclor sólo se dedica a la música.

Adriana Miranda formó parte de la primera generación de egresados de Incolballet, cuando ya era Incolballet como tal, graduándose así en 1984. Su tía Zoraida fue quien la inició en la danza, pues al ser mezzosoprano y profesora de la escuela de artes, se enteró de la conformación del instituto y las invitó a ella y a su hermana, Zoraida también, a participar en la audición. Al ser parte de esta generación, Adriana fue también integrante de la compañía que aún se llamaba “Ballet de Cali”, antes de su desintegración.

Relata que cuando entró no tenía ni idea qué era el *ballet*, y que aceptó la invitación de su tía porque le gustaba bailar lo que escuchaba por ahí: *“Es un poco extraño, porque uno no está acostumbrado a rotar las piernas, a estar derecho... pero uno poco a poco va queriendo, se va volviendo masoquista o no sé cómo es la palabra, y uno empieza ya a buscar la perfección de esas posiciones, y si uno tiene las posibilidades y facilidades, pues mejor aún, y si no tiene las facilidades, se van desarrollando, si el cuerpo lo permite”*.

Al preguntarle por el alto grado de deserción en Incolballet, responde: *“Hay deserción por varias razones, una es que entran pequeños, y como no hay conocimiento de qué es lo que van a hacer y entran un poco obligados por los padres, porque los visualizan como unos grandes bailarines, ellos de pronto no quieren. También hay deserción porque se dan cuenta de que no tienen las condiciones físicas o que eso no les da plata, y también por... no sé, debe ser la pedagogía, que la gente se queja mucho, uno escucha a los padres, uno escucha a los niños, como que la pedagogía no es la correcta, el trato personal o humano no es lo correcto, personalmente pienso que falta un poco más de tacto en el trato humano, yo siempre pensaba cuando estaba pequeña que el artista era un ser integral emocional y cuando tuve ya 18 años tuve muchas desilusiones y eso me dolió tremendo”*.

Ella dice que la exigencia técnica pasaba por encima del trato humano *“O lo hace o lo hace, y si lo hizo está bien y si no, no, pero no le preguntan a uno por qué, qué le pasa, qué le duele”*.

Adriana sostiene que en Incolballet hace falta desarrollar más la creatividad, brindar herramientas de autonomía y seguridad, *“Porque la creatividad viene de la confianza que le dan a uno para que pueda aportar a una coreografía”*.

Ella dice que cuando se acabó el *ballet* de Cali nunca pensó en dejar de bailar, y que por ello nace Azoe Danza: *“Azoe Danza nace de una necesidad de cambio, de expresión, de comunicarse interiormente con un lenguaje personal, pero partiendo de la base técnica del ballet. Los integrantes de Azoe son egresados de Incolballet (...) Trabajamos con las urgencias del individuo, hay una exploración entre el cuerpo y las emociones”*. Azoe es una compañía de danza contemporánea en donde los bailarines son también coreógrafos, la fundó al lado de Andrés Becerra, diseñador de luces.

Más información de la compañía en www.azoedanza.com

Ella dice aplicar la disciplina que aprendió de Incolballet para emprender sus proyectos, pero que su propuesta actual parte de las enseñanzas de sus otros maestros extranjeros y proyectos como El Puente, del cual fue bailarina.

Actualmente tiene varios proyectos de pedagogía, en donde primero busca la sensibilización corporal y luego la técnica, acercando la danza a procesos de reconstrucción social en donde prime lo humano por encima de lo técnico. Entre ellos está “Danza para la tolerancia” en el distrito de Agua Blanca, en donde ha trabajado con jóvenes. En Bogotá participó del Taller de Danza Integrada junto a personas discapacitadas. Adriana, al igual que otros egresados de Incolballet, incorpora en su quehacer pedagógico el tema humano como algo primordial, una reacción en contra a lo que ellos dicen haber vivido en el Instituto.

1.2.4.3 Nociones de cuerpo y técnica

Gloria Castro: Incolballet y Gloria Castro se hibridan. En su discurso se mezcla con la institución, y la postula como el producto de su visión, de su historia de vida y su forma de ver la danza. Como maestra o coreógrafa Gloria Castro casi no existe (me arriesgo a decirlo), ya que su labor y su obra es Incolballet. Como profesora sólo estuvo unos años y sus coreografías son muy pocas, comparadas con todo el repertorio de la compañía. Su concepción de cuerpo está en la institución como tal.

Durante su formación técnica como bailarina, Gloria Castro siempre estuvo inquieta por conocer la metodología de enseñanza. A pesar de estar fuera del país y bailando en importantes compañías, siempre la acompañó la curiosidad por investigar sobre la pedagogía en el *ballet*, fue por eso que viajó de Italia a Praga para recibir una formación más organizada, ya que hasta ese momento su formación se había construido de manera informal. *“Yo pensaba, no soy Italiana, yo soy colombiana y cuando yo algún día vuelva necesito saber cómo se hacen las cosas, cómo son los procesos, por dónde se inicia, cómo son los procesos metodológicos, cómo es la pedagogía, y después de estar un tiempo en el teatro, decidí irme a estudiar a Praga”.*

Tiempo después, estando en España estudiando teatro y dramaturgia, cuestionó el *ballet* y llegó a cuestionar la antinaturalidad de su técnica. Sin embargo, cuando llegó a estudiar con Cunningham en Nueva York y al compartir clases con bailarines que venían formados con técnicas distintas al *ballet* se “come sus palabras”, ya que se da cuenta de que los bailarines clásicos asimilaban más rápidamente esta técnica moderna. Aquí ella empieza a considerar al *ballet* como la técnica madre de la danza, que un bailarín clásico está en la capacidad de hacer cualquier tipo de movimiento con su cuerpo, por lo que cuando se le propone crear una escuela de danza en Cali se decide por una escuela de *ballet*.

Ella concibe el *ballet* como una base técnica, que a través de su método pedagógico tan estructurado permite construir un cuerpo totalmente controlado y consciente, pero

dispuesto en cualquier momento para deconstruirse y generar nuevos lenguajes: *“Yo siempre he tratado que la gente entienda que la danza es un lenguaje como cualquier otro y que en el caso concreto de la danza clásica no es un lenguaje que no nos pertenece, uno del clásico lo que toma es la técnica, ahora el estilo y las obras son otra cosa, pero la técnica es una técnica científica y muy clara que está ahí para que luego yo la pueda desarmar, pero ¿si yo no sé armarla cómo la desarmo?”*

Vale la pena acotar que en el discurso de Gloria la formación en el *ballet* no se relaciona con la formación académica y humana de los niños y niñas; siempre dirige su discurso hacia lo meramente dancístico, en pro de la formación de grandes bailarines.

La conformación de Incolballet como un bachillerato artístico se da como una necesidad, ya que ella observaba que a los bailarines que se formaban en bellas artes (pre Incolballet) les quedaba muy difícil mediar con su tiempo de estudio en sus colegios. Además consideraba, y considera, que un bailarín debe formarse desde los ocho años, y debido al contexto en Cali esto sólo se podía realizar si se incluía dentro de la formación académica: *“Tener 20 ó 24 años en la vida es una dicha, pero para ser bailarín profesional hay que empezar a una edad temprana y hay un rango de tiempo que te limita”*.

El *ballet* y el contexto valluno: Incolballet tiene un 68 % de estudiantes que viven en el estrato uno de Cali y sus alrededores, lo que según Gloria permite: *“Una democratización del arte y del ballet”*. Cuando el colegio empezó, Gloria trajo profesores y coreógrafos rusos e italianos. Sin embargo, con el tiempo ella se dio cuenta de que la corporeidad valluna es muy distinta a la europea o rusa, por lo que empezó a hacer alianzas con escuelas de Cuba, implantándose después la técnica cubana, como la técnica de enseñanza oficial en Incolballet: *“Yo comencé a traer maestros rusos que vinieron durante casi 10 años, pero llegó un momento en que hay mucha diferencia en la respuesta estética, tenemos otra manera de ver el mundo, estamos afectados por otras cosas, las relaciones entre hombre y mujer son muy distintas a un país como Rusia, y entonces busqué el acercamiento con los cubanos, lo que implicó hacer un replanteamiento después de comprender el porqué y el cómo ellos hacían replanteamientos. De todas formas somos latinoamericanos, y nosotros de un tiempo para acá estamos en la búsqueda de una cosa muy propia porque tenemos diferencias también con ellos”*.

“Barrio-Ballet” es la obra más emblemática de Incolballet, reconocimiento que se logró por integrar el lenguaje del *ballet* clásico con la salsa, homenaje a los 400 años de Cali. Para Gloria esta obra da cuenta de la exploración de la danza como un lenguaje universal capaz de introducirse en todo tipo de contextos. “Es un proceso de hibridación entre el clásico y lo popular urbano”. Otras obras como “Serenata Criolla”, “El reto”, “Estudio para cuatro”, “Nadie nos quita lo bailao”, “Miniaturas móviles” “Obras poéticas” también hibridan al *ballet* con otros lenguajes latinoamericanos. Sin embargo, esta hibridación corporal sólo se hace palpable de manera evidente en los cuerpos de los bailarines de la compañía, quienes, según Gloria, ya han dejado atrás la estructura de la clase y ya son capaces de convertir su cuerpo como un instrumento, deconstruirlo para hibridarse con su contexto latino y valluno. *“Todas las posibilidades que un*

coreógrafo tiene hoy en día para desarrollar todas sus intenciones o para decir todo lo que tiene que decir, lo que el tiene ahora son unos bailarines con una gran gama extraordinaria del manejo de lenguajes corporales, no solamente en lo contemporáneo, no solamente en lo clásico, sino también que los bailarines han explorado otros lenguajes, como por ejemplo la acrobacia; hoy para mí un bailarín profesional es un experto en el dominio del movimiento y es una persona supremamente rica en las manos de un buen coreógrafo”.

Cabe aclarar que las obras citadas son creadas por coreógrafos extranjeros provenientes de Cuba, Chile, Argentina, etc., y que Incolballet también tiene montajes del repertorio universal del *ballet*.

Cuando se le pregunta a Gloria por la inclusión del énfasis de folclor en la institución, ella recalca que fue por una necesidad únicamente: *“Eso fue una necesidad, en realidad yo lo hice resolviendo un problema que nos había creado el sistema educativo nacional y fue que en el año 2002, con los procesos de municipalización de la educación, los departamentos entregaron la administración de las escuelas a los municipios y se creó una organización de un sistema que, por ejemplo unía varias escuelas y creaba una sola institución educativa. Entonces el gobierno aspiraba que todos los colegios tuvieran de cero a once grado sin interrupción... y para que Incolballet pudiera seguir siendo una institución educativa y no la anexaran a otro colegio, o sea que fuéramos satélites de otro colegio que no tenía nada que ver con nosotros, nos unieron a una escuela. Nosotros iniciábamos desde cuarto de primaria, que es la edad reglamentaria para iniciarse en el ballet, y aquí cerca queda una escuelita de primaria y esa fue la que nos anexaron. Entonces los niños nuestros vienen de allá, pero el problema es que no todos tenían condiciones para el ballet y entonces yo dije 'ahora yo qué hago'. Recordé que hacía muchos años el ministro de educación me había pedido que le diseñara un proyecto como Incolballet pero con folclor y yo asesoraba con los folcloristas de acá. Lo hice pero él nunca lo aplicó; yo lo guardé, y cuando ya venía este problema, yo dije 'bueno, saquemos ese programa, utilicémoslo y pongámoslo en funcionamiento', y es así como los niños de la escuelita en el tercer año se les hace el examen de admisión y los que tienen condiciones de ballet pasan a hacer cuarto de primaria acá en la sede central, y los que no siguen hasta quinto allá y luego inician bachillerato con primer año de folclor, pero es una experiencia nueva”.*

El niño con condiciones es aquel que cumple con algunos requisitos físicos, como la apertura de cadera, rotación, elasticidad de la espalda, pie, altura y rebote. A lo largo de sus estudios y aun en la compañía se les hace un seguimiento de la evolución de estas condiciones, y puede ser motivo de pérdida de logros el no cumplir con las exigencias corporales establecidas para su edad o curso. Por ejemplo, en el ensayo de “Paquita” pude observar y escuchar cómo Gloria les decía a algunas de las bailarinas de su compañía que estaban “gordas” y que una bailarina solista debía “verse como anoréxica”. Los niños que no cumplían con estas condiciones antes eran rechazados y no podían vincularse a la institución. Ahora por la inclusión, casi obligada, del folclor, los niños no acondicionados pueden tomar este énfasis, sin embargo aquí también se les hace un examen de ritmo y coordinación.

El cuerpo como instrumento

Para Gloria, la formación que se le da al bailarín en Incolballet es para que construya su cuerpo como un instrumento. A pesar de considerar al *ballet* como la técnica madre, ella aplica otro tipo de técnicas en el primer año, donde se apoya en juegos y algunas lúdicas provenientes del teatro: *“Yo he empezado a impulsar una relación distinta con el cuerpo, primero a los muchachos hay que despertarlos al conocimiento de su propio cuerpo, que tengan una conciencia antes de ponerlos en el lenguaje del ballet, a que ellos descubran su cuerpo como un medio de expresión, luego que entiendan que el cuerpo es un instrumento musical con el cual ellos van a poder expresarse. Igual que un luthier que construye su instrumento, nosotros también vamos construyendo un cuerpo para la danza, es un cuerpo que es como un instrumento musical sensible, que responde a todas las intenciones de tu propia interioridad, tener la capacidad de que ese cuerpo se mueva sin obstáculos”*.

El cuerpo como instrumento de expresión, un instrumento con una técnica muy clara, que a pesar de partir de la lúdica poco a poco se interna en el universo del *ballet* para perfeccionarlo, lijarlo y pulirlo.

Gloria se encarga de hacer algunos montajes. Al preguntarle por sus procesos de creación, ella recalca que le gusta ser sólo una guía y dejar a sus bailarines como los principales creadores de movimiento, ya que confía en sus capacidades técnicas: *“Yo lo que hago es evitar el que sea uno el que les dicte los movimientos y marcarles hasta para dónde mirar, eso me parece terrible porque eso produce mecanización, y cuando hacemos ese tipo de trabajo les hago las propuestas, ellos elaboran y sobre lo que ellos elaboran yo comienzo a trabajar”*. Cuando la observé dirigiendo pude notar esto que ella dice, les dio a sus bailarines algunas pautas de imágenes y de movimiento para empezar a crear, ya de ahí en adelante ella los empezó a corregir y a limpiar.

Al observarla trabajar con un grupo de chicas que acaban de entrar a la compañía y que aún estudian en el colegio, noté cómo a ellas les cuesta aún salirse de las formas del *ballet*. Por ejemplo, en algún momento tenían que hacer un desplazamiento con la planta del pie muy pegada al piso y el centro abajo; para ellas fue muy difícil, ya que esto se salía de su formación técnica. Al final, Gloria desistió diciéndole a una de las profesoras que ellas aún están muy metidas en la estructura de clase. Aún el instrumento no está listo para deconstruirse desde su perfección.

De ello puedo inferir que solamente los bailarines de la compañía son los que tienen la oportunidad de explorar esta deconstrucción del cuerpo, de desarmar las formas y la técnica; los alumnos del colegio siguen su proceso en la formación de ese instrumento y en su perfeccionamiento, y si no tienen ese proceso de la compañía se quedan únicamente en la base técnica.

Cuerpo y cotidianidad

“La danza te cambia todo, la manera de ver el mundo, la manera de caminar, la manera de actuar, hasta que estás a esta edad que yo estoy, en que esa relación con el cuerpo es tan profunda que uno sufre, que uno comienza a verse tan gordo. Lo más duro para

uno como bailarín es ver cómo el cuerpo va declinando, otras personas lo aceptan con mucha naturalidad y a uno le cuesta mucho trabajo”.

Gloria actualmente se dedica a hacer la parte de gestión de Incolballet, manteniendo las relaciones interinstitucionales a nivel nacional e internacional. Se encarga de algunos montajes pequeños, como el que se estaba desarrollando en el momento de mi visita, que era para la inauguración de un nuevo centro cultural del Pacífico. También está pendiente de los montajes que se realizan con los coreógrafos invitados como el de “Paquita”, que están montando un par de cubanas invitadas.

Ivonne Muñoz hizo parte del grupo inicial de la Escuela Departamental de Artes (anterior a Incolballet), e hizo parte del primer “grupo profesional” que se radicó en Bogotá. Baila desde los siete años, o sea hace 29 años. Cuando llegó de Bogotá se vinculó a Incolballet como profesora de *ballet*, rol que ejerció durante 15 años, y paralelamente estudió fisioterapia. Hace tres años se desvinculó de la institución, aunque sigue trabajando en ella como fisioterapeuta, pero por medio de Indervalle y no con Incolballet directamente.

Recuerda que se inició en la danza de una manera grata y lúdica en el conservatorio de Bellas Artes, donde le inculcaron disciplina, cuidado del cuerpo y placer por el movimiento: *“Por mi conformación física no tenía todas las condiciones para la danza clásica; es mucho más fácil para una persona que tiene todas las condiciones físicas el poder adoptar fácilmente los pasos y las posturas porque se hacen con mayor fluidez. A mí siempre me costaron mucho esfuerzo porque no soy muy flexible y también por mi configuración latina, era un poquito voluptuosa para la estética de la danza como tal. A ese respecto digamos que por mi configuración tuve que tener una formación muy importante, porque para poder bailar y para poder estar en la danza clásica yo tenía que cuidar muchísimo mi figura (...) nunca me importó por mi configuración no ser de las primeras figuras del grupo de danza del cual yo hacía parte, pero siempre tenía el goce por el movimiento (...) los esfuerzos que tenía que hacer no eran traumáticos y ahora, siendo ya adulta, siento que fueron formadores”.*

En cuanto al *ballet* y el contexto valluno, Ivonne dice: *“Yo pienso que en ningún momento Incolballet ha querido disociar la danza clásica del folclor, por el contrario, precisamente el bailarín latinoamericano, a pesar de que sea bailarín de danza clásica, tiene unos movimientos especiales que lo identifican”.* Para ella ese ser latino y valluno está presente en los cuerpos de los bailarines de Incolballet, eso los hace particulares. Resalta que Incolballet sí ha hecho el repertorio clásico, pero también se ha buscado una identidad latinoamericana trayendo coreógrafos cubanos, chilenos y argentinos, sin dejar por fuera a algunos españoles y alemanes. Reconoce en la obra “Cali-da Memoria” una búsqueda de esa identidad local, ya que, según cuenta, aquí el coreógrafo hizo un largo trabajo de investigación de campo recorriendo la ciudad y sus lugares, reconociendo en ella la forma en que el cuerpo del caleño se relaciona con el espacio y genera memoria.

En cuanto al cuerpo como instrumento, Ivonne dice que una de las posturas de Incolballet es ver al cuerpo como un instrumento. Sin embargo: *“Yo personalmente no*

comparto esa idea de que el cuerpo es un instrumento, yo pienso que el cuerpo no es un instrumento, el cuerpo no es una cosa, el cuerpo soy yo, el cuerpo es mi ser, con el cuerpo yo siento, yo vivo, yo expreso, expreso tristeza, alegría, soy yo, soy la que recibo todas esas sensaciones y por lo tal no me parece, porque el instrumento es una cosa. Al igual que muchos autores, estoy tratando de profundizar en ese aspecto, mirando también toda la historia del cuerpo desde la historia de la humanidad, mirando cómo desde los homínidos empieza a haber una relación ya diferente porque precisamente la danza es un lenguaje y lo que a nosotros nos diferencia de los animales es la comunicación que podemos establecer y es un medio de comunicación que soy yo". Al preguntarle si ella ha expuesto este punto de vista en Incolballet, dice que no porque aún está en proceso de investigación y espera tener todos los argumentos muy claros antes de lanzarse a exponerlo.

Hace cuatro o cinco años ha venido realizando una investigación alrededor de la contextura de los bailarines, haciendo mediciones antropométricas, para saber si lograr las condiciones físicas para el *ballet* es sólo cuestión de la dieta, aparte de las clases diarias, o si hay que hacer un complemento con ejercicios específicos. Aún no han medido el impacto.

1.2.4.4 Piezas coreográficas

Por referenciar.

1.2.4.5 Documentación sobre la maestra Gloria Castro

- Bejarano, Juan Carlos, *Personaje. Un vallecaucano da su mejor paso con el Royal Ballet de Londres*, Corresponsal en Londres, <http://www.elpais.com.co/paionline/notas/Marzo032007/ballet.html>
- Incolballet, CALI-NET, página Internet, alcaldía de Santiago de Cali. www.cali.gov.co
- Cali y Alemania, en un solo compás, <http://www.rgs.gov.co/noticias.shtml?x=13044>
- VALENCIA C., Victoria E, Incolballet. Arte que traspasa fronteras, Palabras Volumen 5 No. 60, 1997

1.2.4.6 Videos existentes

No hay.

1.2.5 Ficha de investigación Álvaro Restrepo (El cuerpo sagrado)

1.2.5.1 Contexto social, cultural y político

Breve biografía de Álvaro Restrepo Hernández:

Álvaro Restrepo Hernández nació en Medellín en 1957. Estudió la primaria y casi toda la secundaria en el colegio San Carlos de Bogotá, donde su experiencia como estudiante rebelde que odiaba las matemáticas y las ciencias de una institución que buscaba formar estadistas que pasaran de allí directamente a las mejores universidades norteamericanas a base de severidad, golpes y violencia psicológica, lo marcó para toda la vida. Toda su experiencia en el colegio está bellamente narrada en el artículo “Lloro et Labora” que escribió y le publicó el periódico “El Espectador” y la revista “Número” en versión digital. Este artículo acaba de ganar el premio Simón Bolívar.

Desde muy joven trabajó con los niños de la calle del padre Niccoló, es posible que de ahí provenga su sensibilidad social y su gusto por trabajar con niños.

Su padre era Alonso Restrepo, un conocido comerciante de Bogotá que tenía un anuncio en televisión ("el señor del paraguas rojo"), por allá en los años 60. Álvaro Restrepo recuerda a su padre como una persona a quien le gustaba mucho la poesía y coleccionar objetos raros. Este gusto lo heredó de él, y tal vez por eso, los objetos siempre son protagonistas en sus obras.

Después de terminar la secundaria, Álvaro Restrepo estudió filosofía en la Universidad de los Andes y durante su carrera se introdujo al teatro. Mientras estudiaba teatro conoció a Rosario Jaramillo, quien fue la persona que lo “empujó” por primera vez a la danza al invitarlo a tomar clases con la argentina Cuca Taburelli. Allí descubrió la danza, mucho después de cumplir los 20 años, una edad tardía para empezar a bailar. Sin embargo, gracias a su tesón y a la pasión que le despertó este arte, en un año ya tenía el cuerpo formado y adaptado para la danza. De allí se fue a estudiar danza contemporánea a Nueva York. Luego, hizo parte de la Compañía Nacional de Ballet, dirigida por Christopher Fleming. Sus influencias provienen del *ballet* clásico, de la escuela de Martha Graham, de Jennifer Muller, de José Limón y de Merce Cunningham.

La obra de Federico García Lorca, tanto sus libros como con sus dibujos, le obsesionó a tal punto, que viajó desde Nueva York a España para hacer el periplo de Lorca. Conoció a la hermana que le sobrevivía y a su biógrafo Ian Gibson. Luego montó una obra en su honor, que fue la primera que estrenó en el teatro *La Mama* de Nueva York, se llama “Desde la Huerta de los Mudos, un homenaje a García Lorca”. En la obra se muestran los escenarios de la vida y de la muerte, temas recurrentes en su obra.

En 1987 estrenó su obra *Rebis*, que, según una publicación argentina “evidencia la profunda vitalidad de una creación en la que el trabajo del cuerpo y un exquisito tratamiento de la imagen provocaban un sinnúmero de sensaciones”.

En los años 90 se vino a vivir definitivamente a Colombia. En 1992 fue subdirector de Colcultura con Ramiro Osorio y Miguel Durán y fue en esa época que se crearon las becas de creación, en donde hay una categoría de danza.

Posteriormente, en 1993, creó el programa de danza contemporánea en la Academia Superior de Artes de Bogotá, con el apoyo de Marie France Delieuvin.

Tiempo después fundó en Cali la compañía El Puente, con la colaboración de Incolballet, el Teatro Jorge Isaacs y la escuela de Angers de Francia, en cabeza de Marie France, al tiempo que desarrolló varias obras con el grupo Athanor Danza. El proyecto El Puente hizo una labor de formación de bailarines y de formación de públicos de danza contemporánea en Colombia; sin embargo, siempre fue pensado como una transición hacia el proyecto que nacería en Cartagena, conocido como El Colegio del Cuerpo, que acaba de cumplir diez años de actividades y que empieza a dar sus frutos a través de las nuevas generaciones de bailarines, coreógrafos y pedagogos en esa ciudad.

Estudió filosofía y letras y teatro antes de dedicarse a la danza. En 1981 recibió una beca del gobierno colombiano para estudiar en Nueva York con Jennifer Muller, Martha Graham, Merce Cunningham y Cho Kyoo-Hyun, entre otros. En esa ciudad trabajó con los coreógrafos Remy Charlip, Cho Kyoo-Hyun y Tammar Rogoff. En 1986 fundó su propia compañía, Athanor Danza, y estrenó en el Teatro La Mama, de Nueva York, su primera creación, *Desde la Huerta de los Mudos*, homenaje a García Lorca en el cincuentenario de su asesinato. A partir de ese momento se inicia su carrera internacional como coreógrafo e intérprete de sus propias creaciones.

Entre sus obras más destacadas cabe mencionar: *Rebis* (1987), *Sol Níger* (1989), *Yo, Árbol Gonzalo* (1991), *Raveliana* (1992), *La enfermedad del ángel* (1993), *Ordalía* (1994), *El país de los ciegos* (1996), *Pequeño Réquiem* (2000) y *La Noche de la hormiga - Tetralogía* (2001). Su obra se caracteriza por una preocupación constante por la atmósfera ritual y el carácter sagrado del hecho escénico.

En 1992 fue nombrado subdirector del Instituto Colombiano de Cultura, y en 1993 Director de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), en la que creó la primera escuela de danza contemporánea a nivel superior. Desde 1995 vive y trabaja en Cartagena de Indias, donde fundó en 1997 El Colegio del Cuerpo, con la bailarina, coreógrafa y pedagoga Marie France Delieuvin. En 2004 fue nombrado Director Artístico del Festival Laokoon del Teatro Kampnagel, de la ciudad de Hamburgo (Alemania), para las ediciones 2005 y 2006 del evento.

Ha recibido, entre otros, los siguientes premios y distinciones:

- Gran Premio Pegasus Mobil Oil: Hamburgo, 1992.
- Medalla al Mérito Cultural, Colcultura, 1993.
- Medalla Festival Internacional de Cali, 2002.

- Postulación para el premio Educación para la Paz de la UNESCO, por parte del Ministerio de Educación Nacional en representación de Colombia por su proyecto pedagógico de El Colegio del Cuerpo, 2003.
- I Edición Premio Nacional a Organizaciones Culturales de Excelencia, otorgado por el Ministerio de Cultura a El Colegio del Cuerpo, 2003.
- Nominación al Premio Aporte a la Comunidad 2005 del diario económico Portafolio por la labor realizada por El Colegio del Cuerpo.

1.2.5.2 Continuadores, herederos

A Marie France Delieuvin la contactó Álvaro Restrepo cuando estaba buscando una alianza con alguna universidad francesa, para crear el programa de danza en la ASAB, bajo el modelo europeo -no quería instaurar el modelo norteamericano-. Al hacer el recorrido por varias escuelas, llegó al Centro Nacional de Danza Contemporánea de Angers Francia, de la cual Marie France era la directora. El modelo le gustó y le propuso que viniera a Bogotá, ella aceptó un tanto descreída porque de vez en cuando llegaba alguien a hacerle propuestas similares. Sin embargo, un mes después recibió la propuesta formal del gobierno colombiano y fue así como en 1993 llegó a Bogotá, una ciudad que según sus palabras le fascinó por su movimiento intelectual y artístico.

Luego de creada la escuela de danza en la ASAB, Marie France pasó a hacer parte del proyecto El Puente, en Cali y, deseando que su trabajo en Colombia no se tratara de una especie de “neocolonialismo cultural”, según ella lo expresa, sino de un diálogo de saberes: *“no quería asistir sino cooperar”*, comenzó el intercambio de artistas. Fue así como varios bailarines de Colombia se fueron a Francia y varios de Angers vinieron a Colombia.

Actualmente tiene un convenio que le permite estar un 50% del tiempo en Francia y el otro en 50% en Colombia. Marie France habla así sobre trabajar con Álvaro Restrepo: *“Trabajar con otro siempre es difícil, y como no hay nada aprendido de antemano, se van descubriendo las cosas cada día; nunca habíamos enseñado a niños y tenemos diferencias profundas que dificultan el trabajo pero que también lo enriquecen”*.

Trabajan básicamente de dos maneras: unas veces crean aportando cada uno al concepto y a la coreografía, y en otras ocasiones Restrepo pone el concepto y ella crea la coreografía, lo cual considera más difícil, porque a veces sus ideas van en otra dirección, pero el concepto se abre y permite hacerlo evolucionar en forma distinta.

Al preguntarle por la noción de cuerpo de Álvaro Restrepo, Delieuvin responde: *“es completamente sagrado, es ver cómo el arte puede llegar a una espiritualidad, es una conexión con los dioses”*.

Según ella, el trabajo de Restrepo es un proyecto político para la educación, el arte y la sociedad, porque hacer ver cómo el arte cambia a las personas; es una visión totalmente política. Hace ver el arte como un derecho, no como un lujo. Además, trabajar con el cuerpo es absolutamente importante porque el instrumento se lleva, no

se necesita nada externo, la cotidianeidad se vuelve una obra de arte, no es algo que está afuera”.

Rosario Jaramillo es una reconocida actriz y directora de teatro. Conoció a Álvaro Restrepo cuando hicieron teatro juntos. Según cuenta, en algún ensayo ella le vio los pies y de inmediato se dio cuenta de que estaban hechos para la danza. Entonces lo invitó a que tomara clases de danza con ella bajo la orientación de la maestra Cuca Taburelli, ese fue el comienzo de Restrepo en la danza contemporánea.

Rosario es amiga y colega de Restrepo, pero su rol más importante es haber sido el detonante que empujó a Restrepo a la danza a una edad que para la mayoría hubiera sido tardía. Sin embargo, gracias a la pasión que Restrepo le pone a todo, un año después ya tenía entrenado y formado su cuerpo.

Ha participado como intérprete en varias obras de Álvaro Restrepo, como “La Huerta de los Mudos” -versión colombiana de la obra homenaje a García Lorca-, la “Tetralogía” y “Yo, Árbol Gonzalo” -creada para el hermano mayor de Restrepo, que es autista; en ella se habla de dos grandes temas: el autismo y la educación represiva. Rosario Jaramillo interpreta el papel de Sister Edwin, que fue un personaje real en la vida de Álvaro Restrepo, su profesora de transición en el colegio San Carlos, y quien le propinó la primera paliza inolvidable-.

Jaramillo ha viajado con él dentro y fuera del país. Tienen una relación muy estrecha, al punto de que Restrepo, al saber que el artista Lorenzo Jaramillo, hermano de Rosario, estaba enfermo de sida, comenzó a crear una obra en homenaje a él, que se llama “Ordalía, el fin del cuerpo”. En la obra hay tres personajes: La muerte -interpretada por Humberto Canessa-, la vida -interpretada por Rosario Jaramillo- y el hombre -interpretado por Álvaro Restrepo-. Si Álvaro Restrepo le debe a Rosario su entrada a la danza, Rosario le debe a su vez a Álvaro el haber conocido países, personajes y sobre todo el haber estado siempre conectada con su proceso creativo.

Rosario ha sido intérprete, pero también ha hecho aportes creativos a las obras y describe muy bien el proceso en Restrepo. Dice que él parte de un tema, un elemento, o un objeto (como cuando le dijo: “*Rosario, tenemos que hacer algo con esta muñeca, que es igualita a usted*”) y se lo propone a los integrantes del grupo, para que todos se vayan sensibilizando y creando a partir de la improvisación; Rosario dice que el aporte de ella siempre es desde lo teatral, desde el gesto y la expresión y que ese saber teatral lo combina muy bien Restrepo con el aporte de otros integrantes que aportan desde la interpretación, la coreografía, el *performance* e incluso el videoarte. “*Álvaro trae una estructura, unos temas que pueden estar basados en escritos, dibujos, referencias de libros, películas y en su propio ingenio. Entre todos improvisamos, él no impone. Todo se hace a partir del juego. Álvaro admite que necesita de otros para crear*”.

Para Jaramillo, Álvaro Restrepo no puede llamarse sólo bailarín, ni sólo coreógrafo, su trabajo va más allá de la interpretación o de la creación de pasos que se repiten luego en cada presentación; es más: los movimientos nunca se repiten en cada una de las presentaciones de la misma obra. Jaramillo lo define como un creador de imágenes, de

imágenes escénicas con conceptos poéticos. *“Él es un ponedor en escena en donde la danza hace parte, pero no es el fin único. Él no se inventa unos pasos para que unos bailarines los hagan. Por ejemplo Rebis, la obra que le dio tanto renombre, no es una obra de pasos que se repiten, cada vez es diferente. Es más bien un ritual. El suyo es un lenguaje muy libre, donde lo importante es el trabajo cuerpo-espíritu. Su mundo poético es muy rico, muy bien sustentado. Entreteje muy bien los diferentes mundos. Tiene mucha información cultural y tiene un mundo fantástico. Claro, para algunos su lenguaje puede resultar hermético”.*

Según Rosario Jaramillo, la que se encarga de fijar los pasos y hace la labor del coreógrafo en las obras de Restrepo es Marie France.

Rosario Jaramillo es quien más conoce la biografía de Álvaro Restrepo, y la cuenta con mucha pasión. Aunque no baila, se le puede ver como un aporte teatral a la propuesta de Restrepo, pues finalmente, en la danza contemporánea, la línea divisoria entre danza y teatro es muy difusa. Incluso, dramaturgos como Sandro Romero consideran que lo que hace Restrepo es danza teatro.

Rosario Jaramillo ha estado en varias ocasiones dictando talleres en el Colegio del Cuerpo en Cartagena y ha participado en obras con los bailarines de la compañía. *“Yo conozco a esos bailarines desde que eran unos sutes. Álvaro les impulsa mucho a la creación, ellos ya están coreografiando”.*

Elena Steremberg, directora de artes escénicas de la Universidad Javeriana, dicta clases y hace *performances*. Conoció a Álvaro a mediados de los 90, cuando era directora ejecutiva del Teatro Jorge Isaacs de Cali, pues el teatro tenía contacto con Incolballet. En esa época Álvaro se asoció con Incolballet para crear El Puente. También conoció a Marie France. La función del proyecto era dar a conocer la danza contemporánea a través de la creación, la formación y la divulgación. En esta última labor era que contaban con el apoyo del teatro.

Steremberg recuerda a El Puente como una compañía conformada por bailarines de *ballet* provenientes de Incolballet, por gente de la ASAB y por bailarines de la escuela de Angers (la de Marie France). *“Allí se juntaron saberes, el grupo no era muy parejo, pero con ellos se hizo una labor de formación sobre qué era la danza contemporánea. De la misma manera, realizaron muchas actividades encaminadas a formar un público informado, como intervenciones en el espacio público, charlas y presentaciones gratuitas en colegios, llevaron a Dominique Dupuy para que hiciera conferencias sobre el tema... viajaron por todo el país: Bogotá, Barranquilla, Cartagena y Cali”.*

La relación entre Elena Steremberg y Álvaro Restrepo comenzó siendo muy institucional, se trataba del intercambio de recursos, pero luego el Teatro Jorge Isaacs les “prestó” a Elena para ayudarlos “a sentar cosas” en el proyecto, darles apoyo a nivel logístico y aprender. Luego se fue con ellos para Cartagena y entre todos hicieron la gestión del Colegio del Cuerpo del que Steremberg fue, hasta hace poco, socia fundadora. *“Para Álvaro era claro que El Puente era una transición hacia El Colegio del Cuerpo”.*

Su trabajo con Álvaro y con Marie France duró seis meses. Su función consistía en conseguir alianzas, socios y apoyos a través de los contactos que ellos ya tenían (era como una especie de productora ejecutiva). Pero la experiencia no se remitió sólo a la gestión; aunque acababa de terminar sus estudios de historia del arte en los Estados Unidos para darle gusto a su familia, tenía corazón de bailarina y había hecho estudios de teatro y danza de forma paralela a su carrera. A través de Restrepo se reconectó con la danza, volvió a tomar clases y recuperó la pasión que siente con el cuerpo, algo que había olvidado. Tiempo después se atrevió a hacer *performance* por primera vez (recientemente montó una obra con Cuca Taburelli y Roberto García, que se creó a partir de la improvisación “Movimientos, Encuentros y Desconexión”). De modo que el paso de Restrepo por la vida de Steremberg es muy importante, porque le devolvió la fe en sus posibilidades, algo que pocas personas son capaces de entregar.

Steremberg confiesa que esa experiencia además le ha ayudado a identificar cuándo un maestro es bueno. En términos de estética, le ayudó a “afinar su entender sobre la danza” y a comprender que no existe división entre danza y teatro.

Ese legado influyó también en que ella haya hecho que la danza dejara de verse como algo aislado en la Universidad Javeriana y se consolidara como un departamento desde hace 11 años (allí la formación es multitécnica: trabajan el *ballet* como método efectivo de entrenamiento, la contemporánea como medio creativo y la tradicional como una forma de conocerse y hacer una reflexión sobre lo propio).

Restrepo le dio la convicción de que lo que se puede hacer en el país, que la danza sí es pertinente para un país como Colombia y que no es elitista.

Al preguntarle a Elena cómo describe el trabajo creativo de Álvaro Restrepo, ella contesta: *“Álvaro es fácilmente la persona más inteligente que yo he conocido. Tiene la capacidad de crear en danza, cosas que no dependen sólo del movimiento, sino de lo dramático, de los elementos... Yo lo vi trabajar con esculturas e integrar el lenguaje de la danza contemporánea con los lenguajes del bullerengue y de la cumbia, como en la obra que montó con Delia Zapata (Reconquista). Tiene una capacidad enorme de identificar y sacar lo mejor del bailarín, sin imponerle. Para él, el objeto crea espacio, crea movimiento, él le da vida al objeto en escena a través de la relación entre el bailarín y el objeto; permanentemente está explorando en distintas posibilidades de creación, es hipersensible... y eso hace complicado a veces trabajar con él. Su forma de creación es absolutamente contemporánea porque integra todas las artes, establece diálogos con otros medios”*.

Al preguntarle por su percepción sobre su labor pedagógica, dice que lo que ella vio con El Puente fue un trabajo pedagógico, al trabajar en danza contemporánea con bailarines clásicos. Los entrenó en la improvisación; más de la mitad del grupo de bailarines de Incolballet que estuvieron en El Puente hoy en día están dedicados a la danza contemporánea. Recuerda en especial nombres como Adriana Miranda y César Ortiz, entre otros.

Sobre la noción de cuerpo que Restrepo ha construido, Steremberg dice: *“Es una conciencia particular de cuerpo. El cuerpo crea todo el tiempo. Es la idea del ejecutante, no sólo en la danza, también en el teatro. Hay cuerpos dispuestos para la danza, pero la concepción de cuerpo está profundamente anclada en lo humano, en lo cotidiano, en lo que sucede; cualquiera crea con su cuerpo todo el tiempo, lo quiera o no. Restrepo ve la danza en el mundo en general. Es una concepción totalmente pertinente para un país como Colombia”*.

Steremberg dice que el mayor aporte que Restrepo le ha hecho a la danza en el país es abrirle posibilidades a muchos colombianos de desarrollarse y explorarse en otro campo, hacer de la danza una opción para la gente: a los que han estado en El Puente y en El Colegio del Cuerpo, el mundo se les ha abierto. Ellos y sus familias son distintos, ampliaron su comprensión del mundo.

Finalmente, cuando habla de sus obras, dice que se trata de un patrimonio; que se debería enseñar la danza a partir de ellas, pues son muy particulares: *“de ver cosas como esas es que me viene la idea de que él es un ejecutante, más que un bailarín”*.

Wilfran Barros Paz es bailarín y coreógrafo de danza tradicional. Hoy en día, gracias a su vínculo con Álvaro Restrepo y El Colegio del Cuerpo, hace lo que él llama danza afro contemporánea: *“Es algo que tiene que ver más con la dinamización del trabajo de las transformaciones folclóricas en esta contemporaneidad”*.

Barros es coordinador académico de El Colegio del Cuerpo, dicta clases de afro, de danza brasileña y ha montado algunas obras con la compañía y con el grupo piloto: *“Homilía”* y *“Atabaques, de Piel a Piel”*, su montaje de trabajo de grado, próximo a estrenarse.

Wilfran Barros se inició en la danza tradicional a los 15 años en el colegio, luego tuvo un grupo en la Fundación Santa Rita, con el cual trabajaba en las danzas de las dos costas. Allí comenzó su trabajo de investigación sobre la identidad y la teología afroamericana. En 1997 hubo un evento en Cartagena que se llamaba Viacrucis por la Paz, cuya parte artística estaba organizada por Álvaro Restrepo, ahí se conocieron. Restrepo vio el trabajo de Barros y observó que era muy depurado. Fue así que empezaron a trabajar juntos en una labor que no era la de fusión de lo tradicional con lo contemporáneo, sino con algo que Restrepo llamaba *“ir en busca de la memoria y la imaginación”*, y que tuvo mucho que ver con el trabajo que hizo en la obra *“Reconquista”*, montada con Delia Zapata, donde se hace cumbia y bullerengue, pero con un concepto contemporáneo: *“No podemos hablar de una danza tradicional bailada en un escenario, de proyección, ni bailada por unos cuerpos de ahora, por eso esa danza tradicional es contemporánea, se baila con otro sentido, el país es distinto, la alimentación y las costumbres son diferentes, se oyen y se bailan otras músicas, esos son insumos para el cuerpo y por eso se baila con un cuerpo diferente, eso es lo que sucede con la danza afro contemporánea”*.

Wilfran también participó en el proyecto El Puente, como profesor de tradicional y a cambio, los bailarines de El Puente les enseñaron danza contemporánea a los

muchachos del grupo de Wilfran. Posteriormente, en El Colegio del Cuerpo, comenzó dándoles clases a los niños que hoy son bailarines de la compañía. La relación con El Colegio se fue profundizando más, y a raíz de ella, varios bailarines que él tenía en su grupo ahora son miembros de El Colegio del Cuerpo, como Vivian Orozco, Ricardo Bustamante, Nemesio Sepúlveda, María Bustamante y Teresa Herrera.

“A mí, personalmente, me ayudó muchísimo la relación personal e interdisciplinaria con Álvaro, Marie France y toda la gente que lo acompaña, me iluminó, me dinamizó para tener una mirada diferente: ya no caigo en estructuras tan esquemáticas sino que le doy otra visión a la tradición, busco lo que hay mucho más allá de un rito, en esta contemporaneidad, cómo los cuerpos de ahora pueden bailar una tradición. Ha sido muy importante fusionar lo que yo traía con la filosofía de El Colegio del Cuerpo, que es un proceso de trabajo social a partir de la dignidad, de los valores del ser humano, de construirse y de reconstruirse como cuerpo de valor, como cuerpo sagrado, como si fuera una caja, un tesoro y uno puede decidir qué es lo que contiene el cuerpo, para dárselo a la danza. Me siento en parte su alumno, pero también su colega. Él es un maestro porque da otra visión del arte, transmite una pasión, una visión de la vida y la muerte con la danza”.

Los bailarines de la compañía y de los grupos piloto y copiloto podrían agruparse todos dentro de una sola voz, por cuanto todos manejan más o menos el mismo discurso. Hay una gran diferencia, sí, en el estado de formación, los bailarines de la compañía ya están a punto de graduarse, son profesionales, han viajado y tienen mucha experiencia en el escenario, ellos pueden verse como la vivencia de diez años bajo la tutela de Restrepo, mientras que los más jóvenes del piloto y del copiloto son niños y jóvenes que están en un estado medio e inicial de formación, lo cual les puede dar una mirada más asombrada ante el universo de la danza.

Uno de los bailarines de la compañía es José Leonardo Amaya, quien como la mayoría, fue “reclutado” en el INEM. Cuando lo escogieron en la preselección estaba en 7º, grado. Lo que le atrajo del proyecto fue el respeto con que manejaban las cosas y el cariño, “eso era algo nuevo en Cartagena y me gustó, eran movimientos que no había hecho y cosas que no había visto”.

Cuando se le pregunta por la noción de cuerpo que ha adquirido, dice: “Antes de conocer este trabajo, el cuerpo para mí era simplemente el cuerpo, que trasladaba mi cabeza (esa frase es de Álvaro Restrepo), pero con este trabajo uno se da cuenta de que el cuerpo es importante, de que hay que cuidarlo. Uno crea una consciencia del cuerpo que repercute en la salud; con el trabajo día a día, vas tomando una postura, cómo te paras, cómo caminas”.

Según cuenta José Leonardo, se arranca por lo básico, se aprende el autocuidado, el autorrespeto; luego se aprende interpretación, coreografía y pedagogía. “Yo quiero ser bailarín, que es lo más básico, para ser creador uno ha tenido que ser bailarín y pedagogo”.

Cuando se le pregunta por el proceso creativo que ha aprendido de Restrepo, dice que él nunca les da el movimiento, siempre les da un objeto, una motivación, un concepto o una palabra para que ellos creen un solo. Después de la sensibilización con el tema, se lanzan al proceso de investigación. Él está en este momento desarrollando estos procesos en su trabajo de grado, se trata de una obra que se llama "Danza, no danza", surgida de la tendencia de no danza que se está dando en Europa actualmente, la cual se basa sólo en el concepto y no tiene movimiento. Tiene como base un texto de Estanislao Zuleta que se llama "El Elogio a la Dificultad", con música de un compositor francés llamado Ícaro. José, además de crear la obra, también la interpreta: *"Tengo mi propio estilo de movimiento, pero no he empezado a pensar mi propia técnica. En cuanto a lo creativo, todavía no he empezado a pensar en mi realidad local, es algo más global"*.

Para él, ser costeño facilita y a la vez dificulta el abordaje de la danza. Lo facilita porque se trata de una cultura musical. Debido al mestizaje, cada uno tiene su propio movimiento, su propio ritmo, todo el mundo baila. Para ellos es muy fácil acceder a este tipo de movimientos. Pero, de otro lado, hay también una mentalidad cerrada hacia lo nuevo y la danza contemporánea es algo nuevo en la costa.

En cuanto a enseñar, dice que es algo muy especial porque *"hay niños que se transforman de una con este trabajo. A veces, simplemente con verlos a los ojos, les cambia todo, les cambia la mirada y les cambia la postura, por simplemente uno o dos ejercicios. No es un trabajo que necesita mucho tiempo, a veces ocurre inmediatamente"*.

Al preguntarle qué es lo que más importante que le ha quedado de Álvaro Restrepo, dice: *"una de las cosas que más me han quedado son las reuniones. Siempre llega con nueva información de lo que está sucediendo en otras partes o trae una noticia o un video... son todos esos momentos juntos que hemos pasado, momentos de reflexión, que han sido muchos y que despiertan la curiosidad y dejan preguntas. La relación con él es de maestro y también de amigo, de juego, de compartir otras cosas aparte del trabajo. Si no lo hubiera conocido, sería como mis otros compañeros del barrio, hablando siempre de lo mismo, viviendo el día a día, sin ver más allá"*.

"Los compañeros míos del colegio dicen que ha cambiado el cuerpo mío, que ahora tengo el cuello más largo y los brazos y las piernas más fuertes" dice una niña del grupo copiloto, que estudia en el colegio en la mañana y asiste todas las tardes a las clases de El Colegio del Cuerpo. *"Cambian la forma de tratar a las otras personas y la relación con los amigos, es mejor"* complementa otra niña del mismo grupo.

Diana Iriarte, bailarina de la Compañía y quien está a punto de graduarse como pedagoga en danza, mostró una pieza de siete minutos a su profesor de la clase de gestión cultural. Allí explicó su proceso de pedagogía-creación con los niños del copiloto, que es muy similar al que utiliza Restrepo; en este caso, cada bailarín tomó un color y una palabra referente, por ejemplo: Violeta y adrenalina y a partir de esas dos palabras básicas, cada bailarín creó movimientos de manera libre, improvisando. *"Son características propias de la danza contemporánea"*, según dice Diana, y en otro

momento agrega: *"el método de enseñanza que utilizo es el mismo de Álvaro, pero yo le hago unos pequeños aportes"*.

Luego de ver la pieza, el profesor de Diana le preguntó por algo que tenía que ver con el estilo de cada uno. *"A veces siento que es un lenguaje monótono porque es siempre el mismo abecedario. Me pregunto ¿hasta qué punto pesa el referente?"* Esta reflexión del profesor, de la que fui testigo, me llamó mucho la atención, pues yo sentí lo mismo y tiene que ver con que el modo de hacer de Restrepo está tan vigente y pesa tanto en El Colegio del Cuerpo, que los herederos aún no han desarrollado su propio estilo. Eso, seguramente es un proceso natural, considerando que todavía están bajo la tutela de la institución y aún no han tenido la suficiente madurez artística. Sería muy interesante hacer otra visita a estos herederos del legado dentro de cinco o diez años, para poder observar cómo *degluten* y qué proponen de nuevo a partir de lo que aprendieron en El Colegio del Cuerpo.

"La danza va a hacer felices a muchos de una manera que ningún otro arte podría hacerlo, porque no se necesita más que el cuerpo. La revolución ya está en marcha", dice el profesor de Diana al referirse al trabajo que está haciendo El Colegio del Cuerpo en barrios como el Nelson Mandela, que él tuvo la oportunidad de conocer.

Viridiana Calvo y Santiago Lozano son dos de los bailarines que pude ver en escena en el taller de sensibilización. Para ellos, la forma de enseñar de Restrepo siempre ha estado ligada a una filosofía sobre la ética del cuerpo para formar ciudadanos de paz, conceptos que iban involucrados en el trabajo diario de la técnica. Según estos jóvenes, que apenas están alcanzando los 20 años, más que hacer grandes bailarines, la meta de Restrepo es hacer mejores seres humanos, con una forma distinta de ver el mundo.

La pregunta que surge es ¿lo habrá logrado? Es posible que sí, y con el proyecto "Ma", que va a cubrir a una población cercana a tres mil niños, seguramente el impacto social de la pedagogía de cuerpo de Restrepo marque una diferencia en los cartageneros del futuro. Este aspecto, tanto como el fomento de espíritus creadores, está todavía en proceso y es muy pronto para evaluar resultados. De otro lado, los muchachos han podido complementar su metodología de enseñanza en la licenciatura que están haciendo, y a la hora de enseñar utilizan y combinan el legado de Restrepo con lo aprendido en la Universidad.

Al decir de Santiago, *"A través de nuestro trabajo les podemos llevar a nuestras familias y a nuestros amigos una forma distinta de ver el cuerpo y de ver el arte. Hoy en día, en mi barrio ser bailarín es casi tan importante como ser futbolista. Álvaro es la persona que me hizo valorar mi cuerpo y en un momento dado me abrió las puertas al mundo del arte"*.

"Álvaro me ha enseñado cómo se combinan las dimensiones política, social y artística en el cuerpo", es lo que contesta Viridiana -quien quiere perfilarse como bailarina- ante la pregunta de por qué aspecto recordaría a su maestro cuando ya no esté.

Fredy González, de 18 años, que hace parte del grupo copiloto, también está en un grupo de *hip hop* llamado "Revelación". Cuenta que a veces, cuando está bailando contemporáneo, se le salen movimientos de *hip hop* muy marcados y se los corrigen. Puede mostrarse cómo se mueve en estos dos universos tan distintos y distantes de la danza.

John Henry Gerena, bailarín que hizo estudios en la ASAB, coreógrafo y publicista, vive en Bogotá, es productor en el teatro Jorge Eliécer Gaitán y fue uno de los dos bailarines bogotanos que hizo parte del proyecto El Puente. En su obra trabaja a partir de los colores y de la fragmentación del escenario. Valora el trabajo de Álvaro Restrepo y, desde su punto de vista, confirma que su noción de cuerpo es ritual, pero critica el hecho de haber utilizado a los niños de clases sociales bajas para percibir recursos para el proyecto y el proceso de aculturización de que son objeto, puesto que son jóvenes y niños que se extraen de su contexto para ubicarlos en uno totalmente ajeno, lo que seguramente los pone en conflicto con su realidad y donde la idea de lo local no se ve por ninguna parte.

Peter Palacios es, según él, uno de los bailarines de danza contemporánea más viejos del país. Es mayor que Restrepo y le lleva algunos años a Carlos Jaramillo. Comenzó tomando clases con Cucca Taburelli, igual que Restrepo. Una de sus obras más conocidas es "Benkos". Fue el organizador de diez versiones de la Temporada Internacional de Danza en Medellín. Dice que los grandes nombres de la danza contemporánea en Colombia son, además de él, Carlos Jaramillo, Álvaro Restrepo y Elsa Valbuena, que es la esposa de Christopher Fleming y vive en los Estados Unidos.

Palacios también valora la obra de Restrepo, en especial "Rebis"; aunque dice, que en ella no hay una mirada ni investigación alrededor de lo nacional. Para Palacios, la danza contemporánea en Colombia carece de una escuela nacional en la cual se reúnan y se decanten todas las influencias, las formaciones y las manifestaciones aisladas de todas las escuelas y compañías, para crear una propuesta colombiana, que deje de copiar movimientos extranjeros que llevan practicándose por más de treinta años. Para él esta iniciativa debe partir del Estado. Actualmente, Palacios está retirado totalmente de la danza.

1.2.5.3 Nociones de cuerpo y técnica

Álvaro Restrepo cuenta que en la danza encontró la síntesis de todo lo que estaba buscando: *"la danza es teatro, es música, es poesía, es pensamiento, es espacio, arquitectura. En el espacio escénico se dan cita todos los lenguajes del arte, eso fue lo que me entusiasmó, llegar a un lenguaje total. Lo que es interesante de la danza y de todo el arte contemporáneo es la actitud, que es una actitud investigativa, experimental, que nos remite a la tradición pero también al futuro"*.

Al preguntarle por sus influencias, responde: *"Yo creo que uno tiene muchas influencias conscientes e inconscientes. Hay artistas o pensadores que lo han marcado a uno. Uno ha hecho su propia síntesis, son muchos. Obviamente los maestros que uno tiene en*

los inicios quedan muy adentro, pero si debo rescatar un maestro que fue determinante, fue mi compañero en Nueva York, el maestro Cho Kyoo-Hyun, porque fue el maestro puente entre mis raíces y la investigación hacia nuevas formas insospechadas y desconocidas, tenía esa capacidad de catalizador de la tradición y de la vanguardia".

Al hablar de su trabajo creativo, dice que tiene múltiples puntos de partida, tantos como posibilidades ofrece la vida; puede ser una música, un movimiento, un impulso, una palabra, un texto, una novela, una pintura... no hay reglas. Dice que escribe las ideas y las plasma en dibujos hechos por él mismo o recolecta imágenes que le sirven de base para la creación. Todos esos insumos reposan en la bitácora que posee de cada obra y que está dispuesto a mostrar. *"Dentro de la construcción hay un guion, un andamiaje para llegar a ensamblar todos esos elementos que funcionan como punto de partida en una obra coherente. Es importantísimo ese trabajo de preparación para llegar al resultado final".*

-¿Existen unos elementos que definen su estilo?

"Yo soy muy ceremonial, me interesa el teatro como un hecho ritual, trascendental. No me interesa un teatro que deje indiferente o que entretenga, me interesa un espectador activo, que tenga que concluir la obra conmigo. Pienso en un arte "espi-ritual", que ayude a entender la vida y establecer comunicación con una esfera superior a la de la cotidianidad. Todos los objetos que utilizo, como los vestuarios y las escenografías, están cargados de ese tipo de simbología, es una parafernalia litúrgica. También estoy orientado hacia unas músicas que nos lleven a esos estados. Casi no he hecho trabajos donde el movimiento ilustre la música, excepto en El Cuarteto para el Fin del Cuerpo, obra en la cual el movimiento partió de la música; fue difícil que los muchachos la incorporaran porque se trata de una obra (la musical) compleja, pero los escritos del autor nos dieron puntos de partida para crear el guion".

Y prosigue: *"me considero un creador de mundos, de atmósferas; el coreógrafo le da al bailarín el paso masticado, yo soy más un partero. Ese debería ser el rol del maestro. El movimiento siempre está ahí, vivo, esperando que uno lo habite. Con los años bailo menos porque me he dedicado más a la labor de escultor de otros cuerpos. He desarrollado un poco de pudor extraño, porque existo en el escenario a través de los muchachos".*

Al enseñar, Álvaro Restrepo es severo, exigente, regañón. Lucha todo el tiempo contra lo que él llama el clic de desconexión del costeño, que tiene la capacidad de concentrarse y hacer, pero también la capacidad de, al poco tiempo, desacralizar y desmitificarlo todo, reírse de todo, descreerse de lo que está haciendo.

Añado las palabras de Restrepo: *"La enseñanza tiene que ver con despertar en cada discípulo su propio espíritu maestro; la pedagogía del cuerpo es una forma de apropiarse de uno mismo de todas las formas. La educación intelectual entra sólo por la cabeza y se desaprovechan todos los demás sentidos. En la educación intelectual y corporal se trata de una experiencia racional y sensorial. Muchos de los problemas de violencia, de frustración, se solucionarían si la educación fuera más corporal".*

1.2.5.4 Piezas coreográficas

Piezas de Athanor Danza

- Rebis (1987)
- Sol Níger (1989)
- Yo Árbol, Gonzalo (1991)
- Raveliana
- La enfermedad del ángel (1993)
- Ordalía (1994)
- El país de los ciegos (1996)
- Pequeño Réquiem (2000)
- La noche de la hormiga - Teatralogía (2001)
- Miserere (Danza - respiración - colectiva - por - la - Vida) (2003)
- Los Piadosos (1995) - Creada para el Centro Nacional de Danza Contemporánea CNDC de Angers (Francia).
- A Dios El Mar (2000) - Obra creada para el Centro Nacional de Danza Contemporánea CNDC de Angers.

Piezas de El Colegio del Cuerpo

- El alma de las cosas
- El camino hambriento
- Reconquista
- A Dios el mar
- El otro apóstol
- Cuarteto para el Fin del Cuerpo
- Homilía
- Lachrimae

1.2.5.5 Documentación sobre el maestro Álvaro Restrepo

- *Un millón de dólares para educación con danza*, EL UNIVERSAL, Cartagena, <http://www.mineducacion.gov.co/cvn/1665/printer-111424.html>
- Figueroa, Patricia, El bailarín colombiano Álvaro Restrepo se luce en Hamburgo (Alemania), *Eskpe Teatro*, El tiempo, 14 de noviembre de 2006
- Joyce, David, El Colegio del Cuerpo, Cartagena de Indias, Brown Eyed Communications Inc.
- El alma de las cosas, NOUVEAU THÉÂTRE D'ANGERS (página Internet), noviembre 2002
- Restrepo, Álvaro, Desde el país del asesinato hasta el país del suicidio http://256colores.com/me/reportajes/ar/AlvaroRestrepo_01.htm
- RESTREPO, Álvaro, El Colegio del Cuerpo Colombia, Cuarteto para el fin del cuerpo Boletín de Medios Cdc Sc 506 Secretaría de Comunicación, El XXXIV Festival Internacional Cervantino en el Centro Cultural Universitario de la UNAM,

http://difusion.cultural.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1053&Itemid=65 , de octubre de 2006

- Restrepo, Álvaro, Pedagogía Artística: Humanismo, cuerpo e identidad, Gestus No. 10, Centro de documentación Escénica, Ministerio de Cultura de Colombia, diciembre, Bogotá, 1998
- Restrepo Álvaro, Reflexiones sobre el estado actual de la danza en Colombia, Magazín Dominical, No. 270, El Espectador, mayo 1988
- Voisin Anne-Sophie, El Colegio del Cuerpo, Construire une nouvelle éthique du corps - physique, sociale, politique. Entretien avec Álvaro Restrepo et Marie France Delieuvin, Kinem 6, Paris, octubre 2002 - enero 2003
- Restrepo Álvaro, “Llorar et Laborar, memorias de la carne” sobre el colegio San Carlos, publicado en la revista “Número” digital, que acaba de ganar el premio Simón Bolívar 2007. <http://www.revistanumero.com/index.htm>.
- Restrepo Álvaro, “Carta Oscura, dirigida a Marie France”, En una edición más reciente de la misma revista, también tiene otro artículo no tan autobiográfico, pero donde se puede apreciar su capacidad narrativa.
- Restrepo, Álvaro, “Un Colegio para el Cuerpo”, Revista “Número” No. 33 año 2002.
- Restrepo, Álvaro, “Cronología y Leyenda de un Homenaje Lorquiano”, Revista “Número” No. 12, año 1997.
- Restrepo, Álvaro, “El Cuerpo Roto”. Revista “Número” No. 35, año 2003.
- <http://www.elcolegiodelcuerpo.org/>

1.2.5.6 Videos existentes

Listado de material de archivo (fotos, audiovisual, publicaciones, programas de mano):

- El propio Álvaro Restrepo tiene su archivo personal. Conserva una bitácora de cada obra donde acopia imágenes, escritos y todo lo relacionado con el proceso de creación de cada una. El Colegio también cuenta con un centro de documentación. Al material se accede previa autorización por escrito tanto de él como de la gerente del Colegio del Cuerpo, ya que ellos poseen una marca registrada y cuidan mucho sus derechos de autor. La persona encargada de la memoria fílmica y fotográfica es Gabriel Ossa, quien se consigue a través de May Posse.
- El Teatro Colón tiene grabadas todas las obras que Restrepo ha presentado en ese espacio, pero en formato VHS. Contacto: Luis Carlos Mejía. Tel. 284 7420 – 243 1299, lmejia@mincultura.gov.co.
- La división de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional realizó un documental sobre El Colegio del Cuerpo, llamado “La Ventana del Alma”, que acopia fragmentos de la obra “El Alma de las Cosas”, así como de otra obra que presentaron en el edificio de posgrados de Ciencias Humanas, de talleres de sensibilización, de actividades en la sede del Colegio en Cartagena y testimonios de varios bailarines y de Restrepo, todos centrados en la experiencia de El Colegio del Cuerpo.
- Por otra parte, también tiene registros en casetes de formato mini dv, de las obras presentadas en el auditorio León de Greiff. Contacto: Camilo, 17787.
- Según Rosario Jaramillo, el cineasta Luis Ospina realizó un registro de la obra “Ordalía” en la que participan Restrepo, Canessa y Rosario Jaramillo.

- Elena Steremberg tiene algunas fotos de una de las obras de El Puente que se llama “Piadosos” y las presta, siempre y cuando tenga la autorización previa de Restrepo.
- A través de John Henry Gerena se obtuvo el documental “Un Puente para la Danza”, que habla de la experiencia del proyecto en Cali, en el que se ven apartes de la obra “Piadosos”, “La Corte de los Milagros” y “Reconquista”, a la par de un testimonio de la maestra Delia Zapata y a ella en escena. Producido para Colcultura. Dur. 52 min. 1997.
- Es posible que Gloria Castro también tenga en Cali material de la época del proyecto El Puente.

En la página de El Colegio del Cuerpo: <http://www.elcolegiodelcuerpo.org/> se encuentra toda la información sobre la institución y fotos de todas las obras.

1.2.6 Ficha de investigación Carlos Jaramillo (El cuerpo fuego)

1.2.6.1 Contexto social, cultural y político

Coreógrafo y bailarín cartagenero, fundador de la compañía y la Escuela de Danza Triknia Khabelioz, Danza Contemporánea en 1981. Carlos Jaramillo es el primero en crear un estilo nacional de danza moderna, lo cual se ve reflejado en la introducción hecha para el programa de mano del espectáculo “Pondó”, presentado en el teatro Colón de Bogotá el 24 y 25 de noviembre de 1987:

“Un país sin una cultura que lo represente no es un país amante y responsable de sus propias manifestaciones espirituales. Los forjadores de los sueños tienen a su alcance todo este gran escenario de nuestra Realidad Nacional, para que en aras de la fe y la esperanza, de la voluntad de los hombres, más allá de la sapiencia del nuevo conocimiento y del gran rastrojo de toda sabiduría nativa, podamos transformar los ideales nacionales. Usted forma parte de esto. Y el TKDC es una realidad. Uno más de los actos de fe en el Arte Nacional.”

Breve biografía de Carlos Jaramillo:

(Basada en el testimonio de Jairo Mora y la información encontrada en algunos programas de mano)

Carlos Jaramillo Vega nació en Cartagena en 1954. Es licenciado en literatura de la Universidad Javeriana. En sus inicios hizo folclor con Sonia Osorio y Delia Zapata. Posteriormente tomó clases de *ballet* con la rumana Irina Brecher y de *jazz* con Rafael Sarmiento en el Studio en Bogotá (1974), de allí tomó sus bases formativas y allí también compartió escuela con Peter Palacios y Álvaro Restrepo, entre otros.

Años después (1980) se fue por sus propios medios para Nueva York, en donde adelantó estudios con Martha Graham y en el Alvin Ailey American Dance Theatre. Allí permaneció más de dos años, donde se entrenó en las técnicas Graham, Limón y Horton, que conforman la danza moderna y con Alvin Ailey, el *jazz dance*. También realizó estudios con Fredrick Bratcher, Diana Haight y Keith Lee.

Luego, teniendo la posibilidad de quedarse en Estados Unidos, decidió regresar al país con el ánimo de crear un estilo de danza moderna nacional que representara la realidad cultural de Colombia, por lo que fundó una escuela y una compañía. Esta es la reflexión que siempre incluía en sus programas de mano: *“Un país sin una cultura que lo represente no es un país amante y responsable de sus propias manifestaciones espirituales. Los forjadores de los sueños tienen a su alcance todo este gran escenario de nuestra Realidad Nacional, para que en aras de la fe y la esperanza, de la voluntad de los hombres, más allá de la sapiencia del nuevo conocimiento y del gran rastrojo de toda sabiduría nativa, podamos transformar los ideales nacionales. Usted forma parte de esto. Y el TKDC es una realidad. Uno más de los actos de fe en el Arte Nacional”.*

Tener una escuela parece ser la meta permanente de Jaramillo, tanto así que hoy en día tiene una en Alemania, que también se llama Triknia. Su primera intención de escuela en Bogotá funcionaba en un lugar conocido como “Los Arcos”. Luego se pasó a la sede definitiva, de la calle 112 con autopista, la cual ayudaron a construir sus propios alumnos. La escuela se distinguía por el gran tamaño del salón de ensayos -de 14 m x 14 m-, que a veces también servía de escenario. La intención de Jaramillo al instalar su sede en el norte de la ciudad era captar estudiantes de altos ingresos económicos que pagaran por estar en la escuela y que esos ingresos subsidiaran a la compañía y a los estudiantes becados. En la escuela conoció a Sonia Ryma, una estudiante de familia adinerada que al poco tiempo se convirtió en su bailarina estrella y en su esposa, hasta hace cuatro años.

En Triknia (la palabra triknia tiene que ver con las tres etnias que se mezclan en Colombia) Kabhelioz (Mezcla de palabras que provienen del nombre Carlos y de Benkos, príncipe africano) dictaron clase Priscilla Welton, Peter Palacios, profesores de *ballet* de Ana Pavlova y varios profesores extranjeros auspiciados por las embajadas, incluidos algunos bailarines de Alvin Ailey, y se montaron importantes obras como: Marlok, Mananías, Exodus, Espigas, Bambuquerías, Boleros, Planicias, Elitropía, El Coronel no Tiene Quien le Escriba (adaptación para danza del libro de García Márquez y ganadora del premio especial a mejor interpretación en el concurso coreográfico Óscar López de Barcelona, España), Tangada, y Cartagena, Calle de la Media Luna, entre otras.

A mediados de los 80, cuando comenzó el auge de los gimnasios y para asegurar la supervivencia de la escuela, Jaramillo se vio obligado a incluir aparatos de ejercicios en su escuela para retener a esos estudiantes que pagaban y que veían en la danza sólo una opción de ejercicio físico. Pero en 1988 la escuela dejó de existir por problemas económicos, lo cual significó un golpe muy duro para Jaramillo. En la casa donde funcionaba la escuela hoy en día existe un concesionario.

En 1992, años después de la pérdida de su escuela, Jaramillo se fue para Alemania con la Compañía a hacer una serie de presentaciones en varios países de Europa. Estando allí, y por tener en Alemania a uno de sus hermanos menores, decidió no regresar y quedarse a probar suerte en ese país con su esposa.

En 1994, en Alemania, Jaramillo recibió el apoyo estatal que no tuvo en su país natal al recibir una subvención del Ministerio de Cultura de Hamburgo durante tres años por su proyecto Antropa, sobre mito y rito.

Desde entonces, ha venido al país sólo en dos ocasiones. En una de ellas (1995) montó en Colombia Las Novias de Papel³, gracias a que obtuvo una beca de cultura para su puesta en escena.

³ Anexo argumento y programa de mano.

En 2001 Carlos Jaramillo fundó la CDSH, Escuela de Danza Contemporánea de Hamburgo, donde ha formado bailarines de diversos estilos en danza moderna y contemporánea.

Hoy en día Carlos Jaramillo tiene una escuela en Alemania que también se llama Triknia y que cuenta con el apoyo gubernamental, donde sigue creando y formando bailarines. Según sus más cercanos, aún baila y conserva su estilo, pero con una técnica mucho más trabajada. Algunas de sus obras montadas en Alemania son: Malvaloca, un homenaje a Luis A. Calvo y Flussa, y Bailar en el río, sobre el puerto de Hamburgo, que se estrenará en el verano de 2008.

Otros datos para resaltar sobre la vida profesional de Carlos Jaramillo son:

- Fue el primer coreógrafo de Fanny Mickey en La Gata Caliente, y posteriormente participó como coreógrafo en dos festivales iberoamericanos de teatro.
- Su primera coreografía fue Buscador del Arco Iris⁴, en 1981, con Triknia Kameliz, su primera compañía, de la que hacía parte Cristina Liley, hoy actriz de televisión.
- En sus inicios utilizaba músicas foráneas, principalmente de autores brasileños, pero después empezó a utilizar músicas colombianas. Entre sus autores preferidos figuran Teresita Gómez (Planicias), Luis Pulido (Las Novias de Papel), Luis A. Calvo (Malvaloca) y Adolfo Mejía (Bambuquerías).
- Aunque Jaramillo siempre ha tenido presente su origen cartagenero en su movimiento y en su obra, curiosamente se presentó muy pocas veces en su ciudad natal, una de ellas, en el reinado nacional de belleza.

1.2.6.2 Continuadores, herederos y nociones de cuerpo y técnica

Entre los estudiantes y bailarines de Triknia, la escuela de Carlos Jaramillo, es casi imposible encontrar su legado sin transformar. Es más, para algunos va a ser difícil recordar esa capa de aprendizaje que les dejó Jaramillo, porque por encima de ellas han sembrado otras, de otras escuelas y técnicas, que hoy son más vigentes. Esto se debe a que, después de la partida del maestro para Alemania, sus continuadores se vieron obligados a indagar en otras tendencias, porque él era prácticamente el único maestro de *jazz* que fundó una escuela y un movimiento en Colombia. Esto también se explica porque el tiempo que duró su escuela no fue muy largo y porque su estilo es tan particular, que era muy difícil continuarlo, por lo que los dejó “huérfanos de su disciplina y su mística”, como varios lo expresan. Muchos se fueron a formar al exterior y se convirtieron en importantes intérpretes, otros dejaron de bailar. De los que se quedaron, algunos expresan a continuación sus opiniones sobre el legado de su maestro:

⁴ Anexo fotocopias de varios programas de mano.

Umaina Shek comenzó en el Ballet Folclórico Colombiano. Varios de los alumnos del *ballet*, entre ellos Fernando Granados, el hijo de la directora, y Umaina Shek, se contactaron con la escuela Triknia Kabhelioz y comenzaron a estudiar en la escuela de Jaramillo. Como ella misma lo dice, Umaina “se enamoró de esa danza”. Carlos Jaramillo la becó, como a muchos de los bailarines de su escuela, exigiéndoles a cambio únicamente su dedicación y compromiso. Umaina nunca llegó a pertenecer a la Compañía porque nunca dejó del todo el folclor, ya que de esa danza derivaba su sustento. Por lo tanto, sólo podía asistir a Triknia como estudiante, pero allí aprendió la técnica del *jazz*. *“El jazz, una técnica norteamericana que maneja el swing, el ritmo, la fuerza y se combina con la técnica del ballet clásico y la danza moderna, es muy abierto a combinaciones. Por eso hay jazz lírico, latin jazz, jazz funk, una de sus ramas se convierten en break dance y en pop, es el baile de los grandes bailarines negros que no tienen donde estudiar. El jazz se puede bailar con la música jazz, pero la danza no está supeditada a esa música en particular”*.

Actualmente, Umaina tiene una escuela con su nombre y enseña *latin jazz*. Ya no baila profesionalmente, pero reproduce, en su manera de enseñar, el método de entrenamiento de Jaramillo: hace clase en silencio, no permite que nadie hable, para que el que hable sea el cuerpo y nazca la improvisación. En la creación de coreografías se define *“no tan espiritual, sino que trabaja hacia fuera, y por eso en sus movimientos hay mucha fuerza y lo negro aparece en su cuerpo, no sólo por lo aprendido con Jaramillo, sino también por su origen costeño”*.

Para Umaina su escuela nació de la semilla que sembró Jaramillo, no sólo porque enseña *jazz*, sino porque ella ha tomado como ejemplo la labor educativa del maestro para crear su institución. Tiene muy presente, que no quiere que le suceda lo que le sucedió a Triknia, que se terminó por falta de recursos y por no tener un buen manejo administrativo.

Para Umaina y para todos en general, con la partida de Jaramillo se acabó el *jazz* en Colombia y hoy en día es muy difícil encontrar bailarines y profesores de este tipo de baile. Ella tiene bailarinas muy talentosas, que ya cumplieron diez años en su escuela y cuando le preguntan qué sigue, Umaina les dice que lo que ellas necesitan es una formación más elevada que no existe en el país, por eso les recomienda buscar una beca para estudiar fuera y así continuar con su formación en *jazz*. Ella comparte con Álvaro Restrepo, aunque lo expresa con otras palabras, la idea de que si se forma a los niños en danza, serán mejores seres humanos, y critica la falta de apoyo estatal a esta manifestación artística, motivo por el cual Jaramillo tuvo que irse.

Para ella, Carlos Jaramillo combina sus conocimientos de *jazz* con danza moderna y con la música de sus raíces de la costa caribe, en un estilo muy particular, para muchos difícil de imitar. “Él tenía una información con respecto al movimiento que pocos tenían en esa época en el país, donde además del virtuosismo del movimiento, había una búsqueda por la identidad”.

Una vez se fue Carlos Jaramillo para Alemania, Umaina siguió con el folclor, pero después se encontró con las comedias musicales que producía María Cecilia Botero.

Un americano llamado Rob Barrow hacía los castings de bailarines para los espectáculos; los que se los ganaban eran precisamente los integrantes de Triknia por la información que traían de jazz. Varios se quedaron durante más de diez años en la comedia musical, entre ellos Umaima, Carlos Giraldo y Pilar Ruiz. De manera que sin proponérselo, Jaramillo formó a muchos bailarines que después terminaron en el mundo del espectáculo y pocos en la academia.

Al preguntarle si considera que Carlos Jaramillo tenía una noción de cuerpo, contesta: *“Él es muy filósofo. El movimiento es todo lo que hay en tu ser, tus sentimientos, tus pasiones, tus angustias... la filosofía de la vida, de lo humano, de las sensaciones. Entonces, sin la filosofía no puede existir un movimiento, lo que hay es que unirlos”*.

Sobre el jazz dice: *“El jazz para mí fue el show, porque empecé en el folclor de proyección, y cuando fui a enseñar, me tocó hacer investigación para tener las bases de las raíces, porque lo que yo hacía era un show, era la forma de sacarle dinero. Después de ser bailarina de shows comerciales, soy bailarina de Carlos y luego me meto en algo más comercial, las comedias musicales”*. Cuando se le pregunta si conserva el legado de Carlos, dice *“sí, pero sería mejor que el Ministerio trajera a Carlos de nuevo a Colombia, en vez de hacerle una bonita historia”*.

Cuando habla de la continuación del legado, dice *“en el caso mío yo me quedé con esa poca información y me volví una maestra de nivel principiante-intermedio, no tengo la información para subir mi nivel porque no hay dónde estudiar”*.

Hernando Eljaiek, actual profesor de *ballet* en la ASAB, conoció a Carlos Jaramillo por dos de sus obras: Planicias y Bambuquerías, que vio en La Gata Caliente. Le llamó la atención su trabajo “porque todo era colombiano: el contenido, la dirección, los bailarines...”, era 1986 y Eljaiek estaba recién salido del colegio. Luego pasó a hacer parte de Triknia. Aunque también había estado en la escuela de Delia Zapata, Jaramillo le llamó más por la puesta en escena y su alto nivel artístico. Entonces, ingresó como estudiante y luego fue bailarín de la compañía.

Para Hernando Eljaiek, más que tener un método de enseñanza, Carlos les enseñaba a través de su proceso creativo: *“para mí, él era más un lineamiento creativo y coreográfico que un maestro como tal. Dejaba ver todo un nivel de creatividad. Sus clases siempre estaban en función de la creación. Los conteos para él podían ser pares como impares y combinaba varias técnicas, en ese sentido podía ser muy abierto, pero básicamente, todo en función de la creación, mientras que otros maestros enseñaban la técnica como tal. Eso implica que las cosas se aprenden a hacer corporalmente, pero no se entienden, no se llega a profundizar en ellas, era una manera de aprender muy intuitiva. No hago las cosas porque yo las entiendo, sino porque las repito. Era como: 'te dejo a ti el reto de buscar'. Sí, me decía cosas como: 'Tú eres un bailarín de líneas'. A él no le interesaba tener un determinado parámetro físico de cuerpo, sus bailarines eran mixtos. Pero manejaba jerarquías, tenía sus solistas -de mayor nivel- y su cuerpo de baile”*.

Ante la pregunta de cómo era él como creador, responde: *“Para mí, verlo crear era mágico, todas sus coreografías siempre las hace desde un texto. Él montaba los movimientos y los bailarines los repetían. Él era el que definía el movimiento, llegaba con cosas bastante claras”*. De sus obras, resalta el trabajo de investigación previo que hacía, en especial para Planicias, para la cual hizo un viaje a Villa de Leyva a ver los colores, los escenarios y los vestidos, y tomar elementos para crearla, o el Coronel no Tiene quién le Escriba, a la que le puso vallenatos y otras músicas colombianas: *“Lo que hizo Carlos fue tomar lo tradicional y volverlo contemporáneo”*.

Eljaiek bailó en obras como Tangada -con música de Piazzola-, Pondó, Elitropía -sobre la transformación de la mariposa-, El Coronel no tiene quién le Escriba y Cartagena, Calle de la Media Luna, en donde recrea esa calle de la zona de tolerancia por donde le prohibían pasar a Jaramillo cuando era niño y en la que exploró mucho en el *latin jazz*.

Al preguntarle por la noción de cuerpo de Jaramillo, Eljaiek responde: *“Yo creo que era un cuerpo ondulante, un cuerpo gozoso y un cuerpo capaz de enfrentar cualquier posibilidad de movimiento, lo percibo así. En Tangada era un cuestión muy técnica: de saltos, líneas, alzadas... en El Coronel era más un goce, el porro, la cumbia, el vallenato, que eran músicas de fiesta, y lo ondulante aparece por el lado afro por el movimiento de hombros y caderas”*.

Sobre lo que más recuerda de Carlos, dice: *“de Carlos me acuerdo mucho de los conteos. Normalmente en ballet es sobre números pares y Carlos podía trabajar sobre impares. Lo que me ha llegado ahora de Carlos, es que está muy técnico. Todavía guardo mucho en el cuerpo esa memoria y lo combino fácilmente con el ballet”*.

Eljaiek todavía baila con su grupo Prisma. Actualmente tiene un montaje en honor de Priscilla Welton -danza clásica-, donde baila lo que ella le enseñó más lo que aprendió con Carlos Jaramillo.

En trabajo pedagógico, también recupera el método de Jaramillo cuando enseña *jazz* y considera que la influencia que aún tiene presente le sale a la hora de crear, cuando combina técnicas, lo cual era común en Jaramillo, pero confiesa que en este momento tiene más presente el legado de Priscilla Welton. Para terminar, Eljaiek anota: *“para mí, Carlos era un bacán, una persona muy generosa”*.

Jairo León Mora, además de bailarín, fue el director administrativo de la Escuela Triknia Kabhelioz. Es quien más conoce la historia de la escuela, tiene material fotográfico y documentos que guardan la memoria de Triknia; viajó con la compañía y mantiene comunicación permanente con Carlos Jaramillo. Actualmente trabaja como ingeniero de sistemas en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y dicta talleres de *jazz* ocasionalmente, tanto en su universidad como en otros espacios (la Universidad Central, escuelas de amigos). Considera que el legado de Jaramillo se mantiene intacto en él. Dice que muchos le han propuesto abrir una escuela donde continúe enseñando la técnica de Jaramillo, pero para él no es fácil, sobre todo por lo económico, porque de eso no se puede vivir.

Sobre sus recuerdos de Carlos, dice: *“Las clases con él eran como un ritual. Si era una clase de contemporáneo, uno entraba y él estaba haciendo meditación en silencio y no empezaba la clase hasta que él no hablara. Si se tratara de una clase de afro, que era muy movida, de todas maneras era un ritual. Tenía una clase que él institucionalizó que se llamaba 'étnico', donde se exploraba en lo afro, en lo tradicional, etc. En las clases podíamos usar paraguas, faldas los hombres... se experimentaba mucho y siempre se hacía con percusión en vivo. Carlos es una persona muy mística, invita a la danza, desarrolló con su formación y su inquietud un trabajo muy particular”*.

Cuenta como anécdota que él estuvo en Alemania en el montaje de El Coronel no tiene quién le Escriba, y que para los bailarines alemanes resultaba muy raro que en la obra se mezclaran comedia y tragedia.

Al preguntarle si existe una noción de cuerpo heredada de Jaramillo, Mora contesta: “sí, es una actitud ante la gente que enseñó, los movimientos mismos -donde los brazos tienen mucho qué ver-, la metodología”.

Mora relata el proceso creativo de Jaramillo de manera muy similar a como lo hacen los demás. Dice que él traía los movimientos ya pensados y se los ponía a repetir a los bailarines: *“Es como mágico, porque él ya traía todo pensado. El aporte de los bailarines era básicamente la disciplina, las ganas. Carlos fue el primero en montar obras con música popular como los boleros de Toña la Negra, que para la época era algo innovador. Las músicas que usaba siempre tenían algo qué ver con la tradición, con lo popular: torbellinos, bambucos, boleros, etc. En las Novias de Papel habla de la guerra y de la soledad de las mujeres que ven partir a sus hombres a la guerra. En el proceso iba dando tips con respecto a la obra, recreaba las ideas que tenía. En Triknia el trabajo era muy horizontal, había mucha camaradería y comunicación”*.

Carlos Giraldo, conocido por ser el director y presentador del programa de televisión “Sweet”, del Canal Uno, fue bailarín de *ballet*, alumno de Rafael Sarmiento, otrora profesor del propio Jaramillo en el Studio y de Priscilla Welton. Giraldo era bailarín invitado de la compañía Triknia Kabhelioz.

Conoció a Jaramillo en los años 80, cuando estaba buscando hacer más versátiles sus conocimientos de danza. Al ver la experimentación de Jaramillo con ritmos nacionales, se convirtió en su estudiante ocasional y en su bailarín invitado, porque en esa época Jaramillo no tenía suficientes bailarines para sus montajes, pero nunca tuvo un vínculo directo con él. Bailó en montajes como Tangada, El Coronel no Tiene quién le Escriba, Boleros y Bambuquerías, entre otros.

Al preguntarle qué papel jugó para él el jazz en su quehacer dancístico, dice: *“Lo que me sucedió con Carlos fue que me di cuenta de que era un movimiento muy natural, que era muy fácil para uno como colombiano. Yo soy de Palmira, Valle, y crecí bailando salsa y currulao y pues para mí fue muy sencillo pasar de la danza clásica a estos ritmos, pero con toda la técnica... Carlos también pasó por ese proceso, él es cartagenero”*.

Para él, al igual que Eljaiek, tampoco reñía el *ballet* con el *jazz*: “se complementaban porque la técnica del *ballet* sirve como base para bailar cualquier cosa, da la elasticidad, el equilibrio, la fuerza; y los montajes de Carlos eran complicados, exigían alzadas, saltos, levantar a la pareja, eso se hace más fácil si se hace *ballet* y por eso fue que yo le servía y me llamaba para sus montajes, porque hacía *ballet*”.

Sobre el proceso creativo de Jaramillo, recuerda: “Como costeño, él apelaba a su sangre, a sus raíces. Llegaba con las cosas preparadas, empezaba a buscar movimientos individualmente y después de un tiempo, cuando lo tenía claro, nos llamaba para que nos aprendiéramos los movimientos a través de Sonia, que era quien los memorizaba. Una vez se inventaba el movimiento, ingeniaba una coreografía y cuando ya todo el mundo se lo sabía, empezaba a buscarle como una técnica para que el movimiento saliera limpio y para que todos lo hiciéramos igual, porque si no, habría ocho o nueve versiones del mismo movimiento. Empezaba a mirar de dónde tenía que sacar uno el movimiento, de dónde había que sacar la fuerza para hacerlo, cuál era el músculo que se tenía que mover. Yo creo que él también aprendía sobre la marcha, estoy seguro”.

Al preguntarle por el recuerdo que tiene de sus obras, responde: “Yo creo que una de las particularidades de Carlos es que nada se parece a lo anterior, primero hizo los *Boleros* con canciones populares, pasó a *Bambuquerías* con bambucos y luego a *Tangada*... ninguna se parecía a la otra; cuando hizo *El Coronel*, era algo que llevaba en el corazón, siempre estuvo inspirado en García Márquez. Todos nos leímos el libro, pero él llevaba mucho tiempo pensando en cómo sería la obra, la tenía muy clara, y yo creo que en esa fue muy poco lo que improvisó. Trató de plasmar en imágenes y en movimientos el libro. En algunos momentos era muy descriptiva, pero creo que fue el primer artista colombiano que se acercaba a la literatura colombiana desde la danza”.

Giraldo tomó más clases con Sonia Ryma y con Jaramillo, y dice que ellos tenían un estilo propio, que no se parecía al de ninguna otra escuela. En ese momento Jaramillo estaba más dedicado a la compañía, a la creación, a contar historias.

Al preguntarle por el recuerdo de alguna frase de movimiento o un paso, Giraldo habla del *padevuré* de Carlos, que es igual en *ballet*, pero que en él era muy particular y se hacía con las piernas en otra posición.

Sobre su noción de cuerpo dice: “la comunión de él era con la diversidad, no tenía una exigencia para bailar, tanto así, que Sonia era gruesa y era la mejor”.

Giraldo cuenta que las academias de baile en los 80 se subsidiaban con la gente que tomaba clases para estar en forma, pero el auge de los gimnasios acabó con esos clientes que sostenían a la compañía. Las únicas que sobrevivieron fueron las academias de *ballet*, porque las señoras de estrato alto seguían mandando a sus hijas a estas escuelas, pero para las demás, los gimnasios significaron el fin económico.

Después de la partida de Jaramillo, Carlos Giraldo también pasó a las comedias musicales, donde se convirtió en un bailarín que además actuaba y cantaba. De ahí

saltó a la farándula, lugar donde se encuentra ahora. Desde hace ya varios años no baila, pero recuerda que gracias a Carlos Jaramillo “logró cruzar el charco y conocer Europa sin tener un peso en el bolsillo”.

Leonor Agudelo, más conocida como “La mona”, fue una de las bailarinas destacadas de Triknia Kabhelioz en sus inicios. Según ella, Carlos compuso varios solos especiales para ella, entre ellos un bullerengue. Agudelo es de las pocas herederas del legado que aún baila. Actualmente hace intervenciones en espacios y dicta clases en el programa de artes escénicas de la Universidad Pedagógica y en la Casa del Teatro de Teusaquillo.

Mientras Agudelo estudiaba diseño de interiores en Taller Cinco, se topó por accidente con la escuela de Irina Brecher, el Studio. Allí conoció a Jaramillo como profesor y bailarín consentido de Irina y luego lo siguió cuando abrió su primera escuela taller de danza, y posteriormente a Triknia Kabhelioz. De esa escuela recuerda las clases de étnico -que era una mezcla de tradicional y afro-, contemporánea y jazz que se caracteriza *“por los movimientos en diagonal con el cuerpo, mucho movimiento de cabeza, de torso y de brazos, de estilo superlargo, no tan contraído como el contemporáneo”*.

Agudelo recuerda que Carlos Jaramillo siempre desbordaba movimiento y creatividad y que Sonia, su esposa, era como una máquina que captaba y memorizaba cada movimiento para fijar la coreografía con los bailarines. Había incluso ocasiones en que él olvidaba totalmente lo que había improvisado y dependía de la memoria de su esposa.

Recuerda que Jaramillo le decía que su danza era muy expresiva y desde muy temprano la puso a enseñar. Al describirlo como maestro, Agudelo dice: *“Carlos era excelente maestro. Como yo enseño ahora, lo aprendí de Carlos como maestro: minucioso, explicando al máximo el movimiento, definiendo el movimiento, limpio, la técnica, la expresión, la línea del cuerpo sobre todo, era lo que más trabajaba... definiendo la línea, como se hace en escultura. Él iba y tomaba clases en Nueva York, hacía contactos, traía profesores y luego volvía y nos enseñaba. Trabajábamos más de ocho horas diarias. La técnica era muy importante. Las clases con él eran lo máximo, yo he tenido mucha suerte de haber estado con él”*.

Habla del proceso de investigación de Jaramillo: *“Una vez se fue para El Palenque, donde era difícil entrar en esa época, y mientras nosotros estábamos de paseo, entrevistó a las viejitas bullerengueras. Luego intentó montar una coreografía producto de esa visita, pero esa fue la única que no pudimos montar porque era muy difícil, era un ritmo negro, mezclado con contemporánea, pero a una velocidad de movimiento que ninguno, ni siquiera Sonia, pudo seguirlo. Se llamaba Lumbalú”*.

Para Agudelo, Carlos Jaramillo creó un estilo muy particular, *“mezclando sus influencias con sus raíces caribeñas, la mayoría de sus alumnos se fueron por otro lado y están enseñando -incluso Sonia Ryma, que hoy enseña en una escuela de Hamburgo y no ha vuelto al escenario- y muy pocos bailando”*.

Al preguntarle por las obras que más recuerda, Agudelo dice que cada una fue muy importante para ella, pero en especial un solo que le compuso en la obra *Mananías*, que se estrenó en el teatro de Colsubsidio.

Leonor Agudelo abandonó Triknia por irse en una gira internacional con el grupo de Ligia de Granados. Después del paso por Triknia, Leonor Agudelo se fue a estudiar a San Francisco, Estados Unidos, en donde entró en una crisis cuando se dio cuenta de que bailaba como Carlos y hacía todo como él, por lo que quiso romper totalmente con el legado y crear su propio estilo.

Desde entonces y hasta ahora, hace improvisación. Comenzó con la música de Astor Piazzolla, luego improvisó en afro mezclado con contemporáneo, y ahora hace sus propias propuestas, que consisten en una especie de intervenciones en casas vacías y un trabajo con la tierra, mucho más teatral y según ella, muy fuerte desde el punto de vista expresivo. Leonor Agudelo siempre ha bailado sola en todos los lugares del mundo donde se ha presentado.

Agudelo cuenta que su única coreografía, *Volantinas de Luz*, que es el título de una poesía que Carlos Jaramillo le escribió, la hizo en honor de su maestro, con quien se ha entendido muy bien en el diálogo creativo. Permanecen en contacto continuo, incluso ella lo fue a visitar a Alemania a finales de los 90.

Ella dice que lo que conserva del legado de Jaramillo es la energía y la pasión por la danza, y sobre todo, el no venderla nunca.

Cuando se le pregunta por el nombre que pudiera definir la idea de cuerpo de Carlos Jaramillo, Leonor dice: *“Sería lo que es para mí, es la vida, es la energía”*.

Pilar Ruiz, bailarina proveniente del *ballet* clásico, también hizo parte de Triknia. Viajó con el grupo a Europa y luego su carrera profesional viró hacia el espectáculo. No le interesó enseñar y dejó de bailar en el año 98. Tiene varias obras grabadas en formato VHS, entre ellas *Las Novias de Papel*. Hoy en día es diseñadora gráfica.

Ruiz conoció a Carlos Jaramillo porque él participó con su grupo en la coreografía de un comercial de televisión para Postobón, que era una especie de *remake* de la película *Fama*. Para eso necesitaban a dos bailarinas clásicas y la llamaron a ella. Allí se acercó a la gente y a la música con la que trabajaba Jaramillo, le interesó y él la invitó a una clase; de esa manera se incorporó a la compañía.

Pilar Ruiz estuvo en los montajes de *Espigas*, *Bambuquerías*, *Boleros* y *Planicias*. Con estas obras se presentaron en varios países europeos. Luego de tres años con la compañía, se retiró y viajó a Francia a estudiar danza contemporánea en una escuela, donde su ingreso y progreso se facilitó gracias a la formación que le había dado Carlos Jaramillo. “Allá bailé lo que hacía con Carlos. La directora me vio y me dijo: *“me gusta lo que estás haciendo, es muy bueno”*, y así entré a esa compañía. Allí duré dos años,

trabajé en un crucero, y como tenía un montaje que me había hecho Carlos de un bullerengue, lo presenté en el barco y fue increíble”.

Al igual que Giraldo, para Ruiz pasar del *ballet* al *jazz* fue muy fácil. De las tres técnicas que aprendió, *ballet*, contemporáneo y *jazz* -con Jaramillo-, la que más le llegó fue el *jazz*, por la alegría y la fuerza.

Al hablar de él como maestro, dice: *“Él nos metía mucha alegría. Él nos traía, por ejemplo, unos músicos con tambores. Para uno era muy diferente: quitarse las zapatillas, tocar el piso... había días en que a Carlos le daba la locura y quitaba la luz y decía ‘vamos a bailar sin luz’, o tapaba los espejos; él le enseñaba a uno eso, a bailar, a sentir desde adentro. Él hacía una clase base en la semana y la trabajábamos toda la semana y al final de la semana sacaba nuevos pasos y de esos nuevos pasos empezaba a hacer el montaje de las funciones que se harían a los seis meses”*. Según ella lo cuenta, les enseñaba a través del imaginario y del contacto físico.

Lo recuerda como creador: *“Él le metía toda nuestra cultura a su trabajo de danza contemporánea y jazz. Siempre hacía trabajo de investigación. Nosotros lo seguíamos y era muy difícil seguirlo. A sus pasos no se les llamaba pasos, sino ecuaciones, por lo difíciles de hacer. Así era su forma de crear. Lo que más recuerdo de Carlos era su torso, el desglose de torso y sus brazos”*.

Después de que Pilar Ruiz volvió de Europa, Carlos estaba a punto de irse: *“como yo venía con la intención de volver a la compañía, quedé muy desubicada y entonces empecé a picar de aquí para allá, trabajé en ballet neoclásico, hasta que encontré los musicales. En los musicales me presentaba todos los días, teníamos trabajo todo el año y duré diez años, hasta que David Stevel murió. Después hice algunas otras cosas sueltas y dejé de bailar, porque no había compañías de danza para dedicarse de lleno”*.

Al preguntarle por el nombre que le daría a la memoria de cuerpo de Jaramillo, ella dice que lo llamaría *“el cuerpo poético, porque él siempre está contando historias, ese es su legado”*.

Wílder Rivera, bailarín de Valledupar es profesor de danza, coreógrafo y director coreográfico del reality Bailando por un Sueño. A los 20 años participó en el montaje de Novias de Papel, en una de las venidas de Carlos Jaramillo a Colombia (1995). Muchas personas que lo veían bailar le decían que debía conocer a Carlos Jaramillo, porque tenían el mismo *swing*. El sueño se le hizo realidad cuando hizo audición para esta obra con Jaramillo. Para su sorpresa, la audición fue con danza contemporánea y no con *jazz*, como él pensaba; sin embargo fue escogido.

Para él, participar en la obra fue muy especial, porque estaba basada en una historia costeña, donde las mujeres se bañaban con agua de matarratón, elementos todos que le generaron mucha afinidad porque él creció en esa cultura. *“Me sentí feliz y muy identificado en ese montaje por ser una historia costeña. En eso Carlos fue muy arriesgado, al llevar ese tipo de danza a lugares donde no la conocen. Él utilizaba*

muchos elementos, podía ser una silla de mimbre, etc., pero lo más importante, era el movimiento; el movimiento era muy fluido en Jaramillo”.

De otro lado, cuenta que había mucha incertidumbre, porque había movimientos en la obra que Jaramillo sabía que funcionarían y serían bien recibidos en Colombia, pero no en Alemania. Entonces se trataba de una búsqueda permanente en cada movimiento.

Para Rivera, Carlos Jaramillo es un excelente director, porque ha hecho una síntesis de varias técnicas y lo nacional, creando un estilo propio: *“Él desarrolló la danza moderna y la proyectó en Colombia”*. Sobre su proceso creativo, dice: *“Era muy colectivo, dejaba que todo el mundo desarrollara lo suyo, que experimentara, como debe ser un buen director”*.

Rivera dice que él está siguiendo el camino de Jaramillo, figura con la que se siente muy identificado, porque *“me ha pasado en la vida lo que a él le pasó: los dos somos costeños y fusionamos estéticas en busca de la originalidad; se trata de hacer otra mirada de la danza, donde la identidad sale a relucir en la calidad del movimiento, allí se nota dónde ha nacido el cuerpo y la música que escuchó cuando era pequeño... hay un color particular cuando se nace en Valledupar o en la costa, por lo negro, por la percusión”*.

Al preguntarle por un adjetivo que defina el legado de cuerpo de Carlos Jaramillo, él responde: *“es el cuerpo instinto, porque en él el instinto lo lanza a dar”*.

Este bailarín de 32 años se ha formado en otras técnicas. Ha bailado danza tradicional, *hip-hop*, contemporánea y *jazz* y ha dictado talleres de *jazz* en España. Actualmente es bailarín de L'Explose, la compañía de Tino Fernández, y está creando una coreografía para un dueto, a partir del libro Nubes de Opio.

Leyla Castillo, actual bailarina de L'Explose, maestra de artes escénicas en la Universidad Distrital, donde tiene un grupo de investigación en performances, creadora de varios programas de danza de distintas escuelas e investigadora en danza contemporánea negra en el Pacífico colombiano, fue estudiante becada de Triknia entre los años 86 y 88.

Castillo dice que como esa escuela no ha habido otra en Colombia. Se aprendían técnicas y saberes que se mezclaban en forma interdisciplinaria. *“Era una escuela abierta a todo el mundo”*.

Sobre la influencia de Jaramillo en su cuerpo actual, comenta: *“Carlos fue un punto muy fuerte en mi formación, la poesía, el movimiento... su manera de asumir el movimiento. Carlos me alimentó un mundo poético. Como maestro siempre animaba y desafiaba, recuerdo que en una clase me dijo ‘tienes que enloquecerte un poco para poder bailar’. Yo era muy metódica, muy lenta, con él aprendí agilidad, memoria motriz, lateralidad. Fue una escuela que me abrió muchas posibilidades. También me dio muchos aportes como maestra, la manera de trabajar con la gente; él estaba pendiente de cada uno, uno sentía que le importaba”*.

Castillo participó como estudiante en el montaje de Pondó (para el cual ella y los demás bailarines fueron a una gallera a empaparse de ese mundo, animados por Jaramillo) y en varios comerciales y programas de televisión, como las coreografías para Espectaculares JES, trabajos que no por ser comerciales Jaramillo asumía con menor calidad y profesionalismo.

Para ella, “Jaramillo es un creador espontáneo, es un narrador omnipresente, hace una búsqueda en la cultura propia y en las tradiciones, se acerca a los mundos populares, pero con una mirada actual; recuerdo mucho de él su poética y su modo de abordar lo popular y el interés por la danza negra”.

Sobre él como creador, dice: *“Para sus coreografías siempre escribía, tenía un soporte poético, no apelaba tanto a la representación, excepto en Boleros, que sí era muy representativa, pero las demás eran más abstractas”.*

Según Castillo, con Carlos Jaramillo se empieza a construir un sentido de compañía y de escuela que no existían antes en el país. Además de gran gestor, sabía nutrirse de los aportes de otros saberes; en su escuela tenían cabida tanto el ingeniero como el artista plástico, el actor, el gimnasta, el fotógrafo, etc., y de todo eso se nutría la escuela y la compañía.

Al preguntarle por un adjetivo que defina el legado de cuerpo de Jaramillo, Castillo dice que lo llamaría el cuerpo de la poesía y la alegría, la ondulación y el ritmo.

1.2.6.3 Piezas coreográficas

- Marlok
- Mananías
- Exodus
- Espigas
- Bambuquerías
- Boleros
- Planicias
- Elitropía
- El Coronel no Tiene Quien le Escriba
- Tangada
- Cartagena, Calle de la Media Luna

1.2.6.4 Documentación sobre el maestro Carlos Jaramillo

La información escrita que se puede encontrar de y sobre Carlos Jaramillo se reduce a los programas de mano y los artículos de prensa. En las bibliotecas no se encuentra nada del maestro.

- Jairo Mora tiene casi todos los programas de mano de la compañía, los afiches, un plegable y algunas fotografías. También tiene algunas obras grabadas en formato VHS.
- Leonor Agudelo también tiene fotos, pero pocas. Tiene una que es icónica de la compañía, de ella bailando con una falda larga en barrido, tomada por Ada Barandica.
- Ada Barandica, fotógrafa profesional, a quien no se ha podido contactar, debe tener todas las fotos que le hizo a la compañía en escena. Tel. 283 9281 ext. 3204.
- Julio César Flórez fue su último fotógrafo. Tel. 310 289 9722.
- Abdu Eljaiek, el papá de Hernando Eljaiek, también le hizo algunos estudios en blanco y negro a Carlos Jaramillo.

Pilar Ruiz tiene programas de mano, algunos artículos de periódico y varias obras en las que ella actúa, grabadas en video, en formato casero, entre ellas Las Novias de Papel.

- Las pistas de baile y la publicidad impresa de Café y Libro están decoradas con la imagen en silueta de una pareja bailando, son Carlos Jaramillo y Sonia Ryma.
 - Jaramillo tiene una página web de su actual compañía en Alemania, que se puede encontrar en la siguiente dirección: <http://www.triknia.de/>. Está en alemán.
- En la página http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Carlos_Jaramillo_poemas.asp se puede leer uno de sus poemas, titulado “El Bazar de los Mangos”.

1.2.6.5 Videos existentes

- Audiovisuales realizó un capítulo de la serie “Un Día en la vida de...” a Carlos Jaramillo y su escuela en 1986, facilitado Raúl Parra en formato VHS. Para conseguirlo en formato profesional, debe contactarse a Javier Obregón, en RTVC, 597 8074.
- El Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura y el Teatro Roberto Arias Pérez de Colsubsidio podrían tener material en video de buena calidad. Son datos por confirmar.

1.3 Bibliografía

Historia e investigación en danza

- ADSHEAD Janet y otros, Historia de la danza una introducción, traducción María Dolores Ponce, INBA-CENIDI, México, 2000
- BERNARD Michel, De la création chorégraphique, Centre National de la Danse, Paris, 2001
- GUERRA Ramiro, Apreciación de la Danza, Ed. Ediluz, Maracaibo Venezuela, 1990
- ISLAS Hilda, Tecnologías corporales: danza cuerpo e historia, INBA-CENIDI, México, 1995
- ISLAS Hilda, De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza, elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza, CONACULTA, México, 2001
- RÓBINSON Jaqueline, L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970), Boug , Paris, 1990
- TORTAJADA Q. Margarita, Danza y poder, INBA-CENIDI, México, 1995

Sobre danza en Colombia

- ABADÍA MORALES Guillermo, Compendio general de folklore colombiano, Biblioteca Banco Popular, Bogotá, 1983
- COLLAZOS Óscar. Bailar contra la pobreza, en El correo de la UNESCO, revista, 2000
- Corporación Proyecto el Puente, El Colegio del cuerpo, Documento sin publicar
- FLORES Nubia, Una vida en la danza, Investigación sin publicar, 1994
- FLORES Nubia, Así danzamos, Investigación sin publicar, 1996
- LONDOÑO Alberto, Baila Colombia, Danzas para la educación, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 1995
- Varios, Pensar la danza, IDCT, Bogotá, 2004
- Varios, Pensar la danza 2005, IDCT, Bogotá, 2005
- Varios, Memorias de Danza, Tomo I, Danza Urbana, IDCT, Bogotá, 2005
- Varios, Memorias de Danza, Tomo II, Ritmos y Tradiciones Populares del Mundo, IDCT, Bogotá, 2005
- Varios, Memorias de Danza, Tomo III, Danza Clásica y Tradicional Colombiana, IDCT, Bogotá, 2005
- Varios, Memorias de Danza, Tomo IV La Edad Baila, IDCT, Bogotá, 2005

1.4 Perfil de los continuadores y herederos

1.4.1 Jacinto Jaramillo

Nombre: Oswaldo Granados
Dirección: Calle 7 sur No. 27 A 64 (Santa Isabel)
Teléfono fijo: 201 7519 - 407 0415
Teléfono celular:
Profesión: Administrador y Economista, teórico del folclor
Tiempo conjunto: 3 años, entre 1957 y 1961
Fuentes: Fotografías

Nombre: Ligia de Granados
Dirección: Calle 7 sur No. 27 A 64 (Santa Isabel)
Teléfono fijo: 201 7519 - 407 0415
Teléfono celular: 310 756 1834
Profesión: Bailarina, coreógrafa de danza folclórica, directora del Ballet Folclórico colombiano
Fuentes: Fotografías

Nombre: David Escorza
Dirección: Cra. 54 No. 137 A 21 casa 62 (Colina Campestre)
Teléfono fijo: 615 4853
Teléfono celular: 310 874 6580
Profesión: Técnico de la Empresa de Teléfonos de Bogotá ETB
Tiempo conjunto: 12 años (entre 1983 y 1995)
Fuentes: Video de El Potro Azul, danzas principales, homenaje 80 años de Jacinto, fotografías y programas de mano. Contacto con Antonio, hijo adoptivo de Jacinto, que tiene en su casa un mural hecho por el maestro.

Nombre: Felipe Lozano
Dirección: Cra. 6 No. 00 - 34 Int. 201 (Las Brisas)
Teléfono fijo: 209 6349
Teléfono celular: 315 740 3011
Profesión: Licenciado en Educación Artística de CENDA, Director de las Compañías: Sintaxis danza contemporánea, Andanzas y Travesías y Compañía Colombiana de Danza Felipe Lozano
Tiempo conjunto: 10 años con el maestro Édgar Sandino
Fuentes: Videos del trabajo coreográfico del maestro.

Nombre: Óscar García
Dirección: Cra. 7 No. 5 - 32 Sur (Calvo sur)
Teléfono fijo: 333 7201

Teléfono celular: 300 216 9226
 Profesión: Ingeniero de Sistemas, Bailarín danza folclórica y *ballet*
 Bailarín de la Fundación Artes y Ciencias Escénicas desde 1993 hasta la fecha, bajo la dirección de Édgar Sandino
 Tiempo conjunto: 3 años, entre 1989 y 1992
 Fuentes: Videos, trabajo en vivo de una obra del maestro, manuscritos, fotos

Nombre: Álvaro Rodríguez
 Dirección: Cra. 32 B No. 9 - 43 sur (Santa Matilde)
 Teléfono fijo: 702 7536
 Teléfono celular: 311 202 9631
 Profesión: Ingeniero Electricista
 Tiempo conjunto: 2 años, entre 1994 y 1995
 Fuentes: Fotografías, Posiblemente video inédito de una entrevista

Nombre: Ángela Cristina Bello
 Dirección: Cra. 1ra A No. 15 A 27 (La Concordia)
 Teléfono fijo: 342 1839
 Teléfono celular: 315 897 8366
 Profesión: Maestra en Artes Escénicas, énfasis Danza Contemporánea
 Tiempo conjunto: 3 años, entre 1990 y 1993
 Fuentes: Programas de mano, Túnica.

Nombre: Édgar Sandino
 Dirección: Cra. 7bis No; 1B 27 sur
 Teléfono fijo: 221 6567 - 482 4693 (casa de la hija)
 Teléfono celular: 310 264 6773
 Profesión: Maestro en Artes Escénicas, Pedagogo artístico, Escritor (14 libros), Coreógrafo y Bailarín, Creador y Director de la Fundación Artes y Ciencias Escénicas
 Tiempo conjunto: 22 años, entre 1971 y 1983, bailarín del Ballet Cordillera
 Fuentes: Manuscritos sobre las coreografías, videos, entrevista escrita y en video, fotografías.

1.4.2 Delia Zapata

Arquímedes Perlaza: Fijo: 224 7291. Cel.: 310 304 4805
 Gilberto Martínez: Cel.: 310 251 0455
 Marta Ospina: Cel.: 315 891 0949. Fijo: 433 6538
 Vicente del Castillo: Cel.: 314 243 6941. Fijo: 851 2903. Dirección residencia: Cra. 3B No. 2B - 28. Rincón de Barandillas, segundo sector. Zipaquirá.
 Edelmira Massa: Cel.: 311 488 5957.
 Rosario Montaña: Fijo: 248 2566. Cel.: 315 859 9247. Dirección residencia: Transv. 1A No. 55-20.

Nombre: Edelmira Massa Zapata
 Vínculo con el Maestro: Hija de Delia
 Otros: Posee toda la documentación personal de la maestra, actual directora del Palenque de Delia (escuela de Delia)
 Teléfono móvil: 311 488 5957

Nombre: Gilberto Martínez
 Vínculo con el Maestro: Persona que comenzó con la maestra Delia Zapata la conformación de la compañía y de la escuela de formación, participando como bailarín y músico. Hizo parte del equipo de personas que crearon, junto con la maestra, el programa académico de la Licenciatura de danza y teatro de la Corporación Universitaria Antonio Nariño. Actualmente trabaja dentro de dicha Universidad dirigiendo la asignatura de la región atlántica, implementando todo el conocimiento aprendido con la maestra Delia (escuela de formación, todos los años de trabajo con ella). Hizo parte del proyecto Bemposta, en donde trabajó junto con la maestra Martha Ospina parte de los procesos e información recibida de la maestra Delia Zapata
 Teléfono casa: 2 26 47 41
 Teléfono móvil: 310 251 0455

Nombre: Héctor Bonilla
 Vínculo con el Maestro: Persona que comenzó con la maestra Delia Zapata la conformación de la compañía y de la escuela de formación. Hizo parte del equipo de personas que crearon, junto con la maestra, el programa académico de la Licenciatura de danza y teatro de la Corporación Universitaria Antonio Nariño.
 Otros: No ha sido posible hablar con él, para contactarlo se encuentra en la Universidad Antonio Nariño los días Lunes de 6:00 a 8:00 pm.

Nombre: Rosario Montaña
 Vínculo con el Maestro: Persona que comenzó con la maestra Delia Zapata la conformación de la compañía y de la escuela de formación. Hizo parte del equipo de personas que crearon, junto con la maestra, el programa académico de la Licenciatura de danza y teatro de la Corporación Universitaria Antonio Nariño
 Teléfono casa: 248 2566
 Teléfono móvil: 315 859 9247

Nombre: Vicente del Castillo
 Vínculo con el Maestro: Perteneció al grupo de danzas durante mucho tiempo
 Otros: Para contactarlo, llamar a Martha Jiménez, de la U. Antonio Nariño, al 428 8446 ó al 300 211 4360

Nombre:	Arquímedes Perlaza
Vínculo con el Maestro:	Perteneció al grupo de Delia desde 1978 a 1985, vivió en el Palenque de la maestra desde 1978 hasta 1982
Teléfono casa:	224 7291
Teléfono móvil:	310 304 4805
Nombre:	Olimpo Bríñez
Vínculo con el Maestro:	Persona que trabajó con la maestra durante varios años y en la Universidad Antonio Nariño
Teléfono móvil:	315 307 9222
Nombre:	Marta Ospina
Vínculo con el Maestro:	Alumna de la maestra Delia Zapata durante muchos años, hace parte de la segunda generación del grupo de danza. Hizo parte del proyecto Bemposta, en donde trabajó junto con el maestro Gilberto Martínez parte de los procesos e información recibida de la maestra Delia Zapata. Es maestra de la ASAB en el área de danza tradicional, en donde imparte parte de los conocimientos recibidos de la maestra
Otros:	Tiene fotos y algunos programas de mano sobre las presentaciones tanto nacionales como internacionales.
Dirección residencia:	433 6538
Teléfono móvil:	315 891 0949

1.4.3 Carlos Franco

Angélica Herrera: Según ella y los otros entrevistados, “la musa inspiradora de Carlos Franco”. Fue primera figura de su grupo profesional, una de las primeras profesoras de la escuela, mantuvo una relación muy íntima con Carlos y era su mano derecha a la hora crear sus coreografías. Entró a la edad de 9 años a la escuela del maestro y estuvo vinculada a la compañía hasta aproximadamente los 27 años. Ahora dirige su propio grupo y dicta clases en proyectos del distrito. Investiga sobre la cultura Palenque. Su grupo está conformado por jóvenes afro que residen en su mayoría en Barrio Bajo.

Mónica Lindo: A la edad de 16 años entró a formar parte del grupo profesional de Carlos Franco tras una audición, se mantuvo allí nueve años hasta la muerte de su maestro, de los cuales los últimos tres asumió el rol de directora del grupo a causa de la enfermedad de él, fue una amiga muy cercana. Ella es quien se ha encargado de difundir y mantener de manera más visible y reconocida la herencia de Carlos Franco a través de la compañía “Corporación Cultural Barranquilla” y el “Centro artístico Mónica Lindo”. Coreógrafa reconocida nacional e internacionalmente, ganadora de una beca de creación del Ministerio de Cultura con la obra “Tiempos de danza”. Con su obra “Composición Carnaval de Barranquilla” ha recorrido con su compañía 15 países. Su grupo está más enfocado hacia la proyección escénica del folclor colombiano y está

conformado por jóvenes de diversos barrios de Barranquilla, quienes acceden al grupo por audición. Además de ser pedagoga y coreógrafa, es también una muy hábil gestora cultural y administradora, lo que le ha permitido proyectar su trabajo a nivel internacional. Es licenciada en Educación Física - Magister en Administración y Supervisión Educativa, investigadora y coreógrafa. Inició su formación artística en la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla, con la que participó en varias giras internacionales, destacándose como bailarina y asistente de dirección artística del Maestro Carlos Franco. En 1994 fundó la Corporación Cultural Barranquilla, entidad que tiene como propósitos la investigación, difusión y proyección de las expresiones populares de Colombia. Con su grupo de danzas ha logrado representar al país en eventos importantes en Francia, España, Portugal, Bélgica, Alemania, China, Japón, Venezuela, España, Estados Unidos, Jamaica, Panamá y Ecuador, entre otros. Es directora artística en el marco del convenio de mutua cooperación con el Centro Cultural Tiempo Iberoamericano en la ciudad de Fukuoka, Japón, desde hace cinco años, en donde implementó la Escuela de Bailes Latinos. Ha sido coreógrafa de espectáculos de lanzamiento y premiación del Carnaval, Lecturas del Bando, Coronaciones de Reinas Centrales y Populares. Obtuvo la beca de creación con la obra Tiempos de Danza, por parte del Ministerio de Cultura. Participó en la elaboración del *dossier* que declaró al Carnaval de Barranquilla como Obra Maestra del Patrimonio Oral e intangible de la Humanidad, por parte de la UNESCO. Además de coreógrafa e investigadora, se desempeña como docente en la Facultad de Educación de la Universidad del Atlántico. Ha recibido varias distinciones:

- Mujer Gestora de Paz, promotora y defensora de nuestra identidad cultural. Corporación Iberoamericana de Altos Estudios.
- Personaje promotor de la cultura. Instituto San Pedro Claver.
- Condecoración como participante en la realización y producción del *dossier* presentado ante la UNESCO para la declaratoria del Carnaval de Barranquilla como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Gobernación del Atlántico. 2003.
- Reconocimiento “Quinta Esencia”, otorgado por el Instituto Distrital de Cultura en el Día internacional de la danza. 2004.

Nombre:	Mónica Lindo de las Salas
Vínculo con el Maestro:	Alumna del maestro, actual directora del Centro Artístico Mónica Lindo, Barranquilla
Dirección:	Carrera 66 # 72 - 30, Barranquilla, Colombia
Teléfono casa:	(57) (5) 360 1723, (57) (5) 353 6504
Teléfono móvil:	310 366 4796

Róbinson Liñán: Esposo de Mónica. Entró a estudiar en la escuela de danza de Carlos Franco a la edad de 10 años. A los 16 años pasó inmediatamente a ser parte del grupo profesional, se formó paralelamente como músico al lado de talleristas reconocidos que Carlos les traía, como Batata. Con el tiempo dejó la danza y se dedicó a la música por lo que él denomina “Una necesidad del grupo”, ya que no contaban con músicos permanentes. Estudió música en la escuela de Bellas Artes y actualmente dirige al lado

de su esposa la “Corporación Cultural Barranquilla” y el “Centro artístico Mónica Lindo”, encargándose especialmente de la dirección musical.

Libardo Berdugo: Amigo muy cercano de Carlos Franco, al que conoció por el grupo de María Barranco, de la Universidad del Atlántico. Músico investigador, sociólogo y escritor. Fundó con Carlos la primera escuela de Comparseros de Barranquilla, encargándose de la dirección musical. Codirigió con el maestro sus comparsas más relevantes, como la del agua y el apagón, y además fue su compañero en una célula de la juventud comunista; su testimonio revela el perfil político y social de la obra del maestro.

Alis Montenegro: Fue de la última generación de bailarines del grupo profesional, entró cuando tenía 19 años y se mantuvo hasta los 29. Actualmente es coordinadora del Ballet Distrital Urbano Carlos Franco, grupo que trabaja con jóvenes en condiciones de vulnerabilidad social e integra al folclor con ritmos contemporáneos como la champeta y el *reggaetón*. Es profesora de danza de universidades como La Autónoma y licenciada en sociales de la Universidad del Atlántico.

Cenith Medina: Es la mamá de Carlos Franco. Lo acompañó en todo el proceso de conformación de la escuela y el grupo profesional; el lugar de ensayos era la sala de su casa. Conserva en una casa en Puerto Colombia (heredada de su hijo) la mayoría de vestuario, escritos, fotografías, utilería y escenografía del grupo. Desea hacer una especie de museo con todo este material, aunque parte del vestuario se lo ha entregado a Angélica Herrera.

Gloria Peña: Es la maestra de *ballet* de Carlos Franco y directora de su propia academia de *ballet* y compañía. Carlos Franco la acercó al lenguaje del folclor; actualmente es quien dirige los montajes que representan al Carnaval de Barranquilla oficialmente. Junto a su compañía, Carlos realizó sus primeros viajes internacionales en montajes de *ballet* folclórico.

Álvaro Suescún: Reconocido poeta y periodista barranquillero, amigo y biógrafo de Carlos Franco, publicada el 15 de diciembre de 2007 . Su testimonio da claridad sobre la vida de Carlos y su incidencia en la cultura barranquillera.

Matilde Herrera: Pertenece a la primera generación de bailarines del grupo profesional. Por ser palenquera tuvo una fuerte influencia en Carlos para investigar esta cultura, acompañándolo a varios de sus viajes de investigación. También viajó con el grupo profesional a Estocolmo para acompañar a Gabo a recibir el premio Nóbel de Literatura. Duró 18 años junto a su maestro. Actualmente tiene su grupo de danza, es coreógrafa de las reinas populares y asesora varios proyectos folclóricos, como el Sexteto Tabalá.

Gloria Triana: Reconocida antropóloga y documentalista. Su relación con Carlos se estableció a través del interés por la investigación, la recuperación y visibilización de las tradiciones populares. Gloria invitó a Carlos para que fuera su asistente de investigación en la serie “Yuruparí”, de Colcultura, en donde recorrieron buena parte de Colombia, y además dirigió el capítulo Una escuela, una vida, una lucha, dedicado a él. Fue quien lo

ayudó en su viaje a Estocolmo para acompañar a Gabo a recibir el Premio Nóbel y quien le abrió espacios de difusión en Bogotá.

Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla Carlos Franco (Cenith Medina)
Cra. 10 F No. 12 - 68, Esquina. Urbanización Bello Mar, Puerto Colombia.
Teléfono: (57) (5) 309 6830

Listado de material de archivo (fotos, audiovisual, publicaciones, programas de mano)

- Mónica Lindo posee las fotografías de Vicky Ospina que se tomaron detrás de cámaras de la serie Yuruparí. Se debe pedir autorización para utilizarlas.
 - De la serie Yuruparí, el capítulo Una vida, una escuela, una lucha, que él protagoniza. Capítulo Juegos y rondas del Pacífico y el Caribe colombiano, donde sale trabajando con niños y niñas. Capítulo Angélica, la palenquera, donde coreografió un solo interpretado por Angélica Herrera en la primera secuencia. Gloria Triana cede los derechos morales o de autor, pero los patrimoniales los tiene el Fondo Mixto de Cinemaografía. Buscar en Patrimonio Fílmico.
 - La serie “Noches de Colombia”, de Colcultura, capítulo donde sale el grupo de la Universidad del Atlántico, dirigido por María Barranco. RTVC o Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional.
 - En la Universidad del Norte hay imágenes del funeral de Carlos Franco. Departamento de Audiovisuales. Contacto: Diana Acosta, de Telecaribe. 310 633 5029. Cenith Franco, mamá de Carlos Franco, posee escritos, fotografías y dibujos hechos por su hijo en sus investigaciones de campo.
 - Gloria Peña conserva afiches de la gira de su *ballet* folclórico donde bailó Carlos, en ellos hay fotos donde él aparece.
- OEI en Bogotá, preguntar por última función del grupo de Carlos Franco en el Gimnasio Moderno.

Tanto Gloria Triana como Álvaro Suescún piden que si se utiliza material de ellos se les cite claramente, no se debe olvidar.

1.4.4 Gloria Castro

Gloria Castro: Directora y fundadora de Incolballet, se formó inicialmente en Cali con el italiano Giovanni Brinatti, y posteriormente en Italia, Praga, España y Nueva York.

Ivonne Muñoz: Bailarina de la primera generación anterior a Incolballet, formada en la Escuela Departamental de Bellas Artes. Formó parte de la compañía profesional de *ballet* de Colcultura, luego pasó a ser profesora de *ballet* en Incolballet durante 15 años, paralelamente estudió fisioterapia, profesión que actualmente ejerce dentro del instituto.

Ricardo Alberto Cosme: Egresado de Incolballet en el año 1996, se graduó con una investigación sobre las danzas del pacífico colombiano porque por sus condiciones físicas no podía graduarse como bailarín clásico. Después de su graduación siguió en el

campo del folclor. Actualmente dicta clases en el énfasis de folclor de Incolballet y tiene un grupo de música de las costas atlántica y pacífica.

Ángela María García: Egresada de Incolballet en el año 2000. Actual bailarina de la compañía. Profesora de tercer año de *ballet*.

Jazmín Londoño: Egresada de Incolballet en el año 1996, estudió danza contemporánea con Humberto Canessa y en Centro Nacional de Danza Contemporánea CNDC de Angers (Francia), profesora del énfasis en danza contemporánea de Incolballet.

Adriana Miranda: Pertenece a la primera generación de Incolballet, fue bailarina de la compañía “Ballet de Cali” hasta que se desintegró, formó parte de importantes montajes como “Barrio-Ballet” y “Curan”. Hizo parte del proyecto El Puente y después de la desintegración del “Ballet de Cali” creó su compañía de danza contemporánea, llamada “Azoe danza”, paralelamente realiza trabajos pedagógicos enfocando la danza como una herramienta de reconstrucción social.

Fanny Eidelman de Salazar: Profesora fundadora de Incolballet en el área de folclor, importante folclorista de la ciudad de Cali y actual profesora de danza en varias universidades de esta ciudad. Carlos Salazar, su esposo, se dedica a la fabricación de zapatillas de *ballet*.

Alicia Cajiao: Al igual que Adriana, también pertenece a la primera generación de Incolballet, fue primera bailarina en la compañía “Ballet de Cali” hasta su desintegración, después dirigió el “Ballet Santiago de Cali”. Actualmente está radicada en Bogotá, en donde ha dictado clase en diversas academias como el “Ballet Ciudad de Bogotá” y bailado para diversos coreógrafos.

Martha Roncancio: Al igual que Ivonne Muñoz, pertenece a la primera generación anterior a Incolballet, formada en la escuela departamental de bellas artes. Formó parte de la compañía profesional de *ballet* de Colcultura. Radicada en Bogotá, se ha dedicado principalmente a la docencia.

1.4.5 Álvaro Restrepo

Álvaro Restrepo. Tel. 310 601 8771. arestrepo@elcolegiodelcuerpo.org

Rosario Jaramillo. Tel. 310 2191231 - 618 3868

Elena Steremberg. Tel. 320 8320 ext. 2449 esteremberg@javeriana.edu.co

Humberto Canessa, vive en Costa Rica h_canessa@hotmail.com

Marie France Delieuvin. Tel. (5) 664 3184 - (5) 664 9341

Wilfran Barros Paz. Tel. (5) 6643184 - (5) 664 9341

José Leonardo Amaya, Diana Iriarte, Viridiana Calvo, Santiago Lozano, bailarines de la Compañía. Tel. (5) 664 3184 - (5) 664 9341

May Posse. Tel. (5) 664 3184 - (5) 664 9341 - 311 672 5933
mposse@elcolegiodelcuerpo.org. A través de ella se coordinan las entrevistas, tanto con Álvaro Restrepo como de Marie France, Wilfran y todos los bailarines de la compañía.

Álvaro Restrepo: Protagonista del capítulo. Bailarín y coreógrafo de danza contemporánea. Director del Colegio del Cuerpo de Cartagena.

Rosario Jaramillo: Actriz de teatro. Amiga personal y partícipe del proceso creativo de Álvaro Restrepo, ya que ha sido cocreadora y actriz en varias de sus obras.

Elena Steremberg: Directora del departamento de artes escénicas de la Universidad Javeriana. Trabajó muy de cerca con Álvaro Restrepo en la gestión del proyecto El Puente y ayudó a iniciar El Colegio del Cuerpo. También conoce el proceso creativo de Restrepo y puede dar testimonio sobre su importancia en el mundo de la danza en Colombia.

Humberto Canessa: Bailarín costarricense que tuvo una relación muy cercana con Restrepo. Fue integrante de “Athamor Danza” y del proyecto El Puente.

Marie France Delieuvin: Directora de la escuela de danza de Angers, Francia. Llegó a Colombia por Álvaro Restrepo, hoy en día es codirectora de El Colegio del Cuerpo.

Wilfran Barros Paz: Subdirector de El Colegio del Cuerpo, bailarín, coreógrafo y profesor de danza “afrocontemporánea”, cuya propuesta dancística ha recibido fuerte influencia de Restrepo.

José Leonardo Amaya, Diana Iriarte, Viridiana Calvo, Santiago Lozano: Bailarines de la compañía. Llevan diez años en el Colegio del Cuerpo y son el testimonio vivo de la labor de Restrepo en Cartagena.

Fredy González: Integrante del grupo copiloto y tiene un grupo de *hip-hop* en su barrio.

May Posse: Escritora bogotana de ascendencia irlandesa que llegó a vivir a Cartagena con su esposo y a través del cual conoció a Restrepo. Es quien se encarga de la escritura de los proyectos en El Colegio del Cuerpo, hace las veces de coordinadora general de las actividades y también ha dictado talleres de escritura creativa a los estudiantes de danza. Puede hablar de Restrepo desde su experiencia con El Colegio del Cuerpo.

1.4.6 Carlos Jaramillo

Carlos Jaramillo, director@triknia.de.

Jairo León Mora, Tel. 313 4789 732. leon.mora@utadeo.edu.co

Claudia Cabanzo, Tel 625 1561 - 316 358 8196.

Umaima Shek, Tel. 257 4571.

Hernando Eljaiek, Tel. 310 226 4024.

Leonor Agudelo, Tel. 311 290 8517 - 244 4937.

Carlos Giraldo, Tel. 315 604 3656 - 235 3862.

Pilar Ruiz, Tel. 301 240 9984.

Ada Barandica, Tel. 310 553 6024. Fotógrafa de Carlos Jaramillo.
adabarandica@yahoo.com

Peter Palacios, Tel. 315 435 8024 - 342 8326.

Wílder Rivera, Tel. 310 293 0652. satoriwok@yahoo.com

Leila Castillo, Tel. 311 576 5852. castilula@yahoo.com

Carlos Jaramillo: Protagonista del capítulo. Bailarín y coreógrafo de danza moderna. Fundador y director de varias escuelas y compañías de danza, las dos más importantes son Triknia Kameliz y Triknia Kabhelioz. Actualmente vive en Alemania, pero es posible que venga al país en 2008, de ser así, aparecería en el capítulo.

Jairo Mora: Bailarín de Triknia y administró la escuela hasta que se disolvió. Tiene memoria de muchos acontecimientos de la escuela, es amigo personal de Jaramillo y posee valioso material de archivo compuesto por programas de mano, fotografías, videos y afiches. Actualmente dicta talleres de *jazz*.

Umaima Shek: Estudiante de la escuela Triknia, pero nunca bailó con la compañía. Es de las pocas que aún conserva el legado de *jazz*, pero ya no lo baila, sino lo enseña en su propia escuela.

Hernando Eljaiek: Bailó en el último grupo que tuvo Jaramillo en Colombia. Actualmente es profesor de *ballet* de la ASAB. Su recorrido artístico hace que ahora pese en él más el legado de otros maestros, como Priscilla Welton, que el de Jaramillo.

Leonor Agudelo: Hizo parte de la primera promoción de la escuela. Fue una de sus bailarinas destacadas. Actualmente es profesora de la Universidad Pedagógica

Nacional. También ha tenido otras influencias fuertes en su cuerpo, posteriores a Jaramillo, pero está en capacidad de recordar algún solo que haya hecho con él.

Carlos Giraldo: Bailarín de *ballet*, discípulo de Priscilla Welton, bailaba con la Compañía ocasionalmente, cuando Jaramillo lo llamaba. Aparece en obras tan importantes como “El Coronel no Tiene quién le escriba”. Ya no baila.

Pilar Ruiz: Bailarina de *ballet*. Bailó y viajó con él. Le creó coreografías especiales para ella. Actualmente ya no baila.

Peter Palacios: Contemporáneo de Jaramillo. Ambos tomaron clases en El Studio, con Cuca Taburelli. Tienen propuestas de investigación similares. Ya no baila.

Wílmer Rivera: Bailarín que participó en la versión colombiana del Montaje de Novias de Papel. Estuvo cuatro meses trabajando con Jaramillo. Tiene bien interiorizado el legado de *jazz dance* y lo puede mostrar.

Leyla Castillo: Estudiante de la escuela y recibió influencia de Jaramillo para su trabajo actual de performance e investigación en la danza afro contemporánea.

2. LIBRO DE CONTENIDOS

2.1 Resumen

Referencia del proyecto: Memorias de Cuerpo: Seis maestros de la danza en Colombia

Formato: Mini DV

Número de capítulos: Seis

Duración: 25 minutos

Público objetivo: El proyecto está dirigido al público en general, con especial interés en audiencias interesadas en la cultura colombiana, en su propuesta de identidad y memoria, a partir del sentido y concepto de cuerpo en los maestros de la danza que aborda la serie. Por otra parte, a las escuelas de danza, centros comunitarios, culturales, instituciones educativas en general.

Medios de difusión: Emisión original por televisión pública, en canales nacionales e internacionales, como el educativo y cultural Señalcolombia, así como en canales regionales, locales y comunitarios. Es importante considerar figuras de distribución audiovisual a futuro que recojan el seriado de “Memorias de Cuerpo”, para buscar una distribución más cualificada de paquetes audiovisuales en Instituciones Culturales y Educativas con interés en este tema.

Producción: Un proyecto de la Universidad Nacional de Colombia. Realizado por Unimedios Televisión, con el apoyo del Ministerio de Cultura.

Propuesta elaborada por: Raúl Parra (Director de Investigación), en su idea original con la colaboración de personalidades como la Sra. Nubia Florez.

2.2 Desarrollo de la propuesta creativa

2.2.1 Formulación de la idea

2.2.1.1 Idea central o *storyline*

A partir del trabajo investigativo sobre 6 maestros de la danza colombiana, se pretende narrar audiovisualmente el sentido, el movimiento y el concepto de cuerpos que conllevan sus propuestas, estilos, géneros y estéticas, dejando en sus discípulos, espectadores, y ahora audiencias, un sentido de memoria, una razón de ser de cuerpo, un lugar de relato de lo que somos, a partir de sus coreografías, sus posturas, sus ejercicios, conceptos, ritmos y movimientos.

2.2.1.2 Desarrollo de la idea

La idea general de la serie, que gira en torno a las memorias de cuerpo, es una referencia concreta a la idea de hacer visibles sentidos y razones cuando se trata de formar expresión y estética en los cuerpos, a través del movimiento y la danza.

La conciencia, las razones, el movimiento y sus aprendizajes buscan contar cosas. Cada capítulo desarrolla en sus narrativas los conceptos y sentidos que llevaron a los maestros a producir una época, un legado, una propuesta estética de la danza en la historia del país. Se narra a través de sus aprendices, discípulos y colegas y desde el contexto social y cultural que determinó sus momentos, sus vidas. Se trata de centrarse en sus relatos de cuerpo y lo que estos dejaron en quienes siguen sus pasos: sus movimientos, sus coreografías, sus conceptos.

La idea de cuerpo implica que se relate en un contexto que refleje el sentido de memoria y presente de dichas propuestas estéticas de danza. Es necesario construir una propuesta a partir de investigar, recolectar, interpretar y producir para la televisión una aproximación a cada propuesta estética de la danza, dando un sentido que formule esa memoria de cuerpo buscada, en tanto construye a su vez una idea de razón de ser como país o una identidad en el transcurrir de los movimientos que nos puede llevar desde el folclor tradicional hasta el carnaval festivo de los cuerpos en celebración simbólica, pasando por la puesta en escena rigurosa del *ballet*.

Qué nos dice este cuerpo a todos y cada uno. Qué sentimientos, sentidos y flujos de vida nos recoge. Ahí está el reto narrativo de la idea para fortalecerse y dejar el rastro del relato mismo en las audiencias, la razón de ser de cada una de las expresiones abordadas, y sus transcurso.

El presente proyecto “*Memorias de Cuerpo: seis maestros de la danza Colombiana*” propone, como proyecto televisivo, dejar una memoria visual de esta búsqueda y documento de la danza en Colombia, que permita el complemento a muchos procesos

investigativos, técnicos, o fortalezca el sentido de conocimiento e identidad de aquellas audiencias que nos vean.

La investigación técnica nos aportará elementos conceptuales y contenidos esenciales en: los más importantes gestores y creadores en danza del país, para abordar estructuras que nos den formas narrativas en el proyecto televisivo, esto es: considerar los siguientes aspectos: biográfico (contexto social, cultural y político), nociones de cuerpo y técnica (características estéticas, investigaciones en torno a lo corporal), escritos sobre la danza (publicaciones, textos, conferencias, etc.), piezas coreográficas (reseña de la producción artística y análisis coreográfico de una de las piezas más relevantes) y material visual existente, herederos y continuadores de la investigación de cada uno de los maestros, que si bien son parte del proceso de investigación que traerá un texto escrito sobre el tema, dará también de manera paralela un insumo fundamental para el desarrollo de la propuesta televisiva.

2.2.2 Investigación televisiva

El proceso conceptual consolida el acopio de información, base de desarrollo de la investigación televisiva. A partir de allí se define un trabajo que recoge los procesos más apropiados para recoger la información y desarrollarla para la construcción de un programa de televisión dedicado a la danza en Colombia.

2.2.2.1 Los seis maestros de la primera temporada

Jacinto Jaramillo, por ser la primera persona en hablar en 1932 de una técnica de danza moderna en Colombia, llevar a la escena el folclor andino colombiano y porque más de tres generaciones de bailarines y profesores de danza fueron influenciados, directa o indirectamente por sus enseñanzas.

Gloria Castro, creadora, en 1978, del Instituto Colombiano de Ballet Clásico **Incolballet**, como la primera y única institución formal y especializada en *ballet* que existe en Colombia, que surge como respuesta a la necesidad de desarrollar profesionalmente la danza en nuestro país.

Álvaro Restrepo, bailarín y coreógrafo, reconocido como creador dentro y fuera del país por sus gestiones institucionales en el desarrollo de la danza y su experiencia actual en El Colegio del Cuerpo, centro dedicado a la formación y la creación con jóvenes y niños de poblaciones de alto riesgo de Cartagena.

Delia Zapata, pionera en promover el folclor de las costas a audiencias urbanas no sólo en Colombia, sino internacionalmente.

Carlos Jaramillo, coreógrafo y bailarín y su propuesta de danza moderna y contemporánea.

Carlos Franco, coreógrafo y bailarín de gran aporte a la danza festiva, al sentido popular de los carnavales.

2.2.2.2 Conceptos básicos a trabajar

Cada uno de los personajes será visto desde cuatro categorías: contexto social, cultural y político; nociones de cuerpo y técnica; escritos sobre la danza; piezas coreográficas.

2.2.2.2.1 Nociones de cuerpo

Se busca profundizar el sentido de cuerpo que se tiene desde cada propuesta dancística de los maestros abordados; sus legados, enseñanzas, y premisas para formular y exponer una idea de cuerpo. Se asume que cada uno dejó en sus bailarines y bailarinas un lugar expresivo del cuerpo que conlleva posturas, expresiones, ideologías propias sobre el cuerpo; en este sentido se trata de lograr ver en la vida cotidiana cómo se manifiestan estas expresiones en los cuerpos de esos discípulos que practican bajo esos preceptos la danza en el presente, y encontrar la memoria de cuerpo en el escenario, en las posturas, los estilos, las estéticas, las expresiones, y sobre todo en la vida cotidiana.

2.2.2.2.2 Nociones de danza

Para referirnos a las maneras y lenguajes propios de la danza, sus propuestas, sus fusiones, sus formas de continuidad, entre lo expresado en su momento por quien encarnó la propuesta, para el caso los maestros y maestras propuestos por capítulo, sus principales discípulos y cómo hoy dichas nociones sobre la danza se han transformado, han generado nuevas nociones, nuevas propuestas.

2.2.2.2.3 Nociones de técnica

Se refiere a las diversas formas de encontrar el ejercicio mismo de la danza, sus metodologías, sus pedagogías, sus sentidos de expresión, los discursos que acompañan sus propuestas.

2.2.2.2.4 Géneros dancísticos

Danza clásica: Estilo de danza nacido en el siglo XVII. Reposa sobre el principio del en-dehor (giro de las piernas y pies hacia fuera) y sobre las cinco posiciones tradicionales de los miembros. Los ejemplos de *ballets* clásicos son: Coppélia, La Bella Durmiente, El Lago de los Cisnes.

Danza jazz: Forma de danza y teatro que se elabora en América al Siglo XIX; mezcla de músicas y danzas de los esclavos africanos con las de los europeos. Se caracteriza por la importancia concedida al ritmo, a la velocidad y a la energía, y una expresividad que exige una gran libertad de movimiento de todas las partes del cuerpo.

Danza moderna: Forma de danza escénica característica del siglo XX. El *ballet* moderno floreció principalmente en aquellos países que carecían de una fuerte tradición *balletística*. Aunque la danza moderna es originaria de Europa, Estados Unidos se convirtió en 1930 en el centro para la experimentación de la danza. La mayor parte de las primeras piezas eran solos de gran sencillez pero muy efectistas, distintas a cualquier tipo de danza conocida, ya que en ese tiempo el baile estaba dominado por los últimos *ballets* del siglo XIX, que se caracterizaban por los grandes elencos, por una gran variedad de piezas bailadas y por espectaculares efectos escénicos. Pero tampoco el *ballet* fue siempre tan monumental, y así como el *ballet* ha evolucionado a través de los siglos como una tradición cambiante, lo mismo ha hecho la danza moderna durante su corto periodo de existencia.

Danza neoclásica: Forma teatral aparecida en el siglo XVIII, compuesta por pantomima y danza. La historiografía en el ámbito de la danza acepta comúnmente el concepto de neoclasicismo para designar un período histórico y estilístico de la danza que comienza a gestarse en 1909, cuando Diaghilev y los *ballets* rusos irrumpen en la escena Europea. Se define a mediados del siglo XX con Lifar y Balanchine y llega hasta las postrimerías del siglo XX y principios del XXI, a falta de una revisión del término.

Danza popular: Un elemento asociado a la expresión “natural” de los pueblos, desde el mito, la leyenda, la narrativa propia que explicaba el origen de lo que un pueblo puede ser, cree ser, sus búsquedas identitarias para expresar lo que es, da lugar a la idea de múltiples expresiones que van desde el folclor, la tradición, y las diversas formas estéticas que se configuran para resignificar la vida desde la historia o desde el presente mismo. Lo popular implica la expresión misma de lo que somos a partir de nuestras cotidianidades, es el lugar de lo público, del público, de sus imaginarios, de su memoria corporal y vital, de sus propios legados. La danza popular recoge estos elementos y les da una estética para volverla escénica, estética, artística.

Danza posmoderna: *Release* es un término bajo el cual se reconoce una aproximación al movimiento que actualmente tiene una fuerte presencia en el lenguaje dancístico y coreográfico de la danza escénica. Se genera y desarrolla en el contexto de la danza posmoderna o nueva danza, que surgió en los años 70 en Estados Unidos. En aquellos años las técnicas de *release* se referían a un método de entrenamiento basado en la ideokinesis que integra mente y cuerpo anatómico, experimenta con distintos métodos de improvisación a partir de principios de meditación e incorpora elementos de la psicología del desarrollo. De sus principios surge una forma de moverse que puede definirse como fluida y relajada. Esta fluidez no sólo es física, sino también mental y emocional. El ejecutante se mueve con todo su ser, integrando emociones y pensamientos en el movimiento.

Danza teatral: Se ejecuta en la escena para ser mostrada al público. La definición más generalizada del término danza-teatro nos remite a la unión de la danza "genuina" y los métodos del teatro que crean una nueva, única forma de danza, que en contraste con el *ballet* clásico se distingue por una fuerte referencia a la realidad. El término ya había sido utilizado por miembros del movimiento expresionista alemán de los años 20, que deseaban distanciarse de las tradiciones del *ballet* clásico. Rudolf von Laban, el teórico más importante de la danza expresionista, utiliza el término por primera vez, proponiendo un arte interdisciplinario para acceder a una nueva eurytmia.

Danza tradicional: Expone el criterio popular de lo que puede relatarnos, nos identifica con la razón identitaria de lo que somos como seres humanos. A partir de lo que se funda como tradición, cada pueblo, cada sociedad, recoge y mantiene su ejercicio de memoria en imaginarios, mitos, leyendas, historia, que al consolidarse se convierten en parte de su tradición, el lugar mismo de la expresión que da lugar a la memoria y reconocimiento generacional de los pueblos.

Nuevas tendencias: La fusión, las hibridaciones, los procesos van generando alternativas de conjugar los estilos, las modalidades, las estéticas, y dan lugar a expresiones diversas de lo que "puede un cuerpo", alimentándose de lo propuesto en cada estilo, de las técnicas, las pedagogías, las formas de aprehender de los seres humanos, en sus potencialidades motoras y sensoriales.

2.2.3 Objetivos

2.2.3.1 Objetivo general

Reconstruir la memoria de la danza en Colombia a partir de la propuesta de una serie para televisión cultural sobre la creación, la enseñanza y la obra de los más relevantes maestros o maestras de la danza en el país.

2.2.3.2 Objetivos específicos

- Construir una narrativa audiovisual que dé cuenta del concepto desarrollado por los maestros que se aborden en la serie. Cada propuesta debe reconocer: la influencia ejercida sobre ellos, sus ideas de cuerpo, sus aportes a la danza en el país.
- Proponer una forma narrativa del movimiento y la danza en la serie misma, que dé cuenta desde lo audiovisual a las propuestas de danza en cada maestro abordado.
- Contribuir al desarrollo cultural, educativo y social del país, por medio de un documento audiovisual que deje memoria de lo que ha sido este proceso.
- Comprender las metodologías utilizadas por cada uno de los maestros investigados en cuanto a su propuesta estética-corporal.

- Descubrir el aporte y la influencia que han tenido cada uno de los creadores en sus contemporáneos y en las generaciones posteriores y sus aportes al desarrollo de la danza en el país.
- Dejar una memoria audiovisual sobre los maestros protagonistas de la danza del este país.

2.2.4 Punto de vista

La perspectiva narrativa de cada propuesta de danza hecha para televisión no es lineal, se realizan cruces entre la vida del personaje principal y sus efectos en otros momentos o recorridos vitales, en relación con sus contextos sociales, culturales, históricos que se consideren relevantes, así como su relación con aprendices, discípulos, seguidores, practicantes hoy de sus métodos, sus conceptos y sus propuestas estéticas.

El tema central de cada programa se hace evidente al exponer la postura, los antecedentes del trabajo y la visión de cada uno de los personajes. La perspectiva desde la cual se lleva a cabo la narración se sustenta en los criterios de la investigación de cada perfil y en las posibilidades de relato de cada uno.

Por otra parte, el criterio de movimiento implica una narrativa que privilegia la danza misma, los movimientos, el baile, su goce, su expresión, sus poses, sus cotidianidades, sus relaciones con el presente, en cómo se manifiesta hoy aquello que estos maestros dejaron en sus vidas como legado, memoria, o enseñanza.

Se trata de relatar el punto de vista del cuerpo, sus signos, sus gestualidades, sus posturas, sus apuestas estéticas en cada uno de los maestros. Se trata de hacer un proyecto televisivo que “baile” en el relato mismo que propone: a través de entrevistas que permitan el movimiento, a las formas corporales, a la memoria y la historia en momentos significantes para la construcción desde cada uno de ellos. Se debe ver el sentido de cuerpo como lugar de expresiones, como memoria de vida, como movimiento que expresa. Cada técnica de danza propuesta bien puede ser la confirmación, la apuesta de ese relato de cuerpo que cada maestro tiene o propone, que hace de cada uno un cuerpo subjetivo, propio, íntimo y a la vez público, en la medida que sus aprendices, seguidores y bailarines lo recogen, lo actualizan, lo hacen hoy vivo y visible desde sus comprensiones y sus interpretaciones.

El relato que combina elementos del documental clásico, a la vez que busca fragmentos de movimiento, de relato móvil, para dar la sensación de narración en movimiento, de narrativa kinética. Ahí la importancia del relato actualizado, de generaciones presentes, que experimentan su propia interpretación de la danza propuesta por sus estilos, escuelas, géneros; ahí la importancia de quienes hoy sienten lo que sus maestros transmiten.

2.2.5 Cubrimiento geográfico

La propuesta contempla que los personajes no se localizan en un espacio geográfico único. A través de su mirada nos encontraremos con la riqueza y diversidad que provee el país en cuanto a ritmos, tradiciones y saberes. En este sentido el alcance geográfico no se determina por una región, incluso algunos relatos nos llevan a conocer los resultados de la experiencia nacional fuera de nuestras fronteras. En este caso la información se proveerá a partir de los archivos -material audiovisual- de los mismos personajes.

Hablar de entorno geográfico en esta propuesta obliga a establecer límites que, en la mayoría de los casos, los personajes escogidos no contemplan. De hecho, la creación e investigación para sus creaciones retoma la riqueza del país y el trabajo en numerosos espacios geográficos. Por lo tanto, a través de los ojos de cada uno de los personajes se recorren las regiones que se estime pertinente para dar cuenta de un criterio de descentralización de la actividad.

2.2.6 Delimitación del tema

Se busca trabajar el sentido y memoria de la danza en Colombia en un primer momento con estos maestros y apostarle a una narrativa de relación que cada uno ha construido en su juego de expresiones, como cuerpo, como movimiento, como postura, en donde el relato en cada uno nos pone de premisa un sentido de relato:

La estructura conceptual para la narrativa busca abordar un relato fresco, que recoja ideas clásicas y las mezcle con relatos contemporáneos de imagen y movimiento, de entrevistas, documental, cotidianidad, que se entremezcle con los movimientos propios del maestro que se está trabajando, que se relacionen con la premisa que implica pensar cada uno de estos maestros, que implica pensar sus propuestas de cuerpo, movimiento, de estéticas en la danza, de relaciones específicas.

Cada maestro, cada propuesta de cuerpo y su movimiento se cuenta en tres lugares generacionales, que trascienden lo que la apuesta de su maestro dejó. Tres lugares generacionales que se entrecruzan, en sus movimientos, en sus formas de ver la danza, el mundo, sus vidas, en sus distancias. Cada uno tiene voces diversas, voces en conjugación que dan cuenta de lo que se busca en cada propuesta.

Recuperar esta estructura desde sus contenidos implica:

- **Segmento biográfico:** Presenta al maestro, sus ideas y momentos significantes, no estrictamente lineales en su historia, quizás con mayor énfasis en sus momentos fundacionales para su propuesta de cuerpo, para sus apuestas de género, para sus aportes a la danza, para sus procesos creativos.
- **Personajes ancla del relato:** Centrados esencialmente en el relato con base a su relación con la propuesta que se quiere trabajar en el capítulo, se trata de mostrar a

través de ellos “la memoria de cuerpo” y la premisa misma que nos jugamos como investigadores y realizadores de la serie.

- **Memoria de cuerpo individual:** Contraste, aprendizajes, apropiaciones, reproducciones, re-creaciones de los discípulos, sus rutinas dancísticas, sus cuerpos en cotidianidad, sus estéticas en función con la obra y legado del maestro.
- **Contexto y género:** Marcar el momento, épocas, estéticas, géneros trabajados de la danza, sus contrastes con los géneros de la música, sus recorridos, espacios, sitios, vidas y territorios.
- **Reconstrucción colectiva:** Instante para plantear un sentido de la memoria en colectividad, sus encuentros y desencuentros, generaciones diferentes, estilos diferentes, formas de percibir diferentes, bajo la idea de un mismo sentido, propuesta y estilo de danza, cómo se ven, cómo se encuentran, cómo se reconocen.
- **Conclusión:** El relato que se encuentra con nuestra apuesta conceptual, con nuestra premisa, para aproximarse, para distanciarse, para complementarse. Finalmente para dejar la huella de Memoria de Cuerpo en el televidente.

Esta estructura de los capítulos propuestos para Memorias de Cuerpo establece una relación constitutiva desde sus contenidos que se complementa, se manifiesta en el estilo audiovisual que se propone y que se aprecia en la propuesta del libro de estilo, para recoger precisamente esta misma estructura desde el punto de vista de la narrativa audiovisual. Cada capítulo muestra un desafío al cuerpo, una lectura al movimiento, el forjamiento de pasos pioneros y la construcción de identidad de país.

La razón metafórica para cada uno, dada en el nombre del capítulo, se convierte en una hipótesis narrativa que se conjuga con el relato de sus voces, generaciones, contextos artísticos, estéticos, sociales, culturales, políticos, etc., dejando para las audiencias un sentido de lo que ha significado cada uno de estos maestros en la historia del país y de la danza.

2.2.7 Estrategia para comunicarse con las audiencias

Más que tener un gran número de espectadores, la serie pretende crear razones de audiencias. Se le apuesta al concepto de audiencias en sentido más interactivo. El concepto espectador contiene una idea de pasividad que no se pretende en este proceso. Se busca que las audiencias de una serie como esta puedan reconocer múltiples aspectos para generar una identidad y una identificación.

Identidad en tanto que se constituya un espacio en la televisión cultural dedicado a la danza, a sus procesos, propuestas, estilos, expresiones. Identificación para que dichas audiencias no asuman precisamente un rol de espectadores, sino que se permitan constituir un sentido de relación con la danza, con sus géneros, con sus cotidianidades.

Colombia es un país del cuerpo, pero no se ha sentado a ver sus cuerpos. Hay idealizaciones que nos han llevado, como identidad nacional, a prendarnos de imaginarios de cuerpos, sin reconocer que el cuerpo implica también otros sentidos de relación, otras razones de construcción, presentes en el cotidiano de la fiesta, en la danza de carnaval, de la herencia afro, en la herencia andina. Memorias de Cuerpo busca dar cuenta de lo que ha significado sentir, expresar, pensar, vivir el movimiento de la danza en el país desde múltiples sentidos, técnicas y estéticas, y cómo se recoge una razón de ser de los cuerpos de todos y cada uno de quienes vivimos.

Se trata de hacer visible en las audiencias este sentido de pertenencia, de relación, de identidad con el cuerpo a partir de lo que nuestra misma expresión corporal conlleva. Se trata de reconocer que el aporte de maestros y maestras de la danza en Colombia, desde escenarios de élite en la expresión de la danza hasta lo popular de la fiesta callejera, invitan a ver nuestros cuerpos en movimiento, nuestros cuerpos en expresión, nuestros cuerpos en razón y sentido de vida.

Se trata de movilizar con el relato de cada capítulo, con la estructura narrativa audiovisual y de contenidos, un lugar de identificación para esas llamadas audiencias con nuestros propios movimientos y desde allí con nuestras músicas, con nuestras formas de expresar con el cuerpo lo que somos.

Memorias de Cuerpo plantea construir un lugar para la interactividad virtual, que deje espacio para la relación activa de las audiencias, un lugar que recoja en otras narrativas lo que una serie puede ir provocando en las audiencias; un espacio para abrir texto, contexto, documentos, y para movilizarlos, para crear intercambios, encuentros, relaciones alrededor de la danza, del baile, de lo que de ellos se deriva en la vida cotidiana.

2.2.8 Esquema temático - argumental

Cada capítulo, corresponde a cada maestro o maestra de la danza en Colombia. Se trata de dar cuenta de cada uno de ellos y su propuesta de cuerpo, relacionando este en diversos niveles de relato: el cuerpo cotidiano, sus poses, sus movimientos, sus posturas; el cuerpo en escena, sus expresiones, sus técnicas, el cuerpo en interacción con otros. Cada uno responde a géneros que se relacionan, que dejan un sentido de pregunta, un proceso de mirada en el transcurso de un trabajo creativo:

1. Un proceso de **investigación conceptual** que desarrolla de manera paralela una búsqueda técnica de los significantes y razones de ser de la danza en Colombia, investigación que se constituye en plataforma de lo que es esta serie para televisión cultural, a la vez que se vuelve insumo mismo, como producción de contenido, como texto, como proceso en el desarrollo mismo de la danza en el país. Un trabajo que desarrolla el profesor Raúl Parra.

2. Un proceso de **investigación televisiva** que se nutre de los insumos de dicha investigación conceptual y desarrolla sus propias metodologías para recoger información, conocimiento y desarrollo creativo para la construcción de la serie Memorias de Cuerpo. Deja además un lugar de trabajo y de desarrollo para la misma investigación conceptual, en tanto implica:

a. El acopio de material documental de texto y visual para el desarrollo de la propuesta de cada autor, material referenciado en la guía de investigación establecida en la investigación conceptual y donde se especifican las fuentes que se sugieren.

b. El perfil y desarrollo de lo que implica el trabajo con los “continuadores” en cada caso, ya que estos constituirán el lugar de trabajo para ser parte de las voces generacionales en lo que llamamos personajes ancla, quienes relatan la historia, centrados en parámetros específicos de entrevista que potencien los requerimientos del proyecto televisivo en conceptos de cuerpo, movimientos, legados y aprendizajes, propuestas estéticas, nociones de danza, etc.

c. El acopio de material visual, en un ejercicio de curaduría que implique establecer qué material está en disponibilidad de ser parte de la serie misma, pero además como insumo sobre las búsquedas concretas que deja el proceso de estructurar cada capítulo. Este material regularmente es de propiedad de los “continuadores”, de algunas instituciones y universidades.

2.3 Tratamiento audiovisual

2.3.1 Formato

Memorias de Cuerpo se desarrolla en un formato de documental que procura a través de una narrativa desde la imagen y el movimiento establecer una unidad con la propuesta de danza que se aborda según cada capítulo, exponiendo en su relato el sentido, significado y razón que cada uno de los maestros escogidos han desarrollado en cuanto a cuerpo, movimientos, propuestas estéticas de la danza, propuestas culturales que se contextualizan en sus procesos, a la vez que el poder recoger el sentido de memoria, de legado, que sus herederos, discípulos y aprendices han continuado bajo la premisa de lo que estos maestros dejaron, como aporte a la comprensión de la danza en Colombia. Esta narrativa implica que se cuente desde relatos generacionales, de voces que se entrecruzan para dar cuenta de los diferentes momentos que se han estructurado para el proyecto televisivo.

2.3.2 Lenguaje visual

Se busca en todos los capítulos un relato que dé lugar a la expresión propia del movimiento, que pueda encontrar el concepto de cuerpo en la cotidianidad, que brinde

la expresión y sentido de las diferentes posiciones político-sociales que conlleva cada propuesta encarnada en cada maestro, pero sobre todo, en el legado, en la memoria que esto deja en sus continuadores, bien sea para la preservación intacta de lo que se plantea en cada uno, bien para las propuestas novedosas, las grandes transformaciones que otros han hecho a partir de lo trabajado en su momento con los maestros.

2.3.3 Lenguaje sonoro

El relato ha de posibilitar el encuentro de las músicas que se inscriben en cada estilo, en cada técnica, con los movimientos que se gestan a partir de lo expresado, con las propuestas de técnicas, de pedagogías, de danza, de estéticas, que den cuenta de lo que se ha transformado o mantenido.

2.3.4 Lenguaje literario

Se manejan entrevistas tipo documental en cuanto a los contenidos que se potencien en cada uno de nuestros personajes entrevistados, manteniendo la estructura expuesta de protagonistas o anclas y complementarios. Para lograr un relato que dé cuenta del movimiento de cada propuesta y su discurso, se trata de lograr contarle a las audiencias cómo lo expresado en los relatos de los continuadores, o de los maestros mismos tienen una razón de ser, una idea que las sustenta, una expresión que las explora.

2.4 LIBRO DE ESTILO

Este documento ha de actualizarse cuando se contraten los servicios de diseño gráfico y musicalización.

2.4.1 Formato

Serie documental para televisión en la que se explora en el legado y la noción de cuerpo que han dejado los grandes maestros de la danza colombiana. En cada capítulo tres miradas, correspondientes a las generaciones o vertientes de bailarines que aprendieron bajo la técnica de un maestro escogido, exponen, a través del movimiento y del testimonio, lo que para cada uno es su mayor enseñanza, y participan de una puesta en escena común que permite contraponer sus distintas nociones de cuerpo.

El objetivo central de la serie no es hacer reconocimientos biográficos a los personajes-tema, sino reconstruir la memoria de la danza colombiana a partir de la investigación sobre la creación, la obra y el legado de sus artistas más destacados.

2.4.2 Estructura

La siguiente estructura tiene unos segmentos diferenciados, pero apenas enunciados por pequeñas cortinillas, ya que se trata de una narración lineal, cercana al documental clásico y no al magazín monográfico. Se trata de una narración coral, en donde hay 3 grupos de voces que se intercalan en todos los segmentos.

El **Planteamiento** contiene imágenes de los tres personajes principales en acciones cotidianas de su vida diaria, que se enlazan con insertos cortos de sus movimientos en la danza, mientras que testimonios cortos y reveladores cuentan cómo conocieron al maestro-tema y expresan sus recuerdos más fuertes en torno a él y sus enseñanzas. Sólo al final del segmento se nombra al maestro-tema del capítulo, para generar expectativa, y se da paso al cabezote.

Cabezote

Inmediatamente después del cabezote, los personajes que han enunciado al maestro-tema del capítulo en el planteamiento hacen una remembranza de él en el segmento **El maestro**. Entre los tres comentan datos biográficos en tono anecdótico y continuando en *off*, donde se mencionan aspectos como la formación, las influencias, el recorrido del coreógrafo y sus obras cumbre. Este segmento tiene insertos de archivo con un tratamiento gráfico acorde con los colores de la identidad gráfica de la serie, en el que aparecen fotografías, videos, recortes de prensa, todos intervenidos, y eventualmente con el recurso de acercamiento y movimiento en las fotografías. Los personajes dejan en claro por qué la obra del maestro-tema del capítulo es fundamental para la danza colombiana y qué tipo de danza ha trabajado.

Posteriormente se presentan y se validan los **Personajes continuadores**, que son los que han venido hablando del maestro-tema del capítulo desde el planteamiento. En este segmento se ve a los personajes bailando y en acciones cotidianas. El personaje habla por momentos ante cámara de sí mismo, de su relación con el maestro-tema del capítulo y de su actividad actual. A cada personaje continuador se le ve en su contexto; paisajes, lugares, cultura y costumbres relacionadas con el movimiento o con el cuerpo y la aplicación del legado del maestro con su cotidianidad. En este segmento la cámara sigue a los personajes en sus espacios. Los planos son de corta duración y en algunos casos se hace montaje sobre música, a manera de clip.

Cada uno de los personajes continuadores muestra a través de un ensayo o el montaje de un baile cómo es la **Representación personal del legado**, heredada del maestro-tema del capítulo, y reflexiona sobre si ha realizado aportes a esa noción de cuerpo o si conserva lo heredado sin transformaciones. Los bailes se intercalan para que se aprecien las diferencias de cada uno de los continuadores. Cada uno expresa verbalmente si ha modificado o no lo que aprendieron del maestro y las razones para hacerlo. En este segmento se hace presente de la *noción de cuerpo*, postura corporal particular apprehendida en una escuela, que determina la forma de bailar y trasciende a la cotidianidad. Para hacerlo, los personajes explican qué buscaba su maestro y cómo lo interpretan ellos. En paralelo pueden aparecer testimonios de personajes secundarios que refuerzan o contradicen lo expuesto por los principales.

Los tres personajes principales que han venido dando su testimonio por separado, coinciden en un espacio común, significativo o relacionado con el maestro o con su noción de cuerpo. Cada uno sabe que se va a encontrar con los otros dos. En este segmento de tipo documental directo, dialogan y se ponen de acuerdo para hacer la **Reconstrucción colectiva** de sus nociones de cuerpo. La cámara registra la manera en que confrontan recuerdos: movimientos, pasos, giros e incluso el extracto de un montaje, una obra o una clase, haciendo hincapié en la manera de comunicarse verbal y corporalmente para lograr esta reconstrucción común. De la misma manera, los planos evidencian las diferencias y similitudes en los movimientos de acuerdo con cada personaje. En este momento se intercalan, si existen, imágenes de las danzas originales ejecutadas por el maestro o por su grupo.

En el segmento de **Conclusión** los tres personajes hacen una reflexión, donde tratan de definir cuál es su noción de cuerpo; por lo menos una de ellas coincide con el título del capítulo, que se ha visto en el primer segmento. En imagen se ve a los personajes maquillándose, poniéndose el vestuario para una presentación o realizando un ritual antes de salir a escena; puede ser tomarse de las manos con sus compañeros, decir alguna frase, correr, calentar o cualquier acción que muchas veces también viene heredada del maestro-tema del capítulo. Con esta acción la imagen se va a *fade a negro*.

Los **Créditos finales** aparecen en pantallazos, sobre primeros planos del cuerpo o de elementos relacionados con el capítulo en un tratamiento gráfico que concuerda con el cabezote y la graficación del segmento El maestro.

2.4.3 Reseña de personajes ancla

Se plantea que en cada capítulo haya tres grupos de voces, correspondientes a tendencias continuadoras del maestro-tema. Se busca contrastar las posturas: en principio, una está conformada por los continuadores de quienes piensan que lo aprendido del maestro debe permanecer inmodificable; otra, por los que han hecho algunas variaciones; y la última por aquellos que han tomado lo aprendido como punto de partida para hacer grandes transformaciones. Estas posturas no son una camisa de fuerza; en la medida que las investigaciones determinen que no se encuentren estos roles entre los continuadores, se escoge el criterio que evidencie tres posturas o visiones diferentes en torno al maestro-tema. Cada una de estas voces está conformada por uno o dos personajes que participan con sus testimonios, acciones y puestas en escena; tener más podría derivar en que el televidente termine saturado de la polifonía o confundido con las intervenciones. En cada generación se destaca a uno de los personajes, quien lleva de alguna manera "la vocería" del grupo; el otro u otros personajes están referidos a él, por lo que debe quedar clara su relación visual y temática, así sus posturas y opiniones se contrapongan.

Hay, entonces, tres personajes principales por capítulo: los personajes ancla. El criterio para escogerlos resulta del cruce de diversas variables: conocimiento que tienen del personaje-tema, rol que desempeñan -coreógrafos, profesores, etc.-, propuesta estética que realizan en la actualidad, nivel de modificaciones que les han hecho a las enseñanzas del maestro-personaje, facilidad de expresión corporal y oral, aplicación de las enseñanzas en contextos diferentes a los de la academia, entre otros. La escogencia de cada uno de los personajes ancla también está mediada por el contraste o la complementariedad que pueda tener con los otros dos.

A través de las voces de estos personajes se da el recorrido por cada capítulo, por lo que sus relatos y sus movimientos deben tener la suficiente fuerza para atrapar al espectador.

2.4.4 Fotografía

La serie se graba a dos cámaras, debido a que se busca privilegiar todo el tiempo la libertad de movimiento. Las cámaras tienen la misión de acompañar a los personajes en sus espacios y por los escenarios donde ocurre la danza, y de no perder los detalles de sus movimientos, que demuestran las diversas nociones de cuerpo.

Es una constante que la fotografía debe enfatizar permanentemente las diferencias que hay entre las tres tendencias que aborda cada capítulo, a través de escenarios escogidos, del tamaño de los planos, del mayor o menor movimiento de las cámaras, y aun del eventual uso de filtros que cambian el tono de la imagen o de un tratamiento de color específico en la posproducción.

Es importante que las locaciones interiores sean lugares amplios que permitan realizar planos generales para ver a los personajes de cuerpo entero y en su relación con el espacio. De lo contrario, se debe utilizar óptica granangular.

Durante las entrevistas los personajes miran cerca a la cámara principal, que los muestra sin afanes en plano general, mientras la otra toma pies, manos, miradas, elementos del espacio; es una cámara sensible, atenta a registrar en primer plano lo que pueda pasar.

En las puestas en escena de los personajes ancla en la secuencia de reconstrucción colectiva, en la que se plantea la creación o recreación de coreografías, las cámaras tienen la difícil misión de no perder detalles de tres personajes que interactúan. Mientras que una de las cámaras hace el seguimiento a la escena general, mostrando la disposición de los tres personajes en el espacio escogido y sus reacciones, la otra sigue en planos medios los movimientos del personaje que en cada momento tenga la fuerza de la interpretación.

La importancia del movimiento en la serie se ve reflejada en el manejo de las cámaras: si bien no se descarta el uso eventual de trípodes, las diversas secuencias se registran con cámara al hombro. Los trípodes impedirían que los camarógrafos tengan la libertad de movimiento necesaria.

Las dos cámaras tienen una calidad similar; la intención no es crear atmósferas diferentes a través de una desigual calidad de imagen ni en el registro ni en edición. La calidad de las cámaras se ve reflejada también en la capacidad de lograr buenos registros aun en condiciones de luz no ideales, ya que a pesar de que las grabaciones en interiores se trabajan con luces de tungsteno que apoyan la luz natural, eventualmente los seguimientos a los personajes encuentran en su condición documental zonas de poca iluminación. La serie exige que se tengan 5.000 W en luces para solucionar las posibles condiciones lumínicas adversas. Aunque la intención de la fotografía es respetar la iluminación natural de los espacios, crear atmósferas especiales es una opción que pueden tomar fotógrafo y realizador, de acuerdo con la intención y los espacios, especialmente en los segmentos *Representación personal del legado* y *Reconstrucción colectiva*.

2.4.5 Locaciones y escenarios

La serie privilegia los espacios abiertos que están relacionados con los personajes ancla y el maestro-personaje: la ciudad, la calle, pero también los espacios cerrados en los que ocurre la danza: escenarios de baile, salones de clase, salas de maquillaje y vestuario, etc.

En ambos casos, los escenarios deben ser naturales. Son los espacios que los personajes viven y recorren cotidianamente. La serie no busca apropiarse de escenarios bellos pero ajenos; prefiere los espacios reales, sentidos, que hacen parte de los protagonistas.

La secuencia de *Representación personal del legado* es el segmento más dirigido del programa. Desde los escenarios hasta la planimetría deben ser pensados para que se contraste claramente las propuestas de los continuadores del maestro y el espectador logre comprender con claridad las tres posturas. Idealmente se debe contar con un estudio de televisión o escenario amplio que se le semeje, en donde sea posible controlar pormenorizadamente las condiciones lumínicas y sonoras.

2.4.6 Cabezote

Por definir con todo el grupo y el graficador que se contrate.

2.4.7 Graficación

Despedida

Los créditos finales mantienen unidad de estilo con el resto de la graficación, especialmente con la secuencia ***El maestro***. Los créditos no tienen movimiento; aparecen por pantallazos, junto a primeros planos de cuerpos -manos, pies, caras- o elementos relacionados con el capítulo. Entre cada uno de las imágenes hay un elemento de graficación que, a manera de un cubo que gira, demuestra que cada pantallazo es un fragmento de una gran imagen que contiene toda la graficación.

Secciones del programa

Cada capítulo tiene una estructura claramente definida, las secciones no se demarcan por cortinillas tipo magazín, con nombre de sección. El relato es continuo, del tipo de documental clásico.

Salida y entrada a promocionales

Se plantean dos cortes: uno a los cinco minutos del inicio y el otro a cinco minutos del final. Identificados musical y gráficamente, son los únicos momentos en que hay cortinillas que interrumpen momentáneamente el relato. Ambas salidas a promocionales se dan en momentos en los que hay expectativa con lo que va a pasar, que “esté en punta”, para que el televidente no cambie de canal. Al volver de promocionales, los testimonios o acciones cumplen las expectativas planteadas.

Banners

Por definir con todo el grupo y el graficador que se contrate.

Intercortes

No hay.

Cortinillas

De salida a comerciales, por definir con todo el grupo y el graficador que se contrate.

Texturas, marcos, fondos, otros

Por definir con todo el grupo y el graficador que se contrate.

Animaciones

No hay, más allá de que se plantee para el cabezote y/o las cortinillas de salida a comerciales.

2.4.8 Fuentes

Por definir con todo el grupo y el graficador que se contrate.

Créditos

Por definir con todo el grupo y el graficador que se contrate.

Subtítulos

Por definir con todo el grupo y el graficador que se contrate.

2.4.9 Redacción de textos

La serie no tiene narración en *off*, por lo que no se puede hablar de redacción de textos. No se plantea dirigir a los personajes del capítulo en cuanto a qué decir o cómo hacerlo; el uso del lenguaje y los localismos hacen parte de ellos y aportan para entender quiénes son y en qué medio se mueven. Se plantea, eso sí, que las intervenciones de los personajes sean tan concretas y puntuales como sea posible para que el relato sea ágil y mantenga su fuerza.

2.4.10 Locuciones

La serie no tiene locutor.

2.4.11 Entrevistas

El relato verbal de la serie se da a través de los personajes, por lo que una buena parte de los capítulos corresponde a testimonios. Hay un personaje principal por cada una de las tres voces, y -cuando el relato lo requiera- posiblemente hasta dos secundarios, para un total máximo de nueve personajes por capítulo, aunque normalmente no son más de seis.

Los testimonios no corresponden a preguntas directas, cerradas o específicas; más bien a subtemas abiertos en torno a los cuales debe girar el entrevistado. Esto genera más material en grabación, pero facilita que los testimonios sean más libres y profundos y recojan de mejor manera cómo aplican los personajes el legado del maestro-tema.

Las entrevistas se registran a dos cámaras. Con ello se busca no perder la relación del personaje con el espacio escogido y el registro de detalles que produzcan elementos no verbales que hablen de los entrevistados.

2.4.12 Puesta en escena

En la secuencia de *Reconstrucción colectiva*, la de más importancia y duración de cada capítulo -unos cuatro minutos-, los tres personajes principales coinciden en un espacio común. Con el estilo propio del documental directo, llegan y reconocen el lugar, se ponen su ropa para la danza, dialogan y se ponen de acuerdo para poner en escena sus nociones de cuerpo. Las cámaras registran movimientos, pasos, giros e incluso el extracto de un montaje, una obra o una clase; el diálogo, las miradas, puestas en común y disentimientos también son de vital importancia para la escena.

No se plantea de antemano que haya más puestas en escena, pero no se descartan, en la medida que los personajes del capítulo las planteen o surjan espontáneamente durante su acompañamiento. En la serie prima el documental directo, el seguimiento a los personajes en escenarios y espacios cotidianos.

2.4.13 Vestuario

Sin duda de gran importancia en la serie, corresponde a las características y estilo de cada uno de los personajes. Al ser estos continuadores del legado del personaje-tema, se sobreentiende que debe de haber un estilo común en el vestuario de los personajes al momento de la danza. En todo caso, no se plantea desde el programa que el vestuario corresponda a estilos o colores diferentes a los que los personajes usan en su cotidianidad y trabajo.

2.4.14 Edición

No se puede plantear que los capítulos tengan un solo tipo de ritmo, debido a que los personajes se expresan y se mueven a diferentes velocidades, y los temas y contextos generan altibajos rítmicos en el relato. En cualquiera de los casos, el montaje tiene como misión que los contenidos sean tan ágiles como sea posible, sin reiteraciones o dudas, a no ser que estas aporten dramáticamente. El uso permanente de dos cámaras apoya en este sentido, ya que su alternancia proporciona dos puntos de vista y planos de menor duración.

2.4.15 Música

Al ser una serie sobre danza, la música es protagonista permanente. Cada uno de los maestros-tema se relaciona con un ritmo o género musical en particular, que se explora en los capítulos respectivos. Los temas musicales utilizados por los maestros-tema en

sus obras conforman parte de la banda sonora de los capítulos, complementada por músicas afines que recojan su esencia y el material base con el que trabajaron. La utilización de la música no tiene el fin de servir de fondo permanente acompañante a los protagonistas, sino enfatizar emotivamente y realzar algunos de los segmentos del capítulo.

Para el cabezote y créditos finales se plantea la composición de un tema musical ecléctico de 30 segundos, que recoja elementos de los diversos géneros musicales manejados por los maestros-tema de la serie. Dos pequeñas variaciones a este tema, de cinco segundos de duración, sirven para las cortinillas de salida y entrada de comerciales.

2.4.16 Piezas promocionales de difusión o de estrategia de medios

Internet

Por definir grupalmente, en compañía del diseñador gráfico.

Boletines de prensa

Por definir.

Plegables

Por definir.

Volantes

Por definir.

Afiches

Por definir.

2.4.17 Contacto

Correo electrónico

A crear.

Contestador

A determinar.

2.5 ESCALETAS

2.5.1 Escaleta capítulo I - Jacinto Jaramillo (El cuerpo de la tierra)

Duración aproximada: 24:10

Personajes principales: Edgar Sandino – Rafael Barrera – Ligia de Granados

Secundarios: Oswaldo Granados – David Escorza – Álvaro Rodríguez – Felipe Lozano

PLANTEAMIENTO: 50”

Es de mañana, se resalta el sonido ambiente en cada locación. Las manos de Edgar Sandino escriben rápidamente en el teclado de un computador, se insertan imágenes de sus manos haciendo un movimiento de danza; las manos de Ligia de Granados preparan un café, se insertan imágenes de sus manos haciendo una indicación a su grupo; los pies de Rafael Barrera caminan por una calle urbana, se insertan sus pies desnudos escobillando en un salón.

Primer plano de los ojos de Ligia mientras levanta la mirada, primer plano de un hombro de Sandino moviéndose, plano general de Rafael Barrera caminando por un pasillo.

Mientras tanto en off, uno a uno relata cómo conoció al maestro y qué es lo que más recuerda de él (Sandino: Él fue a ver una coreografía mía... Ligia de Granados: Yo era bailarina suya en el programa “Apuntes sobre Folclor”... Rafael Barrera: Yo bailaba en el grupo de Delia Zapata y llegué a su grupo por mi ex esposa...).

(Sandino: Para mí, él fue como un padre... Barrera: lo que más recuerdo del viejo es su mística para enseñar... Ligia: el legado de Jacinto Jaramillo es que la danza se hace con mucho estilo...) (el último dice el nombre del maestro tema del capítulo)

Preguntas:

- * ¿Cómo conoció a Jacinto Jaramillo? (conteste sin mencionarlo)
- * ¿Cómo era su relación con él?
- * ¿Qué es lo que más recuerda de él? (mencionándolo)

Sobre el último testimonio que menciona a Jacinto Jaramillo en la frase final, entra el cabezote.

CABEZOTE 40”

TÍTULO: “JACINTO JARAMILLO, EL CUERPO DE LA TIERRA”

EL MAESTRO 3:00”

Sobre negro se empieza a oír la “Guabina Chiquinquireña”, que se va a oír durante toda esta secuencia, a veces en pleno, a veces mezclada con las voces. (Todos estos testimonios son frases cortas y dan una información concisa y clara).

La música baja y se mezcla con la voz de Edgar Sandino que aparece caminando por el eje ambiental de Bogotá mientras habla de la formación de Jacinto Jaramillo con Irma Duncan en la danza moderna en los años 20, mientras lo hace, se insertan imágenes de archivo de Jacinto Jaramillo en video (el homenaje que le hicieron, conseguir “Valores Humanos” en betacam, etc.) y fotografías (Edgar Sandino) del maestro con las fechas de su nacimiento y desaparición.

Felipe Lozano habla de las influencias de José Limón y del muralismo mexicano que recibió Jaramillo, mientras camina por una zona verde, en donde hay muchos árboles.

Se intercalan imágenes de archivo de Jaramillo.

Edgar Sandino parado frente al Teatro Colón de Bogotá, cuenta que Jaramillo vivió mucho tiempo en Argentina y trabajó en el teatro Colón de Buenos Aires.

Se intercalan imágenes de archivo de Jaramillo.

David Escorza camina por su conjunto residencial y dice que él era muy estricto con lo que enseñaba.

Se intercalan imágenes de archivo de Jaramillo.

Luego aparece el ingeniero Álvaro García se acerca por la calle y muestra el edificio donde quedaba el apartamento de Jaramillo en el barrio Santafé y cuenta qué lugar es; luego en un bar o tienda cercana, cuenta alguna anécdota chistosa del maestro.

Se intercalan imágenes de archivo de Jaramillo.

Oswaldo Granados aparece caminando frente a donde era el teatro Olimpia y cuenta que allí se estrenó una de las películas de Jaramillo (de su época de actor de cine) y que como lo mataban a los 2 minutos, la gente se molestó porque la promoción de la cinta estaba centrada en la aparición de un colombiano e hicieron manifestaciones violentas de protesta.

Se intercalan imágenes de archivo de Jaramillo.

Rafael Barrera mientras camina por ciudad Salitre ataviado con ruana y sombrero, termina diciendo cuál es la importancia de Jaramillo en el mundo de la danza. Un plano general lo deja ver caminando por la Avenida de la Esperanza, cerca de Salitre Plaza, un espacio muy urbano, con este atuendo y con la guabina de fondo, que va a fade.

Preguntas:

* ¿Cómo y dónde aprendió danza Jacinto Jaramillo? (Sandino)

- * ¿En qué año? (Sandino)
- * ¿Cómo es esa danza? (contemporánea) (Sandino)
- * Hable de la influencia de José Limón y el muralismo mexicano (Lozano)
- * ¿En qué lugares del mundo estuvo viviendo Jaramillo? Hable brevemente sobre su estadía en Argentina (Sandino)
- * ¿Cómo era cuando enseñaba? (Escorza)
- * Cuente alguna anécdota que recuerde del maestro (Rodríguez)
- * Cuente la anécdota del estreno de su película en el teatro Olimpia (Granados)
- *Cuál es la importancia de Jacinto Jaramillo en el mundo de la danza (Barrera)

LOS CONTINUADORES

5:00

Edgar Sandino, el que fusionó

Edgar Sandino escribe en su computador mientras habla de cómo era su relación con Jaramillo (bailarín preferido y amigo), qué aprendió con él para la vida y a qué se dedica actualmente.

PP de los dedos de Sandino tecleando rápidamente, que se funden un PP de unos pies haciendo el mismo movimiento como zapateado.

La cámara lo sigue por la casa mientras va y busca una chaqueta o se cambia de zapatos. La cámara se acerca con movimientos bruscos (a lo “dogma”) a sus pies en medias o se inclina con su cuerpo cuando, por ejemplo, el personaje se estira para alcanzar un libro de su biblioteca.

Entretanto cuenta que él es coreógrafo y que con el maestro hacían un ejercicio que consistía en que él le recitaba un poema y le preguntaba cómo haría para expresar el poema con el cuerpo.

En una puesta en escena en un espacio con claroscuros, fondo negro y Sandino vestido de blanco, se puede ver esta acción: Mientras en off la voz de Sandino recita un poema de Barbajacob, el poeta favorito del maestro, en imagen se ve al mismo Sandino ejecutando la coreografía creada para esos versos.

Rafael Barrera, el purista

Rafael Barrera camina por el campus de la Universidad Nacional, pasa junto a unos caballos, unas cabras o unas vacas, camina siempre por el pasto. La cámara detalla sus pies caminando entre la hierba, mientras tanto habla de su origen (es boyacense), de relación con Jaramillo (bailarín del ballet Cordillera), de lo que aprendió de él y de su actividad actual.

Va al IPARM y pregunta por el encargado del teatro que le muestra el vestuario original diseñado por Jaramillo y confeccionado por el bailarín Yesid Carranza y que reposa en el colegio. Al ver el vestuario, Barrera habla del trabajo investigativo de Jaramillo que incluía no sólo las danzas, sino los vestuarios y cuenta la anécdota de la ropa de su

abuela y de la casanareña. Elige alguno de los vestidos y se lo pone. Cuando lo tiene puesto dice a qué danza pertenece y baila algunos pasos.

Ligia de Granados, la danza de proyección

Ligia de Granados se sienta a la mesa del comedor de su casa y se toma su café mientras dibuja en una hoja un nuevo vestido para una danza de su grupo. La cámara detalla en su forma de sentarse y en los movimientos que hace con los dedos y el lápiz.

Mientras hace esto, en off va relatando cómo era su relación con Jaramillo, habla de su esposo, que lo conoció en el grupo, de lo que le aprendió para la vida y de su actividad actual: vive de la danza, dirige el Ballet Folclórico Colombiano.

Ligia sale y visita el barrio “La Alquería”, donde busca unas telas adecuadas para el diseño. La imagen se regodea entre los colores y las texturas que se pueden encontrar en los almacenes del barrio. Esas imágenes se montan a manera de clip, sobre música.

MEMORIA DE CUERPO INDIVIDUAL 7:00

Rafael llega al salón comunal de Sauzalito y se reúne con su grupo a ensayar. Su grupo está compuesto por personas de distintas edades y contexturas físicas, hay muchos adultos y uno que otro joven. En el grupo también está su hija Andrea, que ya enseña. Rafael comienza su rutina de preparación con su grupo. Habla de las marchas que usaba el maestro Jaramillo y las muestra. La cámara evidencia el modo de enseñar (por imaginario y por imitación) tanto en este y los otros dos personajes continuadores.

Edgar Sandino conduce su carro desde el centro hacia la sede del Ballet Folclórico Colombiano, en Chapinero, que es el lugar en donde ensaya con su grupo. Allí comienza su rutina de calentamiento y preparación con el grupo, compuesto por jóvenes estudiantes universitarios o recién graduados. Es evidente la diferencia en la forma de calentar y enseñar con respecto a Barrera. También habla de las marchas de Jacinto y comenta que había una, muy difícil que se llamaba “Jaguar Completo”, si es posible, la hace.

Ligia de Granados termina su café en su casa de Santa Isabel y toma un taxi con dirección a su escuela, donde ensaya su Ballet Folclórico Colombiano, que es el mismo lugar donde ensaya Sandino. Allí encuentra a su grupo de jóvenes y atléticos bailarines en su rutina de preparación. Están haciendo una rutina de movimientos usando música étnica africana. Ligia los observa y habla con su subdirectora que es quien dirige la rutina.

Volvemos a Rafael Barrera en Sauzalito. A través de sus bailarines y de su propio cuerpo, Rafael demuestra cómo es su técnica: qué partes del cuerpo ejercita más y cómo se aprenden los pasos básicos (escobillado, aguacateo, etc.) mientras lo hace, explica cuál es el significado del escobillado que es sembrar la semilla y taparla con los pies, que los pies nunca se despegan de la tierra.

Entra un testimonio de David Escorza en su conjunto residencial, respaldando el testimonio de Barrera al decir que en el bambuco no se salta porque la danza de Jaramillo muestra a un campesino sometido y muy pegado a la tierra.

A través de sus bailarines y de su propio cuerpo, Edgar Sandino demuestra qué conserva en su danza del legado de Jacinto. Luego, de la misma manera, demuestra qué modificó y bajo qué influencia (el ballet). Muestra y explica las diferencias más importantes, a nivel corporal, entre la danza de Jacinto (moderna) y el ballet: “combino la danza de Jaramillo, es decir la moderna, que es muy libre, con el ballet que es más preciso. El manejo del movimiento también es distinto, en la danza moderna el movimiento no se detiene, mientras en el ballet es más preciso y formal; en la moderna se baila con la emoción, en el ballet es primordial técnica y expresión son lo mismo, se basa en lo formal, es más de apariencia. En la de Jaramillo casi no se mueven ni la pelvis ni los miembros inferiores, en el ballet, sí”. La cámara detalla los pies de los bailarines, que están en media punta.

Sandino explica porqué modificó la técnica de Jaramillo y cuenta a quiénes les ha enseñado esa nueva técnica llamada por él “moballet”, es decir mezcla de danza moderna y ballet.

Clip con Felipe Lozano con su grupo de danzas de estudiantes de la UN en un ensayo o presentación.

Lozano cuenta que el legado de Jacinto Jaramillo ya lo tienen asimilado bailarines muy jóvenes que a veces ni siquiera saben de dónde proviene.

Volvemos a Ligia de Granados. El Ballet Folclórico Colombiano de Ligia de Granados ensaya unas vueltas antioqueñas. También bailan en medias puntas. Ligia cuenta y muestra qué conserva de Jaramillo y qué ha cambiado. (Su ballet tiene más bailarines en escena, en el vestuario los colores son brillantes, la danza tiene más giros y saltos, está pensada para el espectáculo).

Ligia comenta por qué ha modificado la técnica heredada de Jacinto Jaramillo.

Ligia enumera los lugares del mundo en los que su grupo ha tenido presentaciones o ha ganado concursos. Se le pregunta si en el exterior la gente conoce más la danza colombiana por su ballet folclórico que por la danza del mismo Jaramillo (seguramente la respuesta será que sí)

Aparece un testimonio de Álvaro Rodríguez, aún en la tienda, que dice que el legado que dejó Jaramillo es para crear con él, que él sí está de acuerdo con que se transforme.

UN BAMBUCO Y TRES INTERPRETACIONES 3:00

En un espacio abierto, campestre (puede ser en la finca de Marengo o en cualquier zona rural a las afueras de Bogotá) y sobre un piso en tierra, el grupo de Rafael Barrera empieza a bailar el bambuco de Jaramillo con el vestuario original.

En un espacio un poco más pensado para el público, puede ser una plaza de pueblo, el grupo de Sandino, con su vestuario particular, continúa bailando el mismo bambuco.

En un escenario grande, como el del Teatro Colsubsidio, el Ballet Folclórico Colombiano, con su vestuario termina de bailar el mismo bambuco.

La misma música se aprovecha para hacer un montaje paralelo de los tres grupos, con detalles de los movimientos de los pies, los giros, las posiciones, los vestidos, etc, evidenciando diferencias.

Una vez termina la danza, aparecen los tres personajes principales sentados en cada uno de sus espacios: Rafael sentado en la tierra del paisaje campestre explicando cómo se viven esos movimientos corporales que heredó de Jaramillo en la vida cotidiana.

Sandino, sentado en el piso de la plaza de pueblo explica lo mismo.

Ligia, sentada en el piso del escenario hace lo propio.

CONTEXTO DE LOS PERSONAJES

Ligia, en compañía de Oswaldo, su esposo, van a hacer mercado a un hipermercado cercano a su casa (Carrefour). Los planos los muestran como una pareja madura y corriente que va tomando artículos de los aparadores y los ponen en un carrito, mientras en off, hablan del lugar en donde viven, recuerdan el tiempo en que fueron bailarines de Jacinto y bailaban todas las semanas en el estudio cinco de INRAVISIÓN, desde donde se originaba un programa en directo que dirigía Jacinto y Guillermo Abadía Morales y se mostraba con danzas la cultura de cada región de Colombia.

Hablan de la música que oyen en su vida cotidiana, del papel de la danza folclórica en la vida cultural actual y de la influencia de los medios de comunicación en la danza tradicional.

De pronto, se acercan a la sección de tecnología, donde entre otros electrodomésticos, hay disponibles cámaras de video, alguna de ellas encendida, conectada a un gran televisor de plasma y que encuadra a nuestra pareja de exbailarines. En un equipo de sonido, también disponible a la venta, suena, de pronto gracias al favor del administrador del supermercado, la “Guabina Chiquinquireña”. Oswaldo, que sabe de antemano que esto va a pasar, le propone a Ligia que bailen un poquito ahí mismo, en el supermercado, frente a todo el mundo.

Rafael Barrera en la cocina de su apartamento, cocina un ajiaco, entre tanto suena un joropo o un torbellino, que hacen parte de su música favorita. Mientras pica y agrega los

ingredientes de la sopa, explica cómo se hace el ajiaco auténtico, y luego explica porqué su tendencia es “conservacionista”: “No me interesa que me digan maestro o coreógrafo, porque lo que quiero es conservar la tradición intacta. Hay gente que dice que uno es un repetidor, pero lo que uno hace es respetar la tradición. Yo no puedo decir *ya me aburrí de mi mamá, ahora quiero una mamá más joven...* No. No puedo negar mi raíz”. Al decirlo, agrega las papas a la olla.

Luego Barrera explica cómo se refleja la danza en su cotidiano: “sin ser arrogante, me siento una persona más importante porque estoy haciendo algo por el país. Además me cuido de no subir de peso, hago ejercicio y procuro tener una postura recta y elegante”

La sopa hierve en burbujas que se mueven en la superficie de la olla, al ritmo de un joropo. Barrera zapatea el mismo joropo con su ropa y su calzado de diario.

Edgar Sandino va a una universidad a dictar una conferencia y allí mientras sube una escalera, *interviene* el espacio bailando el extracto de una coreografía de su autoría. Entre tanto en off, se oye cómo percibía el cuerpo el maestro Jaramillo: “a él le gustaba mucho lo griego, músculos bien formados y estirados, figuras atléticas” y luego dice cómo se vive la danza en el cotidiano,

Luego los secundarios: Escorza en su conjunto residencial intenta recordar un fragmento de El Potro Azul.

Lozano en “la playa” frente a la plaza Che, junto a unos árboles, hace el movimiento del plexo solar.

Álvaro Rodríguez recorre camina por la planta de Siemens y allí hace una inclinación de las de Jacinto Jaramillo.

Todos en las mismas locaciones, contestan si conocen el trabajo de otros continuadores y qué opinan de ellos.

RECONSTRUCCIÓN COLECTIVA 3:00

Los personajes todos, se reúnen en el Auditorio León de Greiff, lugar donde por mucho tiempo ensayó Jaramillo con su grupo. Los tres personajes principales y los cuatro secundarios llegan al escenario y se saludan.

Comienzan a hablar sobre sus recuerdos mutuos. Uno dice qué recuerda del otro. Otro dirá que no conoce a los otros porque no estuvieron en el grupo en la misma época. Otros simplemente callarán. Luego se contarán unos a otros qué están haciendo con el legado actualmente, son frases cortas que se montan sueltas en un clip.

Luego, intentan recordar cada uno, cómo eran las marchas. Unos corrigen a otros. Otros observan. La cámara está muy atenta a las reacciones.

Empieza a oírse un torbellino o la música de las vueltas antioqueñas. El realizador, fuera de cámaras, les propone a todos que formen una columna y escobillen. Todos lo hacen a su modo. Se registra la manera en que se comunican verbalmente.

Los tres personajes principales traen, cada uno, una pareja de sus respectivos grupos. Esas parejas se mezclan: una bailarina del ballet folclórico baila con un bailarín del cordillera, una del cordillera baila con uno del danza teatro arte. Se registra cómo se entienden o se desentienden en la coreografía de las vueltas.

CONCLUSIÓN 0:50

Los tres personajes principales aparecen momentos antes de hacer su presentación en el escenario en que bailaron el bambuco: el paisaje campestre, la terraza del edificio y el escenario del teatro, mientras están calentando, terminando de vestirse, de peinarse o de maquillarse. Responden a la pregunta de si consideran que el cuerpo que se construye con el legado de Jaramillo podría llamarse “cuerpo de la tierra” o si tuvieran que ponerle un nombre, cuál le pondrían.

Sobre el último testimonio ruedan los créditos.

2.5.2 Escaleta capítulo II - Delia Zapata (El cuerpo mestizo)

Duración aproximada: 24:10

Personajes principales: Arquímedes Perlaza – Martha Ospina – Edelmira Massa
Secundarios: Gilberto Martínez – Vicente del Castillo – Rosario Montaña

PLANTEAMIENTO: 50”

Vemos los pies de Arquímedes que hacen un traspíe bajando un andén y luego cruzando una cebrá, inserto de pies que hacen un paso de la jota chocoana en la arena de una playa del Pacífico. El sonido de la ciudad se contrasta con el sonido de la brisa y las olas del mar.

Martha sostiene un libro que lee, en el que se alcanza a ver el título “Las venas abiertas de América Latina” de Eduardo Galeano, su mano derecha pasa la hoja, inserto en donde la mano derecha de Martha agarra la punta de su falda y la alza lista para bailar la cumbia. Contraluz de Martha bailando una cumbia en un salón de la ASAB, el contraluz se enmarca en una de las ventanas del salón, sus alumnos la siguen en una diagonal que avanza.

Los pies de Edelmira suben por una de las calles de la Candelaria, varios cortes, la cámara juega con los pies en pequeños travellings. Inserto de los pies desnudos de Edelmira sobre el tablado del palenque que saltan en segunda posición y en plié, salto que se utiliza en la danza del Congo. Cada salto se toma desde un ángulo distinto y cada vez con un valor de plano más abierto que permita encuadrar por último todas las piernas.

Arquímedes levanta el brazo para parar una buseta, inserto donde vemos el brazo de Arquímedes agitando un pañuelo al ritmo de un currulao; al fondo vemos un paisaje de la Costa Pacífica. El cabello de Martha en contraluz que se agita por la ondulación de un movimiento que viene desde el torso hasta su cabeza. Vemos los collares de Edelmira que cuelgan de su cuello, tilt up, levanta la cabeza hasta que encuadramos sus grandes ojos (son muy parecidos a los de Delia).

Mientras tanto en off, uno a uno relata cómo conoció a Delia y qué es lo que más recuerda de ella:

- Arquímedes dice: Yo tenía 16 años cuando ella me trajo de Guapi para bailar en su compañía en Bogotá. Viví con ella cinco años, fue una relación muy cercana, como de madre a hijo...
- Martha relata que estudiaba Psicología en la Universidad Nacional y que allí entró al grupo de su maestra, y en muy poco tiempo se dio cuenta que esa era su verdadera vocación, ella luego fue mi madrina de matrimonio.

- Edelmira cuenta que tiene recuerdos muy antiguos de ver a su mamá bailando y que eso le generaba una sensación de protección pero también de celos. Que le gustaba mucho cómo se comunicaban cuando bailaban juntas

- Arquímedes dice: *"Era una mujer que expresaba con su cuerpo un sentimiento inigualable"*.

Martha dice: *" Recuerdo mucho de ella, su piel, su piel era muy suave, su sonrisa y la forma como ella te recibía, como saludaba a la gente cercana, con una sonrisa amable y abierta, una mirada muy tierna con esos ojos grandotes"*

Edelmira dice: *" Yeyita tenía un don natural para transmitir ese conocimiento detrás del movimiento, el contenido de las cosas le fluía por los poros y uno sentía a través de sus movimientos todo lo que estaba presente "*

(El último dice el nombre del maestro tema del capítulo)

Preguntas:

* ¿Cómo conoció a Delia Zapata? (conteste sin mencionarla)

* ¿Cómo era su relación con él?

* ¿Qué es lo que más recuerda de ella? (mencionándola)

* ¿Porque Delia es una maestra?

Sobre el último testimonio que menciona a Delia Zapata en la frase final, entra el cabezote.

CABEZOTE 40"

TÍTULO: "DELIA ZAPATA, EL CUERPO MESTIZO"

LA MAESTRA 3:00"

Unos tambores que resuenan en off, lentamente va entrando la voz de Edelmira, quien va caminando por el corredor peatonal de la UN, el que va desde la portería de la 45 hasta la Facultad de Artes, pasa junto a un grupo de estudiantes que interpretan los tambores que se venían escuchando en off, liderados por Gilberto Martínez; mientras tanto Edelmira relata donde y cuando nació Delia y cómo desde pequeña y gracias a la influencia de su padre se interesó por el arte, habla de sus primeras experiencias dancísticas en el colegio y del contacto con la comunidad cartagenera.

Llega al edificio de Artes Plásticas. Dentro de un taller Edelmira cuenta que su mamá, al igual que ella, estudió Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia, pero que cuando terminó la carrera, regresó a Cartagena a poner su taller de escultura y a formar un grupo con gente obrera a quienes transmitió sus conocimientos y tradiciones costeñas y con quienes realizó su primera gira al interior del país. Varios travellings en medio de las esculturas permiten descubrir de nuevo a Gilberto tocando su tambor en medio de ellas.

La secuencia anterior se mezcla con imágenes de archivo de fotografías de las esculturas de Delia, que se funden con fotos de ella bailando. Imágenes de archivo de la Facultad de artes.

Arquímedes atraviesa los corredores de la sillería del Teatro Colón hasta llegar al escenario, cuando se sube a él vemos a unos tamboreros que lo esperan (entre ellos Gilberto), y con una edición entrecortada vemos alternadamente pequeños toques de los tambores (1 seg) y el relato de Arquímedes quien cuenta de manera anecdótica que Delia fue la primera bailarina negra que se presentó en el Teatro Colón con su obra “El Alma de los Tambores” donde obtuvo el nombre de “La Primera Bailarina Negra de Colombia”. Cuando termina su relato de una manera espontánea arranca a bailar.

Imágenes de archivo de Delia bailando puede ser en el Colón o en otro teatro. Fotografías de la obra “El Alma de los Tambores”.

Arquímedes en medio de su colección de marimbas y otros instrumentos de percusión del Pacífico, continúa relatando que debido a las inquietudes de la gente por querer tener conocimientos más profundos, Delia decidió dedicarse a la investigación, por lo cual se fue a vivir a la costa Pacífica durante dos años, donde fundó otro grupo integrado por gente de esa región. Con este grupo hizo igualmente una gira a nivel nacional. Nos narra que él fue el último bailarín que Delia trajo de región y cómo fue su adaptación a la ciudad.

Imágenes de archivo de la gente del Pacífico, en sus fiestas y en acciones cotidianas

Habla de la importancia de Manuel Zapata Olivella en la vida de Delia como su mano derecha en la investigación.

Fotografías y video de Manuel Zapata Olivella.

Edelmira atraviesa el chorro de Quevedo (o alguna otra plazoleta de La Candelaria), donde vemos niños jugando y diversas personas habitando el lugar, mientras tanto nos cuenta que ella se acuerda de esos viajes de investigación de campo, recuerda cómo la gente le mostraba las danzas a su mamá y que a ella, como era tan inquieta, le ponía tareas con los niños de los pueblos.

Imágenes de archivo de Delia en los pueblos. Archivo de niños del Pacífico jugando, riendo, en el agua, en la playa.

Martha está en un salón con espejos de la ASAB. Se juega, a partir de travellings, con el reflejo de Martha en el espejo y su imagen real, cuenta sobre las giras en Europa y Asia y del comienzo de la labor pedagógica de Delia en el IPC y luego del viaje para formarse técnicamente con Catherine Dunhan, bailarina negra norteamericana.

Imágenes de archivo de “Las valsadas” recopilado en el IPC. Imágenes de archivo de Catherine Dunhan.

Ahora Edelmira está sentada en medio de una plazoleta de La Candelaria, detrás de ella hay un grupo de personas afro en donde vemos cómo le hacen una moña alta a una niña. Mientras tanto relata el recuerdo que tiene de esa época del IPC en donde su mamá empezó a estructurar su método pedagógico, cuenta la anécdota del teatro Los Cristales de Cali donde ella, de 12 años, bailó por primera vez en la compañía de su mamá gracias a que una bailarina se enfermó y que por ello tuvieron que peinarla con una moña alta para quedar a la altura de sus compañeras.

Fotografías de Edelmira cuando pequeña.

Martha atraviesa a través de un grupo de estudiantes de la UN que tocan tambores, liderados por Gilberto en la plaza Ché (pueden ser los mismos de Edelmira), se detiene frente al Auditorio León de Greiff. Habla del vínculo de Delia con la Universidad Nacional como profesora y directora del grupo de danzas y cómo trabajó con ellos por espacio de 20 años, hasta salir pensionada, siendo profesora también de los empleados de la institución. Martha cuenta alguna anécdota de las giras con el grupo de Delia de la UN por todo el mundo.

Programas de mano, fotografías de la época.

Edelmira camina por la calle 10 en la Candelaria, se encuadra el letrero que dice Calle de La Fatiga, llega hasta la puerta del Palenque y la abre, mientras tanto cuenta que su mamá luego fue nombrada presidenta del Instituto de Investigaciones Folclóricas y al mismo tiempo fundó el Instituto Folclórico Colombiano, con el fin de divulgar la investigación y preparar profesores de danzas.

Imágenes de archivo y de los libros y artículos que publicó: “Manual de Danzas del Pacífico y del Atlántico”, “la Chichamaya”, etc.

Arquímedes camina por la carrera séptima y llega hasta la fachada de la Universidad Antonio Nariño, relata cómo fue la creación de la licenciatura en danzas folclóricas y teatro en la Universidad Antonio Nariño, junto a Rosario Montaña.

Edelmira sube las escaleras del Palenque y atraviesa el patio mientras cuenta que posteriormente Delia viajó a África a investigar las raíces africanas del folclor colombiano donde contrajo una enfermedad que la hizo fallecer el 24 de mayo del 2001 en Bogotá.

Imágenes de archivo del funeral de Delia que se combinan con imágenes de Delia bailando, nos quedamos con una imagen de ella bailando.

Cada uno dice porque piensa que la labor de Delia es importante para el país no sólo desde la danza sino también desde una mirada política y social.

Preguntas:

- * ¿Dónde y cuando nació Delia? (Edelmira)
- * ¿Cómo fue la influencia de su contexto familiar y el contexto cartagenero? (Edelmira)
- * ¿Qué estudió Delia en la Universidad Nacional, en que área de las artes se especializó? (Edelmira)
- * ¿Cómo conformó Delia su primera compañía? ¿Cuéntenos de la primera gira? (Edelmira)
- * Relátenos ¿Cómo fue que Delia recibió el nombre de "La Primera Bailarina Negra de Colombia"? ¿Qué representaba esto? (Arquímedes).
- * Cuéntenos ¿porque Delia se fue a vivir al Pacífico? ¿Que surge después de esta experiencia? (Arquímedes).
- * Nárrenos como fue usted el último bailarín que Delia trajo de una región fuera de Bogotá. Una anécdota de su adaptación en la capital. (Arquímedes)
- * ¿Cual es el papel de Manuel Zapata Olivella en la propuesta investigativa de Delia? (Arquímedes)
- * ¿Cuéntenos qué recuerda cuando usted era niña de los viajes que hacía junto a la maestra para realizar sus investigaciones de campo? (Edelmira)
- * ¿Como fue la experiencia de Delia en el IPC y con Catherine Dunhan? (Martha)
- * Relátenos su anécdota en el Teatro al aire libre Los Cristales en donde fue la primera vez que bailó con la compañía de la maestra. (Edelmira)
- * ¿Como fue la experiencia de Delia con el grupo de la UN? (Martha).
- * ¿Cuándo fue nombrada Delia presidenta del Instituto de Investigaciones Folclóricas y cómo y con qué fin fundó el Instituto Folclórico Colombiano? (Edelmira)
- * Cuéntenos ¿Cómo y con qué intención se conformó "Licenciatura en danzas folclóricas y teatro" con la Universidad Antonio Nariño? (Arquímedes)
- * ¿Cuáles fueron las últimas investigaciones de la maestra? ¿Cuándo falleció? (Edelmira)

Nota: Las respuestas deben darse de manera muy resumida a manera de frases y sin referirse a fechas.

Para todos:

- * ¿Porque piensa que la labor de Delia es importante para el país no solo desde la danza sino también desde una mirada política y social?

Esta respuesta debe enfocarse de la siguiente manera: para Arquímedes enfocada hacia la importancia de la investigación, Martha la importancia de la pedagogía y Edelmira la importancia de la propuesta artística.

LOS CONTINUADORES

5:00

Arquímedes

Arquímedes sale de su casa con unas maletas y atraviesa la ciudad. Baja las maletas de un taxi y camina por el terminal de transporte. Sonido ambiente. Compra el tiquete para Cali – Buenaventura.

Se sube al bus que tiene el letrero Cali – Buenaventura, se muestran apartes del recorrido por carretera, mientras tanto en In y off cuenta que viaja periódicamente a su ciudad de origen. Guapi, a Buenaventura y Puerto Tejada para investigar sobre la tradición y la danza del Pacífico y asesorar a los grupos locales. Del radio del bus se escucha la canción del grupo “Niche” que dice: *“Ya vamos llegando, me estoy acercando, no puedo evitar que los ojos se me agüen”*, algunas de las personas del bus la cantan animosamente mientras se alterna la imagen de los letreros de la carretera en donde se va disminuyendo los kilómetros que faltan para Buenaventura.

Llega a Buenaventura y luego a Puerto Tejada, se encuadra el letrero de la ciudad. Arquímedes se baja del bus con sus maletas. Aquí cuenta en off como fue su relación con la maestra, cuánto tiempo duró en el grupo y que aprendió de Delia para la vida.

Se aleja caminando en medio de un paisaje del Pacífico, en off cuenta que él se ha dedicado a investigar las danzas del litoral pacífico para luego aplicarlas en su metodología de clase en la Universidad Antonio Nariño y en sus obras de danza con su grupo “Son del pacífico” en Bogotá y que esto fue algo que aprendió de Delia y Manuel Zapata Olivella quienes le recalcaron la importancia de la investigación de campo.

Martha Ospina

Martha lee un libro y hace unas consultas en internet, prepara las cosas para su clase y las echa en su bolso, sale de su casa y atraviesa la Ciudadela Colsubsidio. Sonido ambiente.

Camina por la carrera 13 hasta que entra a la ASAB, se destaca el entorno urbano, el caos visual y sonoro de las calles del centro. Mientras camina por la 13 en in narra la importancia que tiene para ella la transmisión y la pedagogía en la danza y como los vincula con sus estudios en Psicología. Nos cuenta que ella nunca dejó la Psicología ya que mientras la estudiaba bailaba con el grupo de Delia en la UN.

Recorre los pasillos de la ASAB en donde sus alumnos y otros profesores la saludan. En In habla de su labor actual como pedagoga en la ASAB, que su labor pedagógica se dio primero siendo monitora del grupo de la UN de Delia, luego en Bemposta, en donde trabajó por 11 años.

Mientras va de su oficina de acreditaciones al salón de clase nos cuenta que ahora trabaja mucho en la parte administrativa pero que las horas más felices para ella son las de dar clase de danza tradicional en primer año.

Entra al salón de clase que aún está vacío, se detiene en el centro y en travelling circular prepara algunos movimientos para su clase, en algunos momentos mira a la cámara deteniéndose. En el juego de estos travellings, aparece y desaparece Gilberto tocando el tambor en el salón. Mientras en off Martha cuenta que gracias a la técnica desarrollada por Delia ella, a pesar de ser del interior, logró bailar las danzas de todas las regiones del país.

El travelling circular es interrumpido cuando entran sus primeros alumnos y la saludan, momento documental directo en donde espontáneamente los alumnos siguen entrando y se relacionan con ella. El sonido ambiente se va mezclando con la voz off de Martha quien cuenta que para ella es muy importante la relación que se entabla entre maestro y alumno ya que es de mutuo enriquecimiento, que un verdadero maestro está al mismo nivel de sus alumnos.

Edelmira

Edelmira camina por algún corredor del Palenque atravesando el patio trasero, cuando camina se resalta, puede ser a través del juego con el foco, los cuadros pintados por ella y por Delia, llega hasta el lugar donde están guardados los vestuarios hechos por su madre, los saca y los empieza a acomodar, luego pasa por el lado de alguna escultura de Delia. Mientras tanto Edelmira narra en in que ella actualmente se hace cargo del Palenque y del Instituto Folclórico Delia Zapata junto a otras personas, entre ellas su hijo, en la pedagogía, y que además esa es su casa, la que heredó de su madre.

Se arregla, se peina y se pone sus aretes y sus collares. Sonido ambiente.

Mientras Edelmira realiza algún ritual al aire libre junto a su hijo en el patio trasero del palenque, divisando con el punto de vista de la cámara (plano picado) todo el tiempo el cielo, en off cuenta que a ella le gusta mirar mucho al cielo y no estar muy pegada a la tierra y que eso le permite avanzar en la vida y desarrollarse como investigadora, pedagoga y coreógrafa, que los que están muy pegados a la tierra son los que se aferran al pasado y se estancan.

Edelmira atraviesa el Palenque, enciende la luz del salón de clase y luego va y abre la puerta de la casa. Entran una a una sus bailarinas quienes la saludan muy afectuosamente, sonido ambiente para destacar el trato muy cercano que tiene con ellas.

Vemos como su hijo saca el tambor del Congo para tocar y cómo la gente se sigue preparando para la clase. Mientras tanto Edelmira en off relata todas las actividades que realiza actualmente, la continuación del grupo de Delia, el trabajo con mujeres de 40 a 70 años y su constante investigación con las danzas de sanación de la etnia del Congo que además fue la última investigación de su mamá.

En In en un p.m. de Edelmira, que se ve atravesado por los cuerpos de los bailarines que hacen una diagonal (entran y salen de cuadro por delante de Edelmira), cuenta cómo era la relación con su madre y cómo ella desde muy pequeña vivió la danza desde las investigaciones de campo de su mamá y su tío, las clases que dictaba Delia aquí en la ciudad y los escenarios y las giras.

En off cuenta cómo fue su formación: primero de una manera muy vivencial y cotidiana desde la danza tradicional por parte de su madre, luego como artista plástica, en el ballet y otros géneros de danza como contemporánea y jazz.

MEMORIA DE CUERPO INDIVIDUAL 7:00

Arquímedes, la investigación

Aún en el Pacífico, Arquímedes observa el contexto e interactúa con la gente del pueblo: comen, hablan y ríen. Se resalta el modo de relacionarse con los demás, el contacto, la alegría y cadencia de los cuerpos. En off cuenta la importancia que tiene para él seguir en contacto con su lugar de origen y que esta es la única manera de enriquecer constantemente su trabajo como coreógrafo y pedagogo. Que la observación, el interactuar y convivir con la gente son su metodología de investigación.

ROSARIO MONTAÑA (voz secundaria) trabaja en medio de unas hilanderas de Boyacá y cuenta como ella y Delia dieron importancia a la investigación de campo en su trabajo de creación, cuenta la anécdota de Boyacá en donde se quedaban muchas horas mirando a las hilanderas trabajar y cómo aún aplica esto actualmente en sus procesos creativos. Recalca que Delia no fue solo una investigadora de las danzas de la costa sino que viajó e investigó por todo el país, reconociendo su diversidad y riqueza en las diferencias de cada región.

Aún en el Pacífico vemos a Arquímedes interactuar con los grupos de danza locales, como ellos le enseñan a él y como él les enseña a ellos. Sonido ambiente.

Se despide de su gente en el Pacífico y se devuelve a Bogotá. Se observan los mismos detalles a la inversa, como pide el tiquete a Bogotá, el recorrido en el bus y cómo llega a la capital.

Luego camina por un corredor de la Universidad Antonio Nariño, saluda a Gilberto quien va con su tambor en la mano, entra al salón de clases. Se ven las diagonales de calentamiento y los ejercicios de disociación (flashazos de estos movimientos pero en un paisaje del Pacífico). Mientras tanto en off cuenta que él aquí en la licenciatura le enseña a los cuerpos del interior del país a moverse como él y su gente del Pacífico pero siempre partiendo de lo que encuentra en la investigación de campo. (De nuevo los flashazos).

Sus alumnos bailan, se resaltan sus cuerpos, sus rostros. Arquímedes, mientras marca una diagonal, dice a cámara que de esta manera se derrumban las fronteras geográficas y se puede regalar la danza a cualquier cuerpo, ya sea de las costas, del interior, del sur o del norte del país. Remata la frase diciendo que esta posición frente a la danza es una herencia de su maestra Delia. Gilberto en este momento anima la clase con su tambor.

Ensayo del grupo “Son del Pacífico”, Arquímedes cuenta que lo que le enseña a sus alumnos y lo que él hace con su grupo “Son del Pacífico” es producto de la fusión de la propuesta metodológica y coreográfica de la maestra pero con mucho de sus propias investigaciones, y que por ello, muchas de sus coreografías pueden alejarse de las de Delia.

Entra testimonio de VICENTE DEL CASTILLO (voz secundaria) quien cuenta porque él modifica sus coreografías y experimenta con la planimetría. Imágenes de su grupo bailando en algún escenario de Chía con sus vestuarios, pueden utilizarse planos cenitales para destacar los cambios de frente y el diseño espacial.

Volvemos a Arquímedes con su grupo “Son del Pacífico” en donde vemos y escuchamos cómo Arquímedes les trae imágenes para llenar de contenido su danza, flashazos de estas imágenes en la cotidianidad del Pacífico. Ejemplo: El les dice que con los brazos están arrullando un bebé que llora, por inserto se ve está acción literal en el Pacífico. Lo escuchamos recalcarles a sus alumnos cómo deben llenar de sentido su danza y no bailar sólo desde la forma.

Clip de este juego entre movimientos dancísticos y movimiento cotidiano equivalente en el Pacífico.

Martha, la pedagogía

Retomando la secuencia anterior de Martha, la vemos en su salón de clase conectando la grabadora de donde se amplifica el sonido de una cumbia, comienza a marcar unas diagonales, sus alumnos la siguen, de nuevo se ve el juego con el espejo en donde con travellings se pasa de la imagen reflejada a la imagen real, también probando enfoques y desenfoques en donde se pase del movimiento de Martha al movimiento de sus alumnos. Escuchamos la forma en que los dirige y cómo a través de la exigencia corporal los va llevando a otro estado corporal. En off *“Transmito la emoción, o busco hacerlo, y para mí una buena clase es una clase en donde todos nos hemos encontrado emotivamente, donde hemos logrado trascender el cansancio y la pregunta por la forma para llegar al delicioso disfrute de bailar juntos”*.

Entra testimonio de ROSARIO MONTAÑA quien cuenta porqué para Delia el trabajo pedagógico y de transmisión fue tan importante y que hoy la licenciatura de la Universidad Antonio Nariño, que crearon juntas, es un esfuerzo por transmitir la danza tradicional formando formadores.

Martha comienza a hacer ejercicios de disociación que también siguen sus alumnos, cuenta en off que ella conserva de su maestra la técnica de fragmentar el cuerpo para así facilitar a todos sus alumnos el entendimiento de los movimientos de todas las zonas del país. Sin embargo aclara que su clase, aunque conserva la fragmentación, tiene muchas variaciones que ella misma le ha aportado.

Martha le baja un poco el sonido a la grabadora y comienza a enseñarles una variación de cumbia a sus alumnos, comienza a describírselas desde la sensación corporal más que por indicaciones biomecánicas o de espejo: *“El mundo de las sensaciones al servicio de la tradición”*.

Martha rodeada de sus alumnos sentados en círculo, debaten sobre el tema del mestizaje a partir de textos leídos con anterioridad. Martha les dice que el mestizaje se evidencia en la danza tradicional colombiana y en todos nuestros cuerpos.

Entra testimonio de ROSARIO MONTAÑA (voz secundaria) que complementa esta idea del mestizaje, diciendo que Delia nunca discriminó un cuerpo y que ella los aceptaba a todos tales como eran, con sus diversas influencias mestizas y/o contextos socioculturales.

Edelmira, la unificabilidad

Edelmira dirige un ensayo con su grupo. Entrega vestuario a sus bailarines para que ensayen con él, da indicaciones a sus músicos, saca algún objeto de escenografía o de utilería. Mientras se siguen viendo estas imágenes, Edelmira cuenta en qué consiste el concepto africano de la unificabilidad y cómo lo aplica en sus puestas en escena, donde el vestuario, el teatro, la escenografía la música y por supuesto la danza son un solo material creativo. Cuando nombra la música se ve a Gilberto en ese mismo espacio tocando el tambor y la relación que entabla con el ritmo de los bailarines que lo rodean.

Entra testimonio de ROSARIO MONTAÑA (voz secundaria) quien habla de la importancia del trabajo teatral en la obra de Delia, concibiendo también a la danza y al teatro como uno solo. La relación entre ritmo interno y emociones.

De nuevo con Edelmira, se ve cómo dirige el ensayo, corrigiendo las posturas de la espalda, de los brazos, el movimiento de las caderas y la expresión del rostro, dirigiéndose a cámara e interrumpiendo a los músicos, dice que ella es la escultura modelada por su mamá, que Delia nunca dejó la escultura pues con la danza modelaba el cuerpo y el espíritu. Y que por supuesto la danza, la escultura y las artes plásticas son una sola, que los objetos (la utilería) y los instrumentos también tienen vida así como el cuerpo. Antes de que Edelmira termine este testimonio vemos imágenes de VICENTE DEL CASTILLO cosiendo el vestuario de su grupo, nos quedamos con él, mientras cose y dice que para él el vestuario y la escenografía se integran a sus propuestas coreográficas como elementos vivos de las puestas en escena. Luego aparecen imágenes de su grupo bailando con el vestuario que cosía Vicente.

Volvemos al ensayo de Edelmira, resaltamos su alegría y la imponente en el gesto de su cuerpo, mientras tanto en off dice que la unificabilidad también puede verse en la forma en que ella trabaja con gente del interior del país, danzas propias de otras regiones, para formar así un solo cuerpo colombiano, unificado a través del movimiento.

UN BUNDE (ARRULLO AL NIÑO DIOS) Y TRES INTERPRETACIONES 3:00

Suena un bundé (*Dentro de la agrupación de los arrullos está el Bundé, el cual es utilizado tanto para arrullar al niño Dios tanto como para los velorios de Angelito, niños menores de 7 años, pues su significación es no llorar al niño para que al subir al cielo vaya contento.* Es una danza sacra del pacífico colombiano).

Arquímedes, a la orilla de un río del Pacífico, baila su versión del bundé junto a uno de los grupos con que trabaja allá, se detalla en el paisaje ribereño y todo el contexto que los rodea. Música en vivo. Luz diurna.

Martha en una de las terrazas de la ASAB, un lugar estratégico desde donde se puede encuadrar edificios aledaños, TransMilenio, Monserrate etc. Si esto no sucede la propuesta es buscar un espacio urbano pero que también aluda a la academia, quizá la plaza Che (sería coherente con la historia de vida de Martha), baila su versión del bundé junto a algunos alumnos de la ASAB. La luz es diurna. El grupo de Gilberto Martínez toca en vivo.

Edelmira con su grupo en un escenario, resalta la propuesta estética de luces, vestuario, escenografía y música en vivo como una sola, la unificabilidad. Puede ser en un escenario abierto como la Media Torta pero de noche.

Cada grupo va a tener el sonido independiente, ya que la música en vivo es muy importante para Arquímedes y Edelmira. Montaje paralelo de las tres propuestas que resalta las diferencias y similitudes, tanto a nivel coreográfico como de contexto.

Al final cada uno de los coreógrafos expone su manera de concebir esta propuesta coreográfica en cada uno de sus contextos. Arquímedes en el Pacífico, contexto original. Martha en la ciudad y la academia. Edelmira en la escena, pero utilizando otros elementos para evocar el contexto original del bundé.

CONTEXTO DE LOS PERSONAJES

Arquímedes

Arquímedes toca la marimba en su casa, su esposa y sus hijos se mueven y juegan. Mientras tanto en off cuenta cómo es la relación con sus hijos y esposa, que a ellos les gusta las tradiciones del pacífico y que él procura llevarlos a Guapi periódicamente.

Plano cenital de una calle de Bogotá el cual es atravesado por él, lo siguen personas con paso acelerado con maletines rumbo al trabajo, él va caminando a otro paso y con una sonrisa muy amplia en su boca, su esposa lo acompaña. De repente saca un pañuelo y le empieza a bailar a su mujer un paso de coqueteo del currulao.

En off y si es posible en algunos momentos en In dice cómo vive él el contraste entre lo rural y lo urbano, las cosas buenas de los dos. Dice qué piensa de la música que se escucha en la ciudad y del alejamiento de la tradición por otro tipo de formas de vida. Dice para qué le sirve la danza para desenvolverse en la ciudad.

Martha

Martha atraviesa diversos lugares de la ciudad junto a su esposo, puede ser de compras, en la biblioteca, en alguna exposición y a manera de videoclip, se montan p.p. de Martha con p.p. de personas que pasan a su lado, de travellings de los lugares por los que pasa. Ella se va afectando por el entorno y propone algunos movimientos de su cuerpo surgidos del movimiento de la ciudad. Hacer un paralelo entre los sonidos de la ciudad y el sonido del tambor (tipo "Bailarina en la Oscuridad"). Aquí puede aparecer de nuevo Gilberto con su tambora en algún entorno urbano que es atravesado por Martha.

En off dice algo como: *“La danza me ha permitido entender a los otros, entenderlos desde su movimiento, entender cómo el ser del otro se transmite en su corporeidad, entender la identidad maravillosa y el derecho a ser distinto, habitar los espacios de otra forma, entender mi propia sensualidad no sólo en mi relación con mi pareja sino en mi habitar, en relación con mis hijas...”*

Edelmira

La secuencia de Edelmira se abre con este testimonio: *“La danza es mi forma de vida, el movimiento es lo que me tiene en este planeta con la materia transcurriendo”*.

Sale del Palenque en un recorrido hasta el lugar donde dicta el taller a su grupo “Las Flores del Campo”, conformado por mujeres de los 40 a los 70 años, se ve cómo interactúa con ellas y les dicta la clase. Sonido ambiente.

Todos en las mismas locaciones, contestan si conocen el trabajo de otros continuadores y qué opinan de ellos.

RECONSTRUCCIÓN COLECTIVA 3:00

Nota para realización: En toda esta secuencia se le debe dar importancia a Gilberto, como es documental directo el camarógrafo tiene que estar muy pendiente de él.

Todos los personajes se reúnen en el Palenque, vemos cómo van llegando uno a uno, Edelmira los va recibiendo, también llegan los músicos precedidos por la figura de Gilberto. Charlan un poco y se cuentan que están haciendo actualmente, hace cuanto no se veían (seguro desde la muerte de Delia). Los músicos liderados por Gilberto empiezan a preparar sus instrumentos, escuchamos a Martha decir que a ella lo que más le gustaba era la convivencia en familia aquí en el Palenque. Igualmente escuchamos otros comentarios de los otros personajes sobre lo que les evoca ese espacio.

Muy al modo de documental directo, colectivamente tratan de recordar una clase de entrenamiento de Delia haciendo énfasis en la propuesta de fragmentación, cada uno puede proponer un ejercicio y decir cual se le dificultaba o cual se le hacía sencillo, en una hilera vemos los cuerpos de todos haciendo los ejercicios, nos fijamos en la forma en que se comunican, al final Gilberto les propone que hagan una rueda de improvisación, ya que era aquí donde la maestra Delia sacaba toda su picardía y espontaneidad. Cada uno pasa e improvisa ofreciéndoles esto a los músicos, se arma la algarabía hasta darle un final.

Los vemos a todos cansados pero contentos, llenos de esa euforia que dejan las ruedas de improvisación, al final hablan entre ellos, comentando lo que acaba de suceder.

CONCLUSIÓN 0:50

Los tres personajes principales aparecen momentos antes de hacer su presentación en el escenario en que bailaron el bundé: el paisaje del Pacífico, la ASAB o plaza Che y la Media Torta, mientras están calentando, terminando de vestirse, de peinarse de maquillarse. Responden a la pregunta de si consideran que el cuerpo que se construye con el legado de Delia podría llamarse “cuerpo mestizo” o si tuvieran que ponerle un nombre, cuál le pondrían.

Se levantan y los vemos alejarse rumbo a bailar el bundé.

Sobre el último testimonio ruedan los créditos.

2.5.3 Escaleta capítulo III - Carlos Franco (El cuerpo festivo)

Duración aproximada: 24:10

Personajes principales: Angélica Herrera – Mónica Lindo – Libardo Berdugo

Secundarios: Gloria Triana y Álvaro Suescún – Cenith Medina

PLANTEAMIENTO 50"

Mónica en el salón de utilería de su centro artístico cuelga vestuario, sus brazos suben y bajan colgando vestidos y máscaras en un tubo alto. Inserto de los brazos de Mónica bailando con este movimiento en sus brazos, suben y bajan pidiéndole al cielo y a la tierra.

Libardo en contraluz está sentado en una mecedora leyendo un libro, pasa una hoja. Inserto de Libardo en contraluz afinando un instrumento, el plano se va abriendo para que entren a cuadro otros músicos. Sonido ambiente.

Angélica sentada en la calle decora con sus manos una flor artificial con muchos colores, de las que se utilizan como tocados en el carnaval. Inserto de Angélica sosteniendo con sus manos la punta de una falda de colores parecidos a los de la flor, va abriendo lentamente sus brazos (sus pétalos, analogía falda – flor)

Mónica camina por una calle cercana al centro artístico, baja un andén con un traspié, de repente hacia atrás vuelve a subir el mismo andén, inserto de sus pies en un puntillero hacia atrás, tilt up hasta un p.p. de Mónica quien grita “¡Je!”. Libardo hace un conteo y él y los músicos empiezan a tocar un ritmo representativo del carnaval de Barranquilla. P.m. de Angélica haciendo un giro, se detiene y con una gran sonrisa en su boca grita: “¡¡Alegrías!!”, el plano se abre en un zoom out rápido y el grupo de Angélica arranca a bailar detrás de ella un “baile de negros” en medio de una comparsa del carnaval, aparece el crédito: Carlos Franco, el cuerpo festivo.

Cada uno cuenta en off cómo conoció a Carlos Franco, que relación artística y personal tuvieron con él y por qué lo consideran su maestro. Recuerdan la primera vez que lo vieron. Qué les producía verlo bailar y cuál fue la mayor enseñanza personal y profesional que les dejó para su vida.

(El último dice el nombre del maestro tema del capítulo)

Preguntas:

- * ¿Cómo conoció a Carlos Franco? (conteste sin mencionarlo)
- * ¿Cómo era su relación con él personal y artísticamente? (sin mencionarlo)
- * ¿Por qué es un maestro? (sin mencionarlo)
- * ¿Cuál fue la mayor enseñanza personal y profesional que les dejó para la vida? (mencionándolo)

La mención del nombre Carlos Franco se hace antes del grito “¡Alegrías!” de Angélica en donde entra el sonido ambiente de la música y gritos de los bailarines del baile negro.

CABEZOTE 40”

TÍTULO: “CARLOS FRANCO, EL CUERPO FESTIVO”

EL MAESTRO 3:00”

Angélica recorre una calle del Barrio Abajo, mientras cuenta a cámara que Carlos Franco nació en ese barrio y que desde pequeño estuvo rodeado de música y danza. Se encuentra a Doña Cenith, la mamá del maestro, la saluda, Cenith complementa diciendo que su hijo y ella aprendieron la cumbia de la abuela y que él, desde pequeño perteneció a cumbiambas y comparsas del carnaval de Barranquilla.

Mónica recorre la Universidad de Atlántico y cuenta que Carlos estudió Arquitectura allí y que entró a formar parte del grupo de danza dirigido por María Barranco, su primera maestra. Imágenes de archivo del grupo de María Barranco en la serie “Noches de Colombia”.

Libardo en Bellas Artes está rodeado por un grupo de músicos que afinan sus instrumentos, dice que el grupo de María Barranco ensayaba ahí y que gracias al contacto con la facultad de música ellos dos se conocieron y comenzaron a formar parte de un movimiento colombiano de nueva música, cuya sucursal en esa ciudad se llamaba “el taller de Barranquilla”, donde Carlos empezó a tener contacto con músicos, bailarines y coreógrafos. Además cuenta que ambos pertenecieron a una célula de la juventud comunista lo cual determinó el interés de Carlos por las temáticas sociales y políticas.

Angélica en la academia de Gloria Peña dice que esta mujer fue la profesora de ballet de Carlos y que estas clases lo marcaron mucho en su manejo técnico, pero no estilizado del cuerpo y que con su compañía realizó giras internacionales. Al fondo hay una clase de ballet. Inserto de fotografías y afiches donde aparece Carlos bailando en la compañía de Gloria Peña.

Álvaro Suescún cuenta que aunque tomaba clases de ballet, lo que realmente movía a Carlos era el folclor y por eso investigó el folclor de las poblaciones ribereñas bajo la dirección de Gloria Triana y Totó, la Momposina, desde entonces se convirtió en un infatigable investigador de la música y los bailes tradicionales de las costas colombianas. Insertos de el documental de “Yuruparí” donde Carlos habla con Pablo Flores y María de los Santos Solipá.

Gloria Triana cuenta que ella lo invitó a ser su asistente de investigación en la serie documental “Yuruparí”, donde recorrieron gran parte de Colombia conociendo su

diversidad cultural y que esta metodología de investigación fue la generó en Carlos un fuerte acercamiento a las tradiciones para luego proyectarlas en escena como coreógrafo. Fotografías de los “detrás de cámaras” hechos por Vicky Ospina.

Angélica cuenta que paralelamente a la investigación, Carlos creó su escuela y su grupo profesional, donde aplicaba todo lo que investigaba en las fuentes, sin estilización, y que con ese grupo viajó hizo varios viajes, incluso a Estocolmo Suecia, acompañando a “Gabo” a recibir el premio Nóbel. Matilde cuenta que ella fue a ese viaje y relata alguna anécdota. Imágenes de la escuela y el grupo del documental de “Yuruparí”. Imágenes de la ceremonia en Estocolmo. Fotografías de Vicky Ospina.

Libardo, en una calle, cuenta que Carlos y él crearon varias comparsas de corte social y de denuncia y que de ellas surgió la idea de fundar la escuela de comparseros, la cual se creó en 1980 en donde él era el director musical y Carlos el coreógrafo.

Mónica cuenta que Carlos recibió el premio nacional de danza en 1985. Habla de sus principales obras: “Composición Sinú” “Composición Palenque” y “Composición Carnaval de Barranquilla” y que a pesar de su muerte en 1994, en Barranquilla todos los bailarines de su grupo siguen transmitiendo a su manera lo que les enseñó su maestro. Se insertan fotografías de Vicky Ospina e imágenes de estas obras registradas en el capítulo de “Yuruparí”.

Álvaro Suescún y Gloria Triana ven apartes del documental “Una escuela, una vida, una lucha” concluyen diciendo de manera resumida cual es la importancia de Carlos en la vida de Barranquilla y Colombia, tanto en la danza, como en el carnaval y en la sociedad.

LOS CONTINUADORES 5:00

Mónica

Mónica se despide de su hijo, sale de su casa y se sube al carro donde la espera Róbinson, su esposo. Hablan de algún tema relacionado con el centro artístico.

Se baja de su carro frente al Centro Artístico, Mónica cuenta a cámara que ella entró al grupo de Carlos Franco cuando tenía 16 años y que cuando él enfermó, ella se hizo cargo de la dirección de su escuela y que luego, cuando murió, ella quiso seguir con la escuela pero por algunos inconvenientes con la familia de Carlos, decidió abrir su propia escuela y su propio grupo.

Mónica entra a la escuela con Róbinson, imágenes de él preparando algunos instrumentos y sacándolos al lugar de ensayo. En off Mónica cuenta que esa escuela la creó junto a Róbinson que es su marido, que tuvieron un noviazgo de siete años a escondidas de Carlos porque él no los dejaba tener pareja dentro del grupo y que sólo hasta que Carlos murió, se pudieron casar.

Mónica entra al salón de ensayos donde está uno de sus monitores dictándole clase a algunos jóvenes de la escuela (no del grupo profesional), ella los observa y en off cuenta cómo funciona su escuela y su grupo, que tiene una estructura muy parecida a la que el creó.

Mónica sale del salón y se dirige a su oficina, en ella muestra fotografías, menciones y trofeos que ha ganado con su grupo, al tiempo que cuenta sus principales logros con el grupo.

Sale de su oficina y poco a poco van llegando los integrantes de su grupo, ella los saluda y les dice que se vayan cambiando, del salón sale la clase anterior y Mónica hace seguir a los de su grupo, todos empiezan a estirar hasta que Mónica los convoca y les explica qué van a hacer en ese ensayo.

Angélica

Angélica entra al Terminal de Barranquilla, cuenta a cámara que ella estuvo de los 9 hasta los 27 años en el grupo profesional de Carlos Franco y por qué él la consideraba la musa de su inspiración. Atraviesa corredores y compra un tiquete.

Se sube a un bus, se sienta y mientras el bus hace su recorrido, cuenta que ella era a la primera que Carlos le enseñaba sus coreografías para que le ayudara a enseñárselas a sus compañeros: *“Todos los bailes y expresiones que él hiciera primero las practicaba conmigo y luego la copiábamos y la distribuíamos ante todo el grupo (...) nos quedábamos acá y él enseñándome lo que había aprendido, luego me tocaba transmitirles a las niñas, a los jóvenes y a todos y a mí me tocaba aprenderme todos los puestos”*.

Angélica se baja del bus y comienza a caminar por el Palenque, saluda a la gente, la cámara permite ver el contexto, la gente, sus espacios, sus modos de vida. En off relata que ella es palenquera y que visita su pueblo cada vez que puede ya que está realizando una investigación con la medicina tradicional y las leyendas palenqueras, para llevarlas a una puesta en escena dancística con su grupo que se llama “Ellos y Nosotros”.

Angélica llega a la casa de sus tíos, los saluda, se sienta fuera de la casa y se queda mirando a su alrededor, contraplanos del contexto. En off relata que Carlos le enseñó la importancia de la investigación en las fuentes y que es por eso que ella recurre a este método para crear sus obras y para difundir su cultura palenquera. Dice que él le compuso un solo para un documental de “Yuruparí” llamado “Angélica, la palenquera” donde él recuperaba tradiciones de esta cultura y cómo eso a ella la impactó y la impulsó a saber más de su propia cultura. Imágenes del solo.

Angélica sigue haciendo observaciones y anotaciones, cuenta que Carlos utilizaba grabadoras de audio y cámaras fotográficas para registrar sus investigaciones. Se registra su retorno a Barranquilla y durante el recorrido relata que lo que ella observa lo utiliza para crear sus obras coreográficas y que ahora tiene que llegar a contarles a los jóvenes de su grupo lo que investigó en Palenque.

Libardo

Libardo en su casa en horas de la mañana trabaja en la edición de un libro, lo podemos ver corrigiendo a mano sobre impreso o frente al computador, según sea su estilo. Se levanta y sale de su casa, atraviesa la calle y se aleja enmarcado en un gran mural de flores que hay frente a su casa. En off cuenta que la escuela de comparseros que él fundó con Carlos Franco duró aproximadamente 4 años, que él siempre coordinaba la dirección musical además de hacer la producción de las comparsas, cuenta que aquí confluían también la escuela de danza y el grupo profesional donde sus bailarines le servían de monitores para coordinar a todos los comparseros; que en una oportunidad lograron reunir a casi 500 personas. Cuando se aleja, en off concluye diciendo que él se tuvo que ir para Bogotá por cuestiones de trabajo y que la escuela perduró un tiempo a cargo de Carlos, pero luego desapareció.

Libardo llega a la casa del carnaval de Barranquilla, cuando entra hay un grupo de músicos ensayando en el patio central, se resalta desde la cámara el colorido de la casa, las fotos y pinturas del Carnaval de Barranquilla. Libardo los saluda y les pregunta por lo que están haciendo, hablan un poco y después ellos le muestran lo que ensayan para que lo escuche, el sonido ambiente se va mezclando con la voz en off de Libardo quien dice que ahora es asesor musical de la cooperativa de músicos hacedores del Carnaval de Barranquilla, MUSICOOP, y de la gran orquesta del carnaval, big band auspiciada por la Fundación Santodomingo y MUSICOOP.

Los músicos terminan de tocar y Libardo les hace sugerencias y correcciones, quizá puede coger algún instrumento y mostrarles algo. De nuevo los músicos reanudan su ensayo con las correcciones de Libardo. En off retoma diciendo que también es consultor del comité consultivo del plan decenal de salvaguardia del Carnaval de Barranquilla y, en términos más coloquiales, explica en qué consiste esta labor.

En una elipsis se ve que un grupo de bailarines comienzan a llegar al patio, luego la banda toca para un ensayo de un baile, Libardo continúa haciéndoles correcciones, coge un instrumento, mientras toca, en off dice que él se ha dedicado a la investigación musical, que ha publicado algunos libros sobre ritmos de la costa y que la escuela de comparseros que fundó con Carlos fue la experiencia que lo llevó a interesarse por la investigación de la música popular y tradicional y por la importancia de salvaguardarlos.

Nota: Si grabamos en carnaval este ensayo se puede hacer en el marco mismo del carnaval donde las orquestas y músicos se preparan para tocar y Libardo aparece asesorándolos y coordinándolos. Acompañados de los bailarines que también se preparan vistiéndose y maquillándose. Las comparsas alistándose para salir. Esto se hace para enmarcar siempre a este personaje en el carnaval.

MEMORIA DE CUERPO INDIVIDUAL 7:00

Mónica realiza el calentamiento con su grupo, el cual se conforma de algunas diagonales provenientes de la técnica clásica. Entretanto, va contando a cámara que

ella entrena a su grupo con esta técnica para que el cuerpo y los movimientos en escena se vean más limpios y claros, dice que esto lo heredó de Carlos Franco quien tenía una estructura de clase muy clara, que fue construyendo con el tiempo: primero tenía una parte articular, técnica y luego de resistencia cardiovascular. Cuenta con su voz y su cuerpo qué otras cosas conserva de esta estructura de clase.

Angélica sale del Terminal de Barranquilla, llega al parque del Barrio Abajo donde se encuentran con los jóvenes de su grupo, ella los reúne y les cuenta qué encontró en su viaje al Palenque, hacen un calentamiento y luego les transmite con su cuerpo y sus palabras la proyección en danza de lo que investigó. Sonido ambiente. Entra su voz en off para contar que para ella es muy importante el momento en que les transmite a sus bailarines lo que encuentra en sus investigaciones. Describe cómo realiza esta transmisión.

Gloria Triana se encuentra en el rodaje de un documental, detrás de ella hay cámaras, equipo de sonido y demás equipo de televisión, ella narra que Carlos era un investigador empírico que siempre iba a investigar en las fuentes, con la gente, en un trato de igual a igual y con mucho respeto. Y que esto luego se lo llevaba a sus bailarines para poderlo poner en escena, recalca que esta proyección era muy respetuosa por la esencia y la simbología de la tradición y que, a pesar de haber una transformación para el escenario y de tener una formación en ballet, nunca buscó la estilización de la danza tradicional.

Mónica continúa en su ensayo y dice que utiliza la técnica de ballet sólo como una herramienta pero que, así como su maestro, busca un punto medio entre el movimiento auténtico que viene del campesino o del contexto original y la estilización del ballet. Mónica pone el ejemplo de los giros en donde ya no se dan vueltas “a lo loco” sino que se hace el spot y cuando se hace un puntilleo se hace plié para no lesionarse.

Libardo observa y recorre algunas comparsas del carnaval de Barranquilla, mientras relata que las comparsas de Carlos tenían un contenido político y social, de denuncia y ridiculización del gobierno, pone el ejemplo de alguna de las comparsas y canta algún pregón. Después de cantar, dice que esta esencia social y popular del carnaval se ha ido perdiendo en medio del afán comercial del carnaval actual, organizado por la elite y no por el pueblo.

Álvaro en algún otro lugar del Carnaval, complementa: *“Carlos Franco se inventó el festival de comparsas a partir de las comparsas mismas, pero nutridas ¿en torno a qué? en torno a los problemas sociales que vivían las comunidades; es que la gente que hace, que vive y que siente el carnaval paradójicamente es la gente de las clases populares, es un río humano donde confluyen todas las vertientes sociales, pero quienes más lo sienten y más expresan ese sentimiento son los miembros de los sectores populares, gente que trabaja todo el año para tener al final del año la plata con que hacerse su disfraz, que es muy costoso, entre otras cosas”*

Angélica le enseña a los jóvenes de su grupo algún movimiento aprendido en su observación del Palenque, puede ser el pilado del arroz. Mientras sus alumnos intentan

hacerlo, ella dice que para ella es muy importante ofrecer el contexto original, por ejemplo en las danzas de laboreo, es importante tener en la mente qué se está haciendo para llenar de sentido el movimiento, esto fue algo que también aprendió de su maestro. Luego hace algún ejercicio de imaginario con sus alumnos utilizando elementos de la naturaleza, a cámara dice que Carlos recurría a ejemplos de la naturaleza para llevarlos a la interpretación de sus movimientos, que les decía, por ejemplo, que cuando movieran la falda en la cumbia, se imaginaran las olas del mar que van y vienen.

Libardo sigue recorriendo las calles en el carnaval y relata que en las comparsas Carlos hacía propuestas de movimiento provenientes de la cotidianidad de los cuerpos; por ejemplo, en la comparsa del agua, él utilizaba todos los movimientos que la gente tenía que hacer para cargar el agua de un barrio a otro: el agacharse, el recoger, el cargar, el cansancio... *“escenificando el trabajo que nos costaba llevar el agua”* también representaba a los trabajadores públicos deficientes y cita un pregón de esta comparsa: *“Estamos trabajando, dijo el alcalde ayer, todas las calles están rotas y el agua no se ve. El agua la compramos a 10 pesos el galón mientras en los barrios ricos se la gastan por montón (...)”*

Gloria continúa en su grabación y dice que Carlos estaba con el pueblo, en la búsqueda de la exaltación de lo popular y que fue de los primeros coreógrafos en salir a las calles para crear.

Mónica está en la fachada de la casa donde funcionaba la escuela, comienza a caminar, se hacen varias elipsis del recorrido que va desde la escuela hasta su antigua casa y entre tanto, cuenta del compromiso social de Carlos con sus bailarines y de cómo a todos los acompañaba hasta sus casas si no tenían para el bus. Llega a su antigua casa, dice que él la acompañaba todos los días hasta acá, que para él, habitar las calles de Barranquilla era un placer, que era un gran caminante y hacedor de caminos.

Angélica llega a Puerto Colombia, golpea una puerta de donde sale Doña Cenith, registramos a manera de documental directo cómo ella le entrega a Angélica los vestuarios o la escenografía de su hijo. Mientras esto sucede, cuenta que Carlos le enseñó que para diseñar el espacio y el vestuario, se podía observar la naturaleza y sus colores. Cenith dice que ella, aquí, guarda gran parte de las cosas diseñadas por su hijo.

Libardo se encuentra en medio de una comparsa de Marimondas y Negritas Puloy, cuenta que dentro de su quehacer, procura reivindicar los derechos e intereses de los trabajadores de la cultura, y los derechos inalienables que tiene la comunidad de hacer, participar y disfrutar de la cultura y del arte, en sus distintas manifestaciones: música, danza, teatro, artes plásticas, literatura, etc. Una negrita puloy y una marimonda bailan a cámara, mientras en off Libardo dice que esto lo aprendió de Carlos y que los dos recuperaron estos dos disfraces que en ese tiempo se estaban perdiendo. Camina hasta una de las bandas de la cooperativa de músicos del carnaval y él les hace un conteo para que empiecen a tocar, él toma un instrumento y se les une.

Álvaro en algún barrio popular de Barranquilla hace una reflexión de cómo se vive realmente el carnaval en los barrios y no sólo en la vía 40, y que para Carlos los barrios de Barranquilla siempre fueron el escenario predilecto para presentarse.

Mónica en el teatro “Amira de la Rosa”, con su grupo, hace un ensayo y cuenta que ella procura darle la mayor calidad estética a sus montajes, que aunque provengan de expresiones folclóricas deben ser minuciosamente contruidos en todos sus elementos, tanto dancísticos como musicales y escenográficos. Suena en *full* el grupo de música que dirige su esposo Robinson que está con el vestuario y la iluminación apropiados para una presentación. Angélica concluye en *off* que la exaltación de las expresiones populares en propuestas de gran calidad estética es algo que, como coreógrafa, conserva del legado de Carlos Franco.

UN CARNAVAL EN TRES INTERPRETACIONES 3:00

La idea es que lo común de las tres interpretaciones es el carnaval y la calle. Se resaltan los preparativos de cada uno, la manera en que se arreglan, se visten, cómo salen a la calle y empiezan la comparsa. Así haya muchos bailarines, se debe destacar a las dos bailarinas en su danza y movimientos.

Comparsa “Torito en carnaval” realizada por el grupo de Mónica.

Comparsa “Las flores de mi tierra” realizada por Angélica.

Libardo dirige a la big band del carnaval o a algún grupo de músicos de una comparsa.

CONTEXTO DE LOS PERSONAJES

Mónica

Mónica está frente al computador de su oficina, puede estar escribiendo uno de los boletines de la corporación Carnaval de Barranquilla, en *off* cuenta que ella en su escuela y compañía no es sólo coreógrafa y bailarina sino que también ha tenido que aprender a concebir todo su proyecto como una empresa y aprenderla a administrar.

Imágenes de Mónica en la Universidad del Atlántico, está dictando clase. En *off* cuenta que por solvencia económica ahora también debe trabajar como coordinadora de educación física en la Universidad del Atlántico, pero que a pesar de que esto le da una estabilidad económica ella tiene claro que la corporación y el centro artístico son la razón de su vida: *“Independientemente de mi trabajo en la universidad a mí lo que me llena es esto (...) estoy segura que sin esto no podría vivir”*.

Mónica camina con su hijo por alguna calle concurrida de Barranquilla, se puede ver desde varios puntos de vista, lateral, frontal, picado, contrapicado : *“El movimiento es una condición humana, pienso que está presente en nosotros, que ya el solo hecho de caminar implica movimiento (...) Esto ya está en mis poros, en mis huesos, en mi respiración (...) Hablar de Mónica es hablar de danza”*.

Angélica

Angélica en el corregimiento de la playa dirige las actividades que coordina con la Secretaria de Cultura y Turismo. En off cuenta que tiene título de licenciada en danza y teatro y que gracias a su vinculación en el grupo de Carlos Franco, las entidades estatales la tienen muy en cuenta para la creación de proyectos culturales.

Angélica con su grupo de danza en la corporación universitaria de la costa y bailando con sus hijos en alguna calle del Barrio Abajo, en off relata que ella siempre ha vivido de la danza, que ha sacado adelante a sus hijos de esta manera, y que ellos también aman bailar y están en su grupo del Barrio Abajo.

Angélica camina por una calle de Barranquilla o si se puede por una calle en carnaval mientras dice que el Barranquillero vive la danza cotidianamente, que no se necesita ser un bailarín profesional para entrar a formar parte de las comparsas y que esto hace que la danza, la fiesta y el barranquillero sean uno solo.

Libardo

Libardo en sus actividades en la escuela distrital de Artes y Tradiciones Populares, EDA, institución adscrita al IDCT. En in y off cuenta que aparte de su vinculación con el Carnaval, trabaja coordinando varios proyectos culturales en la ciudad como en la EDA, el fondo editorial del IDCT y el primer festival de Música Esthercita Forero y que esto lo realiza para colaborar con la salvaguardia de la cultura popular de su ciudad.

Caminando por una calle barranquillera dice cómo ve él la salvaguardia de la cultura popular en Barranquilla y Colombia.

En medio de una comparsa responde cómo él, en su rol de músico, ha vivido la danza y qué relación encuentra entre estas dos artes y si considera a la danza y la música como una sola expresión popular.

RECONSTRUCCIÓN COLECTIVA 3:00

Los tres se reúnen en la antigua casa de la escuela, Mónica y Angélica llevan, cada una, unos cuatro bailarines de su grupo, Libardo llega con un par de músicos de la cooperativa de hacedores del carnaval. Entran e indagan qué hay allí, quién vive, se registran los testimonios de ellos recordando el lugar y lo que allí vivieron. En caso de que no los dejen entrar, todo esto sucederá en la calle.

Ellos en la calle, de nuevo protagonista, frente a la fachada de la escuela de Carlos, tratan de recordar cómo era la comparsa del agua; Libardo recuerda los pregones y algunos ritmos musicales que la acompañaban, Angélica y Mónica, algunos movimientos.

Si estamos en Carnaval lo ideal sería que lo hicieran en ese contexto, que se tomen una calle, como solía hacerlo Carlos, sin pedir permiso ni nada.

CONCLUSIÓN 0:50

Cada uno de los personajes se encuentra minutos antes de hacer su participación en la comparsa y responde si considera que el cuerpo que propuso Carlos es el cuerpo festivo, o si tuviera que colocarle un nombre cual sería.

Sobre el último testimonio ruedan los créditos.

2.5.4 Escaleta capítulo IV - Gloria Castro (El cuerpo como instrumento)

Duración aproximada: 24:10

Personajes principales: Gloria Castro - Ricardo Cosme – Alicia Cajiao – Adriana Miranda.

Secundarios: Fanny Eidelman – Ivonne Muñoz – Jairo Lastre.

PLANTEAMIENTO 50"

Las manos de Gloria escriben a mano sobre un papel que está en su escritorio, inserto de esas mismas manos corrigiendo la postura de algún bailarín de la compañía, la superficie del papel se convierte en el cuerpo del bailarín.

Los pies de Ricardo recorren una calle emblemática de Cali puede ser la del río, inserto de los pies de Ricardo descalzos sobre el tablado de un salón de Incolballet, detrás de sus pies están los de unos niños que siguen los pasos de Ricardo de alguna danza del Pacífico.

Alicia recorre alguna calle de Bogotá, coge con su mano el tubo de algún puente peatonal o puede ser uno de los tubos que hay en los paraderos de TransMilenio, se encuadra también el reflejo de ella en las puertas de vidrio, inserto a mano de Alicia agarrando la barra de ballet en primera fase, travelling en donde nos quedamos con el reflejo en el espejo de sus estudiantes con el otro brazo en quinta posición y haciendo cambre.

Adriana cepilla su cabello en un contraluz natural, lo recoge y sale de cuadro, inserto donde Adriana entra a cuadro en un contraluz artificial en un escenario y con el cabello suelto, hace una suspensión en los empeines para llegar al piso en cuarta posición rueda por los isquiones y sale de cuadro, en estos movimientos juega con su cabello.

Volvemos a Gloria quien mira un video de algún montaje de Incolballet en un televisor, desenfocando la imagen del TV vemos sus ojos reflejados. Inserto de los ojos de Gloria, el plano se abre en un travelling out hasta ver en el espejo a los bailarines de su compañía ejecutando un unísono con vestuario de ballet, Gloria los detiene y les hace una indicación con sus brazos. Ricardo marca un movimiento con un remo en su mano, un grupo de niñas con los remos lo siguen. Alicia hace una pirueta en pasé ayudada por Jairo, o alguno de esos movimientos que se hacen en dúo pero donde Jairo sea el soporte y Alicia la que hace el movimiento. Adriana realiza un movimiento que la lleva en un salto a los brazos de alguno de sus compañeros, abrimos el plano y hay otras parejas de su compañía en la misma posición.

Mientras tanto en off Gloria relata como llegó al ballet y alguna enseñanza que le ha dado para la vida la construcción de este proyecto (sin nombrarlo), los demás cómo llegaron a Incolballet (sin nombrarlo) y cuando egresaron, como fueron sus primeros años allá y como recibió su cuerpo siendo niños esta técnica. Todos al final coinciden diciendo que la disciplina que les enseñó esta técnica en Incolballet les ha ayudado a cumplir sus metas en la vida.

Nota: Dentro de estos testimonios alguno debe nombrar el contexto caleño, puede ser Ricardo cuando vemos sus pies recorriendo alguna calle de Cali.

Sobre el último testimonio que menciona a Incolballet en la frase final, entra el cabezote.

CABEZOTE 40”

TÍTULO: “GLORIA CASTRO, EL CUERPO COMO INSTRUMENTO”

LA MAESTRA 3:00”

Gloria camina a lo largo de algún corredor de la Escuela de Bellas Artes, se para frente a un mural hecho en homenaje a Giovanni Brinatti, mientras tanto cuenta que ella empezó sus estudios de Ballet en la Escuela Departamental de Danza de Bellas Artes de Cali, bajo la dirección del Maestro italiano Giovanni Brinatti y que de ahí viajó a Italia y Praga para profundizar y aprender técnica y pedagogía. Después de estar en España haciendo teatro y en NY tomando clases de danza moderna con Cunningham (insertos de Cunnigham bailando) volvió a Cali de vacaciones, pero fue ahí cuando le ofrecieron la dirección de esta escuela y luego le propusieron crear el proyecto de Incolballet, y que esas vacaciones le han durado 40 años.

Insertos de fotos de Gloria cuando joven bailando.

Fanny en la fachada de la Escuela de Bellas Artes, sostiene en sus manos el libro que ella recopiló, explica qué es este libro pasando varias hojas y mostrando a cámara sus recortes, luego complementa lo que dice Gloria y cuenta que esta escuela de Bellas Artes albergó durante muchos años procesos de formación en danza y que fue de todos ellos que surgió la idea de crear Incolballet para de esta manera formar bailarines de una manera más rigurosa desde los ocho años. Relata que ella estuvo en esta primera etapa dando clases de folclor.

Ricardo dentro de uno de los salones de Incolballet y rodeado de alumnos del primer año cuenta a cámara que en 1978 Gloria Castro fundó Incolballet, el cual era un bachillerato artístico que vinculaba a niños y niñas desde cuarto de primaria en un proceso de enseñanza en danza a la vez que cursaban sus estudios académicos obteniendo al final un grado de bachilleres artísticos en distintos énfasis como el ballet, el folclor y la danza contemporánea, sin embargo Ricardo aclara que estos énfasis son

recientes y que Incolballet se ha distinguido por la formación de bailarines clásicos, dándole validez al arte de la danza dentro de la educación formal.

Adriana Miranda en el escenario del Teatro Jorge Isaacs cuenta que la primera generación de bachilleres bailarines salió en 1984 con el ballet clásico “Giselle” y la presencia de la gran bailarina cubana Alicia Alonso, directora del Ballet Nacional de Cuba. Inserto imágenes de esta presentación o sino de Alicia Alonso bailando “Giselle”.

Alicia Cajiao en su salón de ensayo enciende una grabadora con la canción “Cali pachanguero” y mientras hace unos pasos de salsa en puntas nos cuenta que en 1986 se consolidó el primer grupo de bailarines profesionales de Incolballet, con quienes se realizó la obra “Barrio-Ballet” en homenaje a los 450 años de la Fundación de Cali, con coreografía del maestro Gustavo Herrera. Obra con la que se les dio reconocimiento nacional e internacional y donde fusionaban el lenguaje del ballet con ritmos cubanos como el danzón y la salsa tan acogidos en la ciudad de Cali. Imágenes de archivo de la obra. Alicia cuenta que ella estuvo en ese montaje y alguna anécdota alrededor de él.

Gloria junto al piano de un salón de clase, un pianista comienza a tocar música de Ballet, la cámara arranca en un travelling que acompaña a Gloria mientras habla a cámara en un recorrido por el salón hasta terminar de nuevo al lado del pianista quien acaba la secuencia terminando de tocar su pequeña pieza. Gloria mientras tanto cuenta que en 1988 ella se preocupa por la creación de la compañía de ballet profesional de Incolballet, primera entidad con estas características en todo el país y que por ello creó la fundación Ballet de Cali, invitó al coreógrafo cubano Iván Tenorio para que realizara el montaje de su obra “Carmina Burana”. Se insertan imágenes de esta obra. (No sé por derechos de autor, pero sería buenísimo que lo que el pianista este tocando sea algo de Carmina Burana)

Jairo junto a Fanny observa el libro de recopilación y mientras pasan hojas que coincidan con el momento histórico del que están hablando, cuentan que con el Ballet de Cali se invitaron a varios coreógrafos internacionales para que realizaran montajes entre ellos: “Serenata Criolla” del cubano Santiago Herrera y “Yimboró”. “Curán, o la “Rebelión de las Flautas” del Maestro cubano Gustavo Herrera, “María” de Jorge Issacs con el maestro Jacques Broquel y que con todas ella realizaron importantes giras internacionales. Imágenes de apoyo de todos estos montajes

Gloria en la sala principal de Incolballet cuenta que en 1999 el ballet de Cali se liquidó por problemas económicos, pero que en el 2000 ella reorganizó un nuevo grupo profesional con la nueva generación de egresados de Incolballet, de fondo se ve a su compañía actual bailando.

Adriana en su lugar de ensayo dentro del Teatro Jorge Isaacs cuenta que después de esta liquidación los exbailarines del Ballet de Cali crearon nuevos proyectos de danza independientes como el Ballet Santiago de Cali o su compañía de Danza Contemporánea “Azoe” Danza.

Ivonne cuenta que con este nuevo grupo profesional de Incolballet también se invitaron coreógrafos interesados en géneros como el jazz, la danza contemporánea y el moderno, entre ellos, **Noemí Coelho y Jimmy Gamonet, Meredith Rainey**. Imágenes

de las obras: 100 grados bajo la sombra, Miniaturas Móviles, Felicidad verdadera y Obras poéticas.

Ricardo al lado del lago de Incolballet y de nuevo rodeado de niños y niñas que visten trajes folclóricos, cuenta que en Incolballet se incorporó desde el 2004 un nuevo énfasis en folclor que en el 2009 tendrá su primera generación de graduados.

Para finalizar Gloria cuenta que ella organizó en el 2006 el Primer Festival Internacional de Ballet en Cali, con participación de Compañías de Venezuela, Argentina, España, Estados Unidos. Y que en el 2008 su proyecto cumple 30 años de creado. Estas imágenes se acompañan con imágenes de Fanny con su libro pasando algunas hojas que ilustran los 30 años de Incolballet.

LOS EGRESADOS.

5:00

Alicia

Nota al realizador: En esta secuencia de Alicia en la ciudad de Bogotá es importante mostrar su postura siempre muy recta al desplazarse por cualquier entorno. Luego en el salón de clase resaltamos la relación con el espejo y la elevación que producen las puntas. Importante registrar su cercanía y entendimiento corporal con Jairo.

Alicia en Bogotá baja las escaleras del parque de la Independencia, en in y off nos cuenta que hizo todo el bachillerato de Incolballet y que cuando se graduó entró a formar parte del Ballet de Cali siendo la primera bailarina, pero que le costó muchísimo ya que tuvo una lesión en su rodilla la cual tuvo que operar, que esto le impidió bailar durante un año pero que: “fue ese empuje de querer llegar a la categoría de primera bailarina lo que me ayudó a volver a recuperarme” además narra en off que durante ese año ella aprendió tareas administrativas que le han servido para gestionar recursos para sus propios proyectos. Insertos de imágenes de archivo de ella bailando junto al Ballet de Cali.

Atraviesa la carrera séptima y luego camina por algunas calles de Teusaquillo, en in y off dice que duró trece años en el Ballet de Cali pero que después de su disolución codirigió cinco años el Ballet Santiago de Cali junto a Jairo Lastre: “Los 18 bailarines nos unimos y dijimos bueno, hagamos otra compañía y en Noviembre del 99 conformamos el Ballet Santiago de Cali”. Después de cinco años se sintió un poco estancada y por ello se vino a vivir a Bogotá.

Entra a la casa del Ballet Folclórico Tierra Colombiana, entra al salón de clase donde ya está Jairo, se cambian y comienzan a hacer su clase, la clase de entrenamiento que solo ellos dos realizan. Sonido ambiente que se va mezclando con off en donde cuenta que ella lleva veinte años de vida artística y que su principal *partner* y socio durante todo este tiempo ha sido Jairo, que por su gran experiencia en Cali como bailarines en Bogotá se les abrieron muchas puertas como pedagogos, coreógrafos y bailarines pero que sólo hasta este año comenzaron su propio proceso llamado “Compañía Nacional de Danza”. En In, mientras hace algún ejercicio de barra, cuenta que todos los días

realizan esta clase de entrenamiento entre los dos porque es muy importante para mantenerse como bailarines activos.

Terminan su clase y poco a poco van entrando los jóvenes integrantes de su compañía.

Ricardo

Ricardo camina por alguna calle cercana a su casa, llega por el callejón desde la autopista a Jamundí y finalmente entra a Incolballet, se encuadra el letrero de la entrada. Nos cuenta que él también estuvo desde los ocho años estudiando en Incolballet y cómo fue su proceso de grado, su tesis de investigación de danzas del Pacífico y por qué no se pudo graduar de bailarín clásico.

Vemos cómo atraviesa el campus de Incolballet (ojalá estén en descanso para que haya muchos estudiantes por ahí habitando el verde lugar) hasta que llega cerca de su salón de clase donde lo esperan sus alumnos y lo saludan; cuenta que desde ahí se dedicó a investigar el folclor de las costas y que se preparó con varios profesores de sus grupos de danza y música.

Mientras Ricardo va probando algunos de sus tambores y demás instrumentos de percusión para la clase y sus alumnos entran al salón, relata a cámara que hace tres años se vinculó como profesor del énfasis en folclor de esta institución.

Adriana

Adriana entra al carro con su compañero y codirector de “Azoë”, atraviesan Cali. Sonido ambiente. Parquean frente al Teatro Jorge Isaacs, ella se baja del carro y camina hacia la entrada. En In nos cuenta que ella perteneció a la primera generación de egresados de Incolballet, la del 84, y que fue parte de la compañía Ballet de Cali también durante 13 años.

Caminando por los pasillos del teatro cuenta que tuvo la fortuna de pertenecer al proyecto El Puente, explica en qué consistió y que eso la motivó para seguir el camino de la danza contemporánea; que al poco tiempo se desintegró el ballet de Cali pero que ella en ningún momento quiso dejar la danza y por eso fundó junto al diseñador de luces Andrés Becerra su compañía “Azoë” Danza, de danza contemporánea. Insertos de imágenes de archivo de ella bailando junto al Ballet de Cali y en El Puente.

Entra al salón de ensayos, la vemos vestirse con una vestimenta muy sencilla y los pies descalzos. Entran los compañeros de su compañía, sonido ambiente de los saludos y de su conversación cotidiana. Adriana pone un cd en una grabadora y empieza a dirigir un estiramiento de contemporánea, resaltamos sus cuerpos muy acondicionados, en algún momento cuenta a cámara que todos los bailarines de su compañía también son egresados de Incolballet y que todos los días se encuentran para entrenar y montar sus coreografías.

CONCEPCIÓN DE CUERPO INDIVIDUAL 7:00

Gloria atraviesa los corredores de los salones que no son de ballet sino académicos, una segunda cámara puede resaltar a los niños en sus pupitres, atraviesa la fuente, sale, cruza el área verde y entra a una de las salas (no la principal) donde se está dictando una clase de ballet a los primeros años, cuando se acaba el ejercicio que estén realizando ella dice a cámara que ella después de probar con la técnica rusa e Italiana se decidió por aplicar la técnica cubana en Incolballet ya que se acerca más a nuestra condición de latinos: *“Yo comencé a traer maestros rusos que vinieron durante casi 10 años pero llegó un momento en que pues hay mucha diferencia en la respuesta estética, tenemos otra manera de ver el mundo, estamos afectados por otras cosas, las relaciones entre hombre y mujer son muy distintas a un país como Rusia y entonces busqué el acercamiento con los cubanos lo cual implicó hacer un replanteamiento después de comprender el porqué y el cómo ellos hacían replanteamientos, pero de todas formas somos latinoamericanos y nosotros de un tiempo para acá estamos en la búsqueda de una cosa muy propia porque tenemos diferencias también con ellos”*. Insertos de primeros planos de los estudiantes en esta clase donde se detalla su postura, sus pies, su cabeza.

Alicia marca un ejercicio de piso a los bailarines de su compañía, sonido ambiente, luego en off cuenta que ella sigue enseñando la técnica cubana que fue la que aprendió de Incolballet pero que en el nuevo proceso de la Compañía Nacional de Danza hay bailarines que vienen de otros géneros de la danza y que empezaron tarde en el ballet, y que a ellos dos como pedagogos eso les ha exigido crear un tipo de entrenamiento de piso para estos cuerpos, para que ganen fuerza, elasticidad, rotación etc. En In cuenta que ellos no les exigen grandes rotaciones (con un gesto hace evidente que es la rotación) para que también puedan trabajar cómodamente, cuando termina de decir esto, cuenta 5, 6, 7, 8 y los chicos hacen el ejercicio de piso que ella les marca.

Gloria Castro sale de la sala, cruza de nuevo el área verde y entra a la sala grande donde se ven los bailarines de la compañía estirando, interviene diciendo que para ella el ballet es solo una base técnica que un buen bailarín debe armar para luego poder desarmarla o reconstruirla: *“Es una técnica científica y muy clara que está ahí para que luego yo la pueda desarmar, pero si yo no se armarla como la desarmo”* Le da unas indicaciones a uno de sus bailarines quien hace una pirueta y después una acrobacia, de nuevo a cámara dice que por ejemplo Incolballet tiene múltiples montajes donde se fusionan las danzas populares urbanas o el folclor u otras técnicas como el moderno. Suena un currulao, se voltea y de nuevo dirige a una bailarina quien en puntas hace un giro en attitude para luego hacer unos gestos con sus manos provenientes del currulao, se registran sus indicaciones de soltura, de no rigidez.

Ahora se escucha el mismo currulao pero en la clase de Ricardo, quien les marca una diagonal y mientras sus alumnos la hacen habla de la contextura de los cuerpos caleños y cuenta como es la relación del énfasis de folclor de Incolballet con el contexto valluno y si considera que en el énfasis de ballet se tiene en cuenta este contexto.

Fanny, de nuevo con su libro, cuenta qué opina de la relación del folclor, el ballet y el contemporáneo que se plantea en Incolballet con el contexto valluno, muestra algunos

recortes o programas de mano de obras de la compañía en donde se hayan fusionado diversos géneros dancísticos.

Ivonne está con un niño y una niña de primer año a lado y lado, habla de cómo ella desde la fisioterapia le hace entender a los alumnos porque se tienen que tener unas ciertas condiciones en sus cuerpos y porqué para ello se hace una rigurosa audición examinando las condiciones físicas de los niños y niñas. Muestra a cámara con los niños la ranita, los pies, el rebote etc. Al final aclara que para el énfasis en folclor sólo se les hace un examen de ritmo y escucha.

Adriana marca una frase de contemporánea, mientras observa a los bailarines de su compañía dice a cámara qué diferencias y similitudes encuentra entre el lenguaje de contemporánea y el clásico y porqué se decidió por el primero, quizá si se refiere a la parte formal puede mostrarlo con su propio cuerpo o ejemplificándolo con otro bailarín. Ahora Adriana hace una frase de contemporánea pero que tenga elementos en donde se evidencia la influencia del ballet como battements, haciendo énfasis con la cámara en sus pies desnudos pero siempre en punta y en off cuenta que para ella sigue siendo importante la base técnica que le brindó el ballet y por eso todos los bailarines de su compañía son también egresados de Incolballet.

Mientras Alicia le corrige los brazos a uno de sus alumnos y la rotación a otro, va diciendo en in que para ella el ballet sí es la técnica madre y que un buen bailarín de lo que sea debe tener ese saber en su cuerpo, que eso es algo que ella agradece mucho de su proceso en Incolballet, su limpieza técnica.

Mientras Gloria dice: “todas las posibilidades que un coreógrafo tiene hoy en día para desarrollar todas sus intenciones o para decir todo lo que tiene que decir, lo que tiene ahora son unos bailarines con una gran gama extraordinaria del manejo de lenguajes corporales, no solamente en lo contemporáneo, no solamente en lo clásico, sino también que los bailarines han explorado otros lenguajes, como por ejemplo la acrobacia. Hoy para mi un bailarín profesional es un experto en el dominio del movimiento y es una persona supremamente rica en las manos de un buen coreógrafo” la vemos rodeada de los bailarines de su compañía improvisando movimientos que vengan de muchos lenguajes.

Mientras Alicia al fondo ensaya un fragmento de “Sobre si”, Jairo cuenta a cámara que en su compañía ahora están abiertos a diversos lenguajes de la danza, que el ballet está ahí presente en el entrenamiento pero que considera que ahora los límites entre los géneros dancísticos se están borrando, cuando termina de decir esto se voltea y se une a Alicia pero haciendo una parte en donde se evidencie la danza contemporánea que él ejecuta, en off dice que la obra “Sobre si” la hicieron para un festival y que es una fusión entre el contemporáneo y el clásico y que por primera vez fueron dirigidos por una coreógrafa de contemporáneo, Ángela Bello de “Cortocinesis”. Inserto de imágenes de archivo cuando la obra fue presentada en Ballet al Parque.

Gloria entra a un salón de primer año donde la profesora los tiene haciendo un juego didáctico y muy libre, Gloria observa y en off dice: “Busco que ellos descubran su

cuerpo como un medio de expresión, luego que entiendan que el cuerpo es un instrumento musical con el cual ellos van a poder expresarse, igual que un luthier que construye su instrumento nosotros también vamos construyendo un cuerpo para la danza, es un cuerpo que es como un instrumento musical sensible, que responde a todas las intenciones de tu propia interioridad, tener la capacidad de que ese cuerpo se mueva sin obstáculos”.

Insertos en el testimonio de Gloria en donde se ven imágenes de unas manos tocando en un piano una melodía de ballet, cuando se pasa al testimonio de Ricardo vemos otras manos tocando en otro piano una melodía de salsa.

Pasamos a Ricardo quien toca un instrumento de percusión mientras sus alumnos bailan al ritmo de la música, se hacen paralelos entre la piel del tambor con la piel de los bailarines, todo el tiempo jugando en planos y contraplanos del instrumento que toca Ricardo y los cuerpos que bailan. Sonido ambiente mezclado con voz en off de Ricardo quien dice que para él el cuerpo es un instrumento que le permite expresarse, que como instrumento debe construirse y afinarse, un instrumento para comunicarse y exteriorizar sentimientos y sensaciones. Siguen los insertos del piano con salsa.

Aún se escucha la voz de Ricardo y se ve a Ivonne en diversas actividades como alguna terapia, en charlas con los padres sobre alimentación y tomándole medidas a unos estudiantes. Luego entra en la voz de ella explicándole a alguna alumna por qué debe cuidar su cuerpo, su peso y talla, sin hacerse daño y respetándolo.

Para finalizar se ve a Adriana en un taller con jóvenes en el distrito de Agua Blanca, cómo los pone a hacer algún ejercicio de contact. Sonido ambiente. Se resaltan las reacciones de los jóvenes y la forma cómo los dirige ella, mientras tanto en off cuenta que ella ahora trabaja además con la danza para hacer reconstrucción social como el proyecto “Danza para la tolerancia” del distrito de Agua Blanca en donde considera que debe primar lo humano por encima de lo técnico, dice cómo es ese proceso y qué diferencias tiene con la forma en que aborda la técnica en su compañía.

CUATRO INTERPRETACIONES DE UN MISMO INSTRUMENTO 3:00

Cada uno prepara una pieza de dos minutos cuya única pauta es utilizar el mismo tema de salsa instrumental y ojala caleño.

Gloria lo monta con la compañía y lo hace en el Jorge Isaacs, con la condición de que sea en puntas.

Adriana con “Azoé” en una plazoleta abierta.

Jairo y Alicia hacen un dúo de ballet acompañados con algunos de sus intérpretes bailando con otro lenguaje, puede ser el jazz. En un teatro de Bogotá quizá el Delia Zapata (si no nos prestan el León de Greiff).

Ricardo baila acompañado de un grupo de niños y niñas estudiantes de folclor en la zona verde de Incolballet, al lado de un gran árbol que hay allí.

En esta secuencia, para reforzar el concepto de cuerpo como instrumento, buscamos paralelos entre instrumentos de salsa y el cuerpo de los bailarines.

CONTEXTO DE LOS PERSONAJES

Alicia

Alicia dicta clases privadas y asesora el grupo de porras. Insertos de ella recorriendo espacios de Bogotá, la cámara juega en primeros planos de partes de su cuerpo caminando yuxtaponiéndose a imágenes de estructuras de la ciudad. En off mezclado con el ambiente sonoro de la ciudad, Alicia nos cuenta que en su compañía ella dirige el área administrativa y Jairo la artística, que por ser su propio proyecto, ahora tiene más tiempo de descanso; cuenta que además de su compañía dicta clases privadas y asesora un grupo de porras.

Ricardo

Ricardo con el Guacho (su instrumento) caminando por una calle, entra a un bar y se encuentra con sus compañeros del grupo “Zambapalo”, se acomoda y espontáneamente comienzan a tocar, en off nos cuenta que haciendo folclor, la danza se ha permeado más su vida cotidiana y le ha permitido entender de dónde venimos y para dónde vamos. Deja su instrumento al lado, se para y al son de lo que tocan sus compañeros comienza a bailar, en off cuenta que el proceso con Incolballet y el énfasis le han dejado muchas satisfacciones personales y que sigue en proceso de investigación de folclor.

Adriana

Adriana sale del ensayo en el teatro Jorge Isaacs con los integrantes de “Azoë”, esto se mezcla con imágenes de archivo de la compañía y sus obras. En off cuenta que “Azoë” está floreciendo y que ya tiene varios montajes (imágenes de archivo de estos montajes) y han viajado invitados por diversos festivales de danza, que con su compañía también vive de hacer espectáculos para eventos empresariales.

Se encuentra de nuevo con Andrés y narra a cámara algo de la relación que tiene con él y cómo esto la ha ayudado a consolidar su proyecto.

Se ve en un time lap quieta y rodeada de los jóvenes de Agua Blanca haciendo algunas posiciones acrobáticas o simplemente moviéndose alrededor suyo, ellos aparecen y desaparecen del cuadro. Sonido ambiente de la ciudad y de las risas o comentarios espontáneos de los jóvenes.

Todos en las mismas locaciones, contestan si conocen el trabajo de otros egresados y qué opinan de ellos.

Fanny hace una reflexión de cómo ve la labor de los egresados de Incolballet, muestra a cámara de nuevo recortes de Adriana, Ricardo y Alicia con Jairo, cierra el libro y se aleja, nos quedamos con su portada en donde dice: “Memorias de un sueño llamado Incolballet”

RECONSTRUCCIÓN 3:00

En Cali, Adriana, en un espacio diseñado a modo de videoinstalación, observa fragmentos de Barrio Ballet, ella sola (o con algún bailarín de “Azoé”) trata de recordar con su cuerpo algunos movimientos y también habla a cámara. En Bogotá, vemos a Alicia y Jairo en un espacio muy parecido al que se encuentra Adriana y también hacen el ejercicio de recordar Barrio Ballet, en una de las pantallas se proyecta la imagen de la reconstrucción de Adriana (por lo tanto hay que grabar primero lo de Adriana), luego Jairo y Alicia invitan a entrar a algunos de los bailarines de su compañía y tratan de enseñarles algún fragmento de la obra.

Ricardo y Gloria reunidos tienen a niños y niñas del énfasis de folclor con los bailarines de la compañía, juntos tratan de montar un fragmento de Barrio Ballet. Los de folclor hacen los intermedios de salsa y la compañía la parte que es más de ballet.

En los tres casos la cámara registra los testimonios, los cuerpos recordando y la forma cómo transmiten a otros su recuerdo.

Al final cada uno de los personajes relata cómo le fue en la reconstrucción, qué sensaciones tuvieron y qué movimientos recordaban y cuáles no, y como les fue transmitiendo este recuerdo a los otros bailarines.

CONCLUSIÓN 0:50

Los cuatro personajes principales aparecen momentos antes de hacer su presentación en el escenario en que bailaron la salsa mientras están calentando, terminando de vestirse, de peinarse o de maquillarse. Responden a la pregunta de si consideran que el cuerpo que se construye a través de Gloria Castro e Incolballet podría llamarse “el cuerpo como instrumento” o si tuvieran que ponerle un nombre, cuál le pondrían.

Se levantan y los vemos alejarse rumbo a bailar la salsa.

Sobre el último testimonio ruedan los créditos.

2.5.5 Escaleta capítulo V - Álvaro Restrepo (El cuerpo sagrado)

Duración aproximada: 24:50

Personajes principales:

Álvaro Restrepo – Rosario Jaramillo – Wilfran Barros – José Leonardo Amaya

Secundarios:

Elena Steremberg – Marie France Delieuvin

PLANTEAMIENTO 0:50”

Se oye una música ceremonial sobre un paisaje de playa en Cartagena. Las olas del mar se mueven tranquilamente al ritmo de la música. La misma música cubre una panorámica de Bogotá, en este caso, el tráfico parece moverse a su ritmo.

Rosario Jaramillo aparece en Mapa Teatro o en la Casa del Teatro dirigiendo algún montaje teatral. Su voz en off habla de los pies de A.R. y dice que ella fue la que lo invitó a que tomara clases de danza. (Cuando yo le vi esos pies...)

Wilfran Barros dicta una clase de zamba, en off, relata cómo conoció a A.R. y qué relación tiene con él (me considero su alumno, pero también su colega)

Marie France Delieuvin trabaja con niños de colegio en un taller de sensibilización. Entre tanto, su voz en off narra cómo llegó a Colombia gracias a Restrepo y cuál es su vínculo con él (Yo llegué a Colombia... y ahora codirijo el Colegio del Cuerpo...)

Elena Steremberg hace un performance en la calle y en off se oye su relato de cómo se relacionó con A.R. (yo era directora del teatro Jorge Isaacs en Cali cuando se creó El Puente).

José Leonardo Amaya baila un solo en el escenario del Teatro Heredia. En off dice qué ha significado el paso de A.R. por su vida.

Álvaro Restrepo camina descalzo por la playa en Cartagena. La cámara lo toma desde todos los ángulos y con todos los valores de plano posibles. La imagen detalla sus pies mientras camina.

Mientras tiene lugar esta secuencia, se oye en off, la voz de Restrepo contando cómo llegó a ser bailarín. (Yo estudiaba filosofía... teatro... Bogotá...)

Preguntas:

* ¿Cómo conoció a Álvaro Restrepo? a todos (conteste sin mencionarlo)

* ¿Cómo es su relación con él? a todos (conteste sin mencionarlo)

* ¿Qué ha significado A.R. en su vida? (mencionándolo)

* ¿Cómo llegó a ser bailarín? (a Álvaro Restrepo)

Sobre el último testimonio que menciona a Álvaro Restrepo en la frase final, entra el cabezote.

CABEZOTE 0:40"

TÍTULO: "ÁLVARO RESTREPO, EL CUERPO SAGRADO"

EL MAESTRO 3:00"

Video clip con fotos de Álvaro Restrepo él siendo niño, joven, adulto y actuales, bailando, enseñando en alguno de sus talleres de sensibilización y dirigiendo coreografías. Mientras tanto se oye música ceremonial, como la que el personaje usa para sus obras.

Rosario Jaramillo camina por la séptima, desde Mapa Teatro hacia la 19 y pasa junto a la iglesia de las Nieves, allí se detiene, la cámara la encuadra en un contrapicado gran angular, mientras tanto cuenta una breve cronología profesional de Álvaro Restrepo, comenzando por su formación con Cuca Taburelli, sus estudios en Nueva York, su paso por el Compañía Nacional de Ballet... (asegurarse del orden).

Rosario hace una contextualización acerca de qué estaba pasando en la danza y en el teatro antes de que Restrepo se fuera para el exterior, enumera y describe un poco el trabajo de los contemporáneos: Carlos Jaramillo, Carlos Latorre... y responde si la idea de lo ritual y lo sacro ya existía en ese tiempo desde la danza y el teatro y cómo respondía a la época.

Clip de video con imágenes de archivo que muestre a otros bailarines, actores y dramaturgos de los ochenta en escena, específicamente los que mencionen Rosario Jaramillo y Álvaro Restrepo.

Restrepo todavía en la playa, comenta cuál era la idea de cuerpo en su época de estudiante en Colombia y qué estaban haciendo otros bailarines.

Luego Restrepo habla de las muchas influencias que tiene y de la de su maestro Cho Kyoo-Hyun. Insertos de imágenes del maestro, si existen.

Wilfran camina por Cartagena y se detiene frente a la escultura de la mujer acostada de Botero, que está frente a otra iglesia. Allí habla de las influencias de A.R. Menciona a Martha Graham, a Jennifer Muller y a Merce Cunningham. Mientras los menciona, aparecen insertos de esos bailarines en escena o de los bailarines de sus compañías originales haciendo algún movimiento.

José Leonardo Amaya camina por su barrio en Cartagena y comenta cómo es Álvaro Restrepo como pedagogo.

Marie France camina por una calle del centro histórico y define a Álvaro Restrepo como creador.

Finalmente se ve a Elena Steremberg subiendo las escaleras de la Universidad Javeriana y entrando a un salón donde hay jóvenes en una clase de danza contemporánea y mientras tanto habla de la importancia de A.R. en la danza colombiana.

Volvemos a Álvaro Restrepo haciendo algún movimiento de danza en la playa, sin música. Luego mientras continúa el movimiento, en off señala que la danza sintetiza todo lo que estaba buscando: teatro, música, movimiento, que es un arte total y contiene la actitud investigativa y experimental de lo contemporáneo.

Preguntas:

- * ¿Cuál fue la formación en danza que tuvo A.R.? (a Rosario Jaramillo)
- * ¿Qué bailarines o escuelas han influenciado a A.R.? (a Wilfran Barros)
- * ¿Cómo es a A.R. cuando enseña? (a José Amaya)
- * Describa brevemente el proceso creativo de A.R. (a Marie France)
- * ¿Qué importancia –desde lo artístico, social y político- tiene A.R. en la danza colombiana? (a Elena Steremberg)
- * ¿Por qué escogió la danza contemporánea por encima del teatro, la escritura y las otras artes? (a A.R.)

LOS INFLUENCIADOS 4:00

Rosario Jaramillo, desde el teatro

Rosario Jaramillo aparece en un camerino de teatro en Bogotá, maquillándose y vistiéndose para una escena. Luego se le ve actuando. O es posible que esté marcando a otros actores y luego se vea observando la escena que ellos actúan. (Cuando habla de las obras de A.R. en las que ha participado, se incluyen imágenes de archivo de las obras, fijas o en video)

Entre tanto comenta cuáles son las obras de Restrepo en las que ella ha participado, como cocreadora (Ordalía) o como intérprete (La Tetralogía) y las describe; por ejemplo dice que en una de ellas interpreta a un personaje que marcó la infancia de Restrepo Sister Edwin, o que Restrepo creó Ordalía cuando su hermano, el pintor Lorenzo Jaramillo murió de sida, etc.

Luego habla del proceso de creación de A.R. y cómo ha influido su relación artística con él en su vida profesional. (Enfatizar en este aparte en la faceta de Álvaro Restrepo como creador)

Rosario incluye en su acción algún elemento, puede ser una silla, o hace que la incluyan y le den protagonismo los actores que está dirigiendo. Termina el ensayo y Rosario se dirige a un salón donde tiene algunos objetos con los que han trabajado ella

y Restrepo en sus obras: la muñeca alfiletero, el sombrero, los bastones, el cofre, etc. Luego se ven imágenes de archivo de las obras, donde esos mismos elementos cobran fuerza escénica.

Esto da pie para que ella hable de la importancia de los elementos en la obra de Restrepo.

Inserto de José Leonardo que camina por Cartagena y compra un sombrero o una máscara, habla de los elementos en la creación de sus movimientos y luego baila con esa máscara o sombrero en plena calle, un segmento de “El Alma de las Cosas”.

Restrepo ahora en su casa, muestra en la bitácora de “Rebis” la foto del libro o el libro mismo, que aparece en la obra y explica de dónde viene su gusto por los elementos y cómo crea a partir de ellos.

Wilfran Barros, desde la danza afro contemporánea

Wilfran Barros camina por una calle del centro de Cartagena. Observa a un grupo de bailarines que bailan para los turistas, danza tradicional a ritmo de tambores, en la plaza de Santo Domingo. Se hace un clip con el baile, la mirada de los turistas y la mirada de Wilfran. Mientras observa, habla de la danza tradicional y afirma que en la contemporaneidad ya no lo es, porque la bailan otros cuerpos.

Luego Wilfran camina por un sector popular de Cartagena, puede ser el mercado, o un lugar en la playa donde vendan pescado. En esa locación habla de la investigación que ha venido haciendo sobre la identidad y religiosidad afro.

Finalmente, llega al Colegio del Cuerpo y se pone una trusa, selecciona la música para la clase y empieza a calentar con sus alumnos. Ahí cuenta cómo al vincularse con Restrepo, creó una línea que ha llamado afro contemporánea y explica el concepto.

Los integrantes del grupo de Wilfran hacen pasos de bailes afro.

José Leonardo Amaya, alumno directo

José Leonardo en su casa, se prepara para comenzar un día corriente en su vida, toma un desayuno ligero, se arregla, se peina... y quizás mientras lo hace, escucha su música favorita.

Sale y llega a dar una clase a unos niños de colegio de un barrio popular de Cartagena. José baila unos pasos para que los niños lo imiten, les corrige posturas o los induce a que creen un movimiento a partir de algún concepto que él les ha llevado. Antes de llegar cuenta cómo llegó, siendo niño, a El Colegio del Cuerpo mientras cursaba 7º. Grado en el INEM. Cuenta cómo veía su cuerpo antes de ser bailarín, cómo lo ve ahora que lo es, y cómo entiende la filosofía de cuerpo de su maestro. También explica cómo él ha sido beneficiario de la institucionalidad que Álvaro Restrepo ha creado para la danza en Colombia. Luego cuenta qué está haciendo en ese momento.

MEMORIA DE CUERPO INDIVIDUAL 5:00

Los integrantes del grupo de **Wilfran** comienzan a ensayar la obra “de Piel a Piel”. De manera didáctica, a través de movimientos, Wilfran explica qué es lo que él traía de su formación anterior y qué ha adoptado del legado de A.R. en la obra.

José Leonardo enseña a los niños, entretanto, a través de insertos da un testimonio donde describe su forma de enseñar, heredada de A.R. y sí le ha hecho aportes a la metodología, a través de ejemplos puntuales.

Fredy González, uno de los jóvenes que está en la clase, hace su improvisación y le mete algunos movimientos de hip hop. Es posible que José le corrija esos movimientos para que vuelva a la técnica que él le está enseñando. (Esto sería puesto en escena, porque no estoy segura de que Fredy esté tomando clases en el colegio).

Termina la clase y la cámara sigue a Fredy a su barrio, donde se encuentra con los demás integrantes de su grupo de hip hop, entre todos ensayan ahora el baile y aparece un testimonio de Fredy donde cuenta qué encuentra en cada danza y en cada filosofía o universo donde habitan, por ejemplo, la contemporánea y la no violencia vs. El hip-hop y la denuncia social, la contemporánea de ropa sencilla y pies descalzos vs. El hip-hop con su estética de ropa ancha, cadenas y tenis. Cómo combina las dos danzas y los universos de cada una.

La narración se devuelve en el tiempo, de nuevo se ve cómo termina la clase y la cámara acompaña ahora a **José Leonardo**, el profesor, que se dirige al teatro Heredia o a El Colegio del Cuerpo, a hacer un ensayo de su trabajo de grado “danza no danza”.

Allí, mientras se mueve, explica cómo ha integrado lo que Restrepo le ha enseñado, con ese nuevo concepto de no danza, cuenta de dónde proviene el movimiento, por qué le interesó y cómo fue su camino creativo, por dónde empezó, cómo fue su trabajo de investigación.

Inserto de **Álvaro Restrepo** en su casa, o en la playa si no se puede ir a su casa. De pronto lee alguno de sus libros preferidos de García Lorca y luego habla de su proceso de creación, ejemplificando con “La Huerta de los Mudos”. Cuenta por dónde empieza, qué lo inspira, cuáles son sus temas recurrentes, ejemplificando con esa obra. O puede ser que en la playa observe a un pescador en su canoa y hable de su proceso creativo ejemplificando con “el Alma de las Cosas”. En su momento, se insertan imágenes de archivo de cada obra.

Marie France en su casa, lee un libro y tal vez escribe o dibuja una coreografía. En off y en in refuerza con su visión, la forma de creación de A.R. y dice si él la ha influenciado a ella en su trabajo creativo. Luego complementa hablando del trabajo que ella hace con él, de cocreación y sólo de coreografía, ejemplificando con alguna otra obra, puede ser “El Cuarteto para el Fin del Cuerpo” o “El Otro Apóstol”.

Rosario en Bogotá, actúa en una puesta en escena (puede ser de archivo o grabada para el programa) donde se tiene que mover mucho y dice si aprovecha y cómo lo hace, lo que ha aprendido de A.R. en su interpretación o cuando dirige.

Elena Steremberg en Bogotá, ensaya un performance y cuenta cómo, gracias a A.R. se atrevió a volver a bailar y llegó a hacer performances y comenta qué está haciendo actualmente que tenga que ver o a partir de lo que trabajó con Álvaro Restrepo.

UN CUERPO SAGRADO Y CUATRO INTERPRETACIONES

3:00

El realizador, cuya voz se hace presente en esta secuencia, les propone a **cada uno de los cuatro protagonistas** dos elementos: el agua y el fuego para que hagan un solo de un minuto, que tenga como pauta de creación la idea de cuerpo sagrado.

Álvaro en la playa hace el solo utilizando el concepto y los dos elementos dados.

Rosario en su lugar de ensayo en Bogotá o en un escenario, hace una puesta en escena teatral con base en el concepto de cuerpo sagrado y usando en escena el agua y el fuego.

José Leonardo hace lo propio, pero desde el concepto de la no danza, en una calle de su barrio, en la escuela donde enseña o en el lugar que elija de Cartagena (si Álvaro utiliza el agua de mar en la playa, José no lo puede repetir).

Wilfran, desde la danza afro contemporánea, hace lo mismo en un lugar que para él y su investigación sea importante, puede ser un lugar que recuerde el esclavismo o algo así, hace el solo evocando el concepto y usando los dos elementos (ojalá utilizando la simbología que estos dos elementos puedan tener en lo afro).

CONTEXTO DE LOS PERSONAJES 6:00

Cada uno de los personajes principales, aparece en una escena cotidiana de sus vidas:

Restrepo visita la iglesia o el conservatorio de Cartagena donde su tía abuela tocaba el órgano. Allí se sienta frente al instrumento, e intenta tocar alguna melodía. En el mismo sitio, habla de su estilo: “yo soy muy ceremonial, me interesa el teatro como un hecho ritual, trascendental. No me interesa un teatro que deje indiferente o que entretenga, me interesa un espectador activo, que tenga que concluir la obra conmigo. Pienso en un arte espi-ritual, que ayude a entender la vida y establecer comunicación con una esfera superior a la de la cotidianidad”

Luego esa música la reproduce el mismo Restrepo en el equipo de sonido del salón de ensayos del CdelC y empieza a dictar una clase. Mientras tanto Marie France en off, habla de su pedagogía.

Luego, el mismo Restrepo la complementa con un comentario breve: “yo soy más un partero. Ese debería ser el rol del maestro”. “La enseñanza tiene que ver con despertar en cada discípulo su propio espíritu maestro. Muchos de los problemas de violencia, de frustración, se solucionarían si la educación fuera más corporal”

Luego vemos a **Marie France** en algún colegio o teatro, mientras trabaja en un taller de sensibilización del proyecto “Ma”. Allí se refiere a la percepción que tiene de la pedagogía de Restrepo: “Es un proyecto político para la educación, el arte y la sociedad, porque hacer ver cómo el arte cambia a las personas, es una visión totalmente política. Hace ver el arte como un derecho no como un lujo. Además trabajar con el cuerpo es absolutamente importante porque el instrumento se lleva, no se necesita nada externo, la cotidianeidad se vuelve una obra de arte, no es algo que está afuera”.

Al terminar, vemos a Marie France con los niños que acaban de hacer el taller, pero en otro contexto, puede ser en el momento en que están tomando el refrigerio y habla un poco de ella misma, de su trabajo en Francia, comparándolo con el que hace ahora con niños en Colombia y cómo ha sido la retroalimentación entre ella y Restrepo, entre lo creativo y lo pedagógico.

Rosario Jaramillo toma clase en la maestría de artes vivas en la Universidad Nacional o entra a una función de cine, o en una grabación de t.v. o un rodaje de cine (si de pronto lo está haciendo) habla de su trabajo y de cómo éste ha recibido o se relaciona con lo que ha recibido de Restrepo.

Wilfran Barros almuerza un plato con pescado en algún restaurante popular, o en algún sitio de reunión de mucha gente afro (según entiendo, hay uno al lado del hotel Irotama) que está en medio de su vida cotidiana. Allí Barros cuenta cómo se recibe y se aplica lo afro en la pedagogía y en la creación al interior del CdelC. Dice cuál es su visión acerca de lo que él hace en el CdelC.

José Leonardo con su grupo de amigos en una fiesta o frente a su computador en su casa, baja música de Internet, relata cómo combina su mundo cotidiano, con el de la danza contemporánea y cuenta qué proyecciones tiene ahora que es bailarín profesional, si piensa mirar su realidad local a la hora de crear, o no.

Cuando José habla de su realidad local, se usan insertos de la vida cotidiana del barrio popular donde vive **Fredy González**, el joven *hiphopero*. Allí, se ve jugando fútbol, xbox, en off se oye una champeta, quizás se ve a algunos vecinos bailando. Fredy cuenta cómo lo ven sus familiares y sus vecinos al ser bailarín contemporáneo y qué entienden de ese arte.

Luego comenta cómo ve el hip hop y las otras músicas populares en su vida, frente a la danza contemporánea, si los ve muy distantes, ¿con qué se identifica más? ¿Hacia cuál de los dos se inclinará? o si piensa fusionarlos y cómo.

Finalmente, **Elena Steremberg** en alguna clase de la Javeriana, habla de su trabajo en la Universidad, de cómo gracias a su experiencia con Restrepo, ella ha ampliado su concepción de la danza y la ha aplicado en el departamento de danza de la PUJ, después habla de su idea del ejecutante y cómo esa idea se relaciona con su visión del trabajo de Restrepo.

UNA ESCENA COLECTIVA 1:30

Las personajes de Bogotá: Rosario Jaramillo y Elena Steremberg, llegan al tiempo a la ASAB, a las afueras se conocen (si no se conocen) y se saludan; luego entran y se sientan en el piso de un salón grande, en una de sus paredes se proyectan extractos de la obra “Piadosos” y de “Ordalía” (también puede ser en un televisor grande, que aparezca como único objeto en el lugar) y hablan de cuál es la concepción de ese cuerpo que ha legado Álvaro Restrepo y discuten alrededor de si se trata de un cuerpo sagrado.

Cuando están hablando, se muestran en planos cerrados y sus testimonios se montan en paralelo con las frases de los cuatro personajes de Cartagena: Álvaro Restrepo, Wilfran Barros, José Leonardo Amaya y Marie France Delieuvin quiénes están reunidos en el escenario del teatro Heredia y hablan de lo mismo: la concepción de cuerpo que bailan.

Los testimonios de Bogotá y Cartagena se intercalan, jugando con la pantalla del televisor. Los personajes de Cartagena: Marie France, Álvaro, José y Wilfran, se levantan y bailan el extracto de alguna de las obras de Restrepo o del CdelC. Sus imágenes aparecen en el televisor que está en la ASAB que Elena y Rosario están viendo y comentando.

CONCLUSIÓN 0:50

Con estos últimos comentarios sobre el cuerpo sagrado de parte de todos los personajes de la escena anterior y con imágenes donde se muestran momentos previos a los solos de la escena 6: calentando, terminando de preparar los objetos en escena o vistiéndose, se concluye el capítulo.

Sobre primeros planos de los elementos utilizados en varias obras de Restrepo, ruedan créditos.

2.5.6 Escaleta capítulo VI - Carlos Jaramillo (El cuerpo fuego)

Duración aproximada: 25:10

Personajes principales:

Leonor Agudelo, Umaima Shek, León Jairo Mora, Carlos Jaramillo

Secundarios:

Wílmer Rivera, Leyla Castillo

PLANTEAMIENTO 1:00”

Sonido ambiente: las escaleras eléctricas del Aeropuerto El Dorado se mueven de arriba hacia abajo. Suena un bullerengue y en ellas aparece Carlos Jaramillo que desciende vestido con ropa de invierno y una maleta.

Leonor Agudelo camina por el park way en Bogotá, sobre un plano general de ella se inserta un plano general de una de sus improvisaciones sobre la tierra con música experimental. En off aparece un testimonio de ella contando cómo conoció a Carlos Jaramillo y qué significó él en su vida artística.

Wílmer Rivera aparece manejando su carro por la circunvalar, sobre sus brazos maniobrando el timón, se inserta un segmento de sus brazos mientras en un salón baila una corta composición de jazz dance. Mientras tanto cuenta que bailó en un montaje de Jaramillo y lo que opina de él como director.

Umaima Shek sube las escaleras de su escuela, sobre el primer plano de sus pies ascendiendo, se insertan imágenes de sus pies haciendo un paso de jazz en una de sus clases. Sobre esas imágenes en off, relata cómo conoció a Jaramillo y qué significó su legado para su vida profesional.

Leyla Castillo sirve comida recién preparada en un plato, sobre esta acción se insertan una imagen en video de uno de sus performances con comida y en off relata por qué Carlos Jaramillo fue importante en su vida artística.

León Jairo Mora trabaja en el desarrollo de un software en su oficina de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Sus manos tocan el monitor del computador en pp. Sobre esa imagen se inserta una imagen de sus manos, pero sobre el hombro de alguno de sus alumnos, mientras corrige su postura. En off él relata cómo conoció a Jaramillo y qué relación tuvo con su escuela.

Carlos Jaramillo aparece, con iluminación en claroscuros en el centro de una gallería, la recorre, toca las sillas, la pequeña cerca del ruedo y en el centro se pone a bailar un extracto de “Pondó”. En off cuenta cómo llegó a ser bailarín.

Preguntas:

- * ¿Cómo conoció a Carlos Jaramillo? (a todos) (conteste sin mencionarlo)
- * ¿Qué significó C.J. para su vida artística? (a todos)
- * ¿Cómo es C.J. como director? (a Wilmer Rivera)
- * ¿Qué relación tuvo usted con la escuela de C.J.? (a Jairo Mora)
- * ¿Cómo llegó a ser bailarín? (a C.J)

Sobre el último testimonio que menciona a Carlos Jaramillo en la frase final, entra el cabezote.

CABEZOTE 0:40"

TÍTULO: "CARLOS JARAMILLO, EL CUERPO FUEGO"

EL MAESTRO 4:00"

Video clip con fotos de Carlos Jaramillo - proporcionadas por Ada Barandica, Julio César Flórez o Abdú Eljaiek- personales y bailando, enseñando en alguno de sus talleres de sensibilización y dirigiendo coreografías. Mientras tanto se oye una composición original donde se fusiona un bullerengue con jazz.

Leonor Agudelo en su casa muestra fotografías y programas de mano de las obras de Carlos Jaramillo, mientras cuenta quién es él, dónde estudió y cuáles han sido sus más importantes influencias.

El propio Carlos Jaramillo, en una calle bogotana, habla de su formación y de sus influencias.

Se intercalan imágenes de archivo, pueden ser fotografías personales del maestro o en video, donde se ve bailar, tomadas del programa "Un día en la vida de..." o de la obra "Novias de Papel" (Casa del Teatro)

Jairo Mora camina por el norte de la ciudad mientras hace una breve cronología de la vida artística de Jaramillo y menciona algunas de sus obras.

Se intercalan fotografías de la escuela tal como era en esa época y más imágenes de la misma obra "Novias de Papel" u otras, si se consiguen.

Leyla Castillo baila sola en un ensayo de su grupo L'Explose o aparece dictando un taller a gente del Pacífico en alguna población ribereña y entre tanto habla de la concepción de escuela que tuvo Carlos Jaramillo y la importancia para su época y para la danza colombiana.

Se intercalan imágenes de archivo de Triknia, provenientes del programa "Un día en la vida de..." o fotos de las clases.

Wílder Rivera enseña la coreografía corta de jazz que lo hemos visto bailar, a su grupo de alumnos en el salón y cuenta cómo dirigía Carlos Jaramillo.

Se insertan imágenes de alguna de sus obras, ya sea en video, en fotografías o los programas de mano.

Inserto del libro “El Coronel no Tiene quien le Escriba”, abierto y puesto en el piso de madera de un salón de ensayos con espejos. Al fondo, en el espejo se puede ver el reflejo de Carlos que pasa caminando, mira de soslayo hacia él y antes de salir de plano hace un paso de la obra basada en ese libro.

Leonor termina su clase y mientras empaca su ropa de entrenamiento en una maleta, relata porqué Carlos Jaramillo se fue del país. Leonor sale con maleta al hombro, el salón queda vacío y la música que suena un momento en full, va a fade.

Preguntas:

- * Relate cómo fue la cronología artística de Carlos Jaramillo en Colombia (a Jairo Mora)
- * ¿Qué bailarines o escuelas han influenciado a C.J.? (a Carlos Jaramillo y Leonor Agudelo)
- * ¿Cómo era la escuela de Jaramillo y qué significó una escuela como Triknia en esa época en Colombia? (a Leyla Castillo)
- * ¿Cómo era C.J. como director? (a Wílder Rivera)
- * ¿Por qué C.J. se fue del país? (a Leonor Agudelo)

LOS ALUMNOS 5:00

Leonor Agudelo, la intérprete

Leonor camina por el park way, llega a su apartamento, pone música en su equipo de sonido y empieza a seleccionar la música que utiliza para sus solos o para dictar clases. Entre tanto cuenta porqué hay tan pocos herederos de Jaramillo que aún bailan.

Luego Leonor elige alguna de las músicas e inicia una improvisación en la sala de su casa. Mientras tanto en off cuenta que Carlos Jaramillo veía en ella mucha fuerza expresiva y que por eso en las coreografías siempre la ubicaba en un lugar aparte del cuerpo de baile e incluso le compuso unos solos especiales para ella.

Luego dice que lo que conserva del maestro es la energía y la pasión por la danza.

Se insertan fotos de las obras en las cuales se haya destacado Leonor como en “Mananías”, “Exodus” o “Boleros” entre otros.

Leonor llega a la Casa del Teatro a dictar una clase a los estudiantes de artes escénicas. Sobre estas imágenes, ella habla de Jaramillo como maestro y dice que como ella enseña ahora, lo aprendió de él como maestro: “minucioso, explicando al máximo el movimiento, definiéndolo, limpio, la técnica, la expresión, la línea del cuerpo

sobre todo, era lo que más trabajaba... definiendo la línea como se hace en escultura. Él iba y tomaba clases en Nueva York, hacía contactos, traía profesores y luego volvía y nos enseñaba. Trabajábamos más de ocho horas diarias. La técnica era muy importante. Las clases con él eran lo máximo”.

Leonor se dirige a la biblioteca, pide un libro y se sienta a leer. Luego aparece en la calle, en el park way y se sienta en una silla a observar a la gente pasar. Inserto se las caras y los cuerpos de las personas que pasan por la calle en subjetiva de Leonor.

Mientras tanto en off, habla del trabajo investigativo que hacía Jaramillo para sus obras y de su búsqueda por una identidad nacional en danza.

Leonor va a un lugar donde hay mucha tierra, se quita los zapatos y los hunde en ella. Entre tanto, habla de sus viajes a Estados Unidos, donde quiso romper con la influencia de Jaramillo para crear su propio estilo y luego el camino que tomó su carrera hacia la improvisación, comenzando con la música de Astor Piazzolla, hasta lo que hace ahora.

Inserto de Carlos Jaramillo, en un lugar indeterminado, viendo en video imágenes anteriores de cómo hace su clase Leonor. Hace algún comentario a cámara.

Luego, en un espacio indeterminado, se le pregunta cómo son sus clases ahora en Hamburgo, él se levanta y muestra algo de lo que hace en sus clases actuales, por ejemplo, cómo enseña a improvisar.

León Jairo Mora, el notario, la memoria

Un reloj de oficina marca las 6:00 p.m, León Jairo vestido de paño en la Tadeo termina su jornada laboral y apaga su computador. La oficina queda sola, el único escritorio ocupado es el suyo. Allí mismo, en su puesto de trabajo, saca de un cajón todo el material de memoria que tiene de Triknia y de Carlos Jaramillo, muestra algunos afiches, algunos programas de mano y alguna foto explicando brevemente a qué corresponde cada una.

Se registra su desplazamiento en carro por la ciudad a la hora pico. Durante ese recorrido, Mora cuenta que él se dedicó a los sistemas y que en la época en que era bailarín de Triknia, era contador, lo cual lo llevó a convertirse en el administrador de la escuela; relata por qué siempre ha sido tan importante para Jaramillo tener una escuela y describe cómo era Triknia y qué actividades se hacían.

Es otro día, Mora llega, con ropa informal, a las 112 con autopista, lugar donde quedaba la escuela Triknia Kabhelioz, y donde ahora funciona un concesionario. Frente al lugar rememora la escuela, pide permiso para entrar, lo cual se registra a manera de documental directo, una vez adentro, manifiesta las emociones que le genera estar allí y ver lo que ve. Entra al antiguo salón de 14 x 14, describe las clases de Jaramillo, en especial la de étnico, que era de las más populares, en la cual él exploraba en el movimiento y fusionaba todas las técnicas, con músicos en vivo y una gran cantidad de gente bailando tras él.

Para hacer visible lo que cuenta Mora, se incluye una imagen de archivo, en video, de la clase de étnico.

Mora camina por el lugar, entre los carros quizás, cuenta dónde estaba el espejo, dónde se ubicaban los músicos, la barra... Mientras él sigue mirando el lugar, de pronto las luces se apagan.

Las luces se encienden y Mora ahora aparece vestido con su ropa de entrenamiento y sus zapatos de jazz, en un salón de ensayos, donde empieza a calentar. El plano abre para dejar ver a unos estudiantes que hacen lo mismo que él. Mientras tanto en off, dice que el legado de Jaramillo, en él, se mantiene intacto y que muchos le propusieron que abriera una escuela propia, pero que no lo ha hecho por el factor económico. Justo cuando va a comenzar alguna coreografía, la imagen funde a:

Un inserto de Carlos Jaramillo viendo en video la forma de calentar de Jairo Mora, hace algún comentario. Luego Jaramillo camina por un salón vacío y se encuentra con un tambor, lo levanta y lo palpa. Suena en off el toque de un tambor y él hace una improvisación con el tambor como elemento en escena.

Umaima Shek, la nueva escuela

Umaima Shek llega a su escuela del barrio La Castellana, se puede apreciar el aviso. Ella abre y entra a su oficina, donde hace labores administrativas, puede ser supervisar el control de matrículas o de asistencia o de contratación de profesores. Mientras hace esto, cuenta que ella perteneció a Triknia como estudiante becada y explica cómo funcionaba ese sistema de becas de Carlos y cómo hacía para sostener la escuela, aclara que ella nunca pudo ser parte de la Compañía porque nunca abandonó la danza tradicional, que era de lo que vivía, pero que en Triknia aprendió jazz dance.

Umaima termina su trabajo de administración y se va a cambiar para dictar la clase de latin jazz a los niños y adolescentes que acuden a su escuela. En el salón dicta la clase en silencio y en off explica por qué: “para que el que hable sea el cuerpo y nazca la improvisación; el jazz es una danza que no está supeditada a la música” y relata que eso lo heredó de Jaramillo.

Se muestra la danza y se detalla en los movimientos enérgicos del baile de Umaima, seguida por sus alumnos.

Umaima, sudorosa, justo después de su clase, vuelve a su oficina y allí hace alguna acción que tenga que ver con dinero: puede ser que reciba o cuente el dinero de las matrículas, que revise los recibos de servicios o que firme un cheque. Esta acción da pie para que diga que en su escuela existe la influencia de su maestro no sólo en lo artístico, sino que también, ella como dueña de una escuela, siempre tiene presente la mala experiencia financiera de Triknia porque no quiere que el sueño se le acabe por una mala administración y habla de la falta de maestros y de lugares donde formarse en jazz a nivel más avanzado, que lo que ella ofrece llega hasta un punto intermedio, pero que si sus alumnos se quieren volver profesionales, tienen que salir del país, porque

aquí no hay donde continuar los estudios en esta danza. “Con la partida de Jaramillo, se acabó el jazz en Colombia”

Aparece Carlos Jaramillo en un lugar indeterminado, viendo la danza de latin jazz de Umaima en video y se registra su reacción y opinando sobre la afirmación de ella. Luego habla del jazz en Colombia, de cómo encontró en esta danza una forma de expresar su identidad afrocaribeña y baila un poco de latin jazz, con su técnica actual.

MEMORIA DE CUERPO INDIVIDUAL 5:00

Leonor realiza una improvisación de las que tiene actualmente y la explica, luego hace su solo de “Mananías” y hace una exposición didáctica de los movimientos que tienen la firma Jaramillo.

Inserto corto en video de “Flussa” o de alguna de las obras que Jaramillo ha montado en Hamburgo.

Jairo recuerda su papel en “El Coronel...” o en “Cartagena Calle de la Media Luna” y describe con el cuerpo, qué movimientos son de jazz, cuáles vienen de danza moderna y qué es tradicional caribeño. Allí habla del proceso de adaptación de esa obra literaria a la danza y de cómo eso fue innovador en su época.

Inserto corto en video de “Flussa” o de alguna de las obras que Jaramillo ha montado en Hamburgo.

Umaima en el salón de su escuela y a través de sus estudiantes, hace una exposición didáctica de las diversas tendencias que tiene el jazz: latin jazz, pop, break dance, etc. y reproduce tal cual la clase de jazz de Jaramillo. En la creación de coreografías se define: “no tan espiritual, trabajo hacia fuera y por eso en mis movimientos hay mucha fuerza y lo negro aparece, no sólo por lo aprendido con Jaramillo, sino también porque yo soy costeña”. Finalmente dice que el estilo de Jaramillo es producto de la experimentación, de la fusión de varias técnicas y de la investigación en la identidad nacional, lo cual lo hace muy difícil de imitar.

Inserto corto en video de “Flussa” o de alguna de las obras que Jaramillo ha montado en Hamburgo.

Wilmer recuerda un extracto de “Novias de Papel” y habla de lo identificado que se sintió en el montaje de esa obra porque se trataba de una historia llena de elementos de su cultura costeña. Con ejemplos demuestra cuáles movimientos de Jaramillo le han quedado en su memoria corporal.

Wilmer baila algo de él y dice que está siguiendo el camino de Jaramillo, figura con la que se siente muy identificado, porque: “me ha pasado en la vida lo que a él le pasó, los dos somos costeños y fusionamos estéticas en busca de la originalidad; se trata de hacer otra mirada de la danza, donde la identidad sale a relucir en la calidad del

movimiento, allí se nota dónde ha nacido el cuerpo y la música que uno escuchó cuando era pequeño... hay un color particular cuando se nace en Valledupar o en la costa, por lo negro, por la percusión”.

Inserto corto en video de “Flussa” o de alguna de las obras que Jaramillo ha montado en Hamburgo.

Leyla Castillo baila un solo de los que hace ahora con “L’Explose” en el sitio de ensayos del grupo. Luego cuenta que antes de Jaramillo ella era muy juiciosa, muy metódica al interpretar y con el cuerpo enseña a qué se refiere y luego dice que Jaramillo le enseñó agilidad, memoria motriz y lateralidad: “alguna vez me dijo que tenía que enloquecerme un poco para bailar”; también con el cuerpo ejemplifica a qué se refiere.

Luego Castillo va a una gallera vacía y allí recuerda un extracto de “Pondó”. Mientras baila, en off, habla de la forma en que Jaramillo tomaba e interpretaba los universos populares y del soporte poético en sus obras.

Aparece Carlos Jaramillo en el lugar donde se esté alojando, puede ser el hotel, comentando lo que ha visto en sus alumnos, hablando de cómo ve su legado de cuerpo en Colombia. Describe lo que está haciendo ahora en Hamburgo y de si su técnica ha cambiado.

Al final, Jaramillo, en la terraza del hotel, baila en vivo algo de lo que está haciendo ahora en Hamburgo.

UN BOLERO EN TRES TIEMPOS

2:30

Suena un bolero de Toña la Negra y cada uno de los tres protagonistas lo baila a su modo: Leonor improvisa en su casa, Jairo reproduce lo que recuerda en un bar vacío y Umaina lo hace en el salón de su escuela. Las tres danzas se editan una tras otra hasta completar dos minutos de canción.

Cada uno, sentado en cada una de sus locaciones comenta si consideran que el legado de Carlos Jaramillo está vigente o se está perdiendo.

La canción continúa y ahora es Carlos Jaramillo quien baila un extracto de su versión del bolero en un lugar con fondo claro, pero indefinido.

CONTEXTO DE LOS PERSONAJES 3:00

Carlos Jaramillo frente al aeropuerto internacional El Dorado, o si es posible, en una sala de espera, observa a la gente pasar, él quieto y la gente pasando en cámara rápida. Luego, frente a la sede de la antigua escuela, parado en un andén de la 112, también él quieto y lo demás en cámara rápida. En off habla de su proceso creativo, de por qué sus creaciones son tan distintas unas de otras y de las músicas que usa.

Cada uno de los tres personajes protagonistas aparecen en escenas de sus vidas cotidianas: Leonor trota o toma clases de yoga, entre tanto habla de su proceso de creación propio y de cómo estuvo o está influenciado por Carlos Jaramillo.

Jairo Mora juega fútbol con un grupo de amigos y cuenta cómo influye la danza en su cotidiano y cómo se manifiesta en él el legado de Jaramillo.

Umaima Shek aparece recorriendo su casa, haciendo algo con sus hijas y mientras pasa junto a alguna foto de ella en escena, colgada en la pared, habla de lo mismo: cómo influye la danza en su cotidiano y menciona especialmente que ella, como varios de los alumnos de Triknia, ha estado siempre inmersa en el espectáculo: la danza tradicional de proyección y las comedias musicales. Luego contesta a la pregunta de por qué decidió abrir una escuela.

RECONSTRUCCIÓN COLECTIVA

3:00

Todos los personajes se encuentran en el concesionario donde antiguamente funcionaba Triknia. Se registra su encuentro y saludo.

En un time-lap se registra la manera en que van retirando uno a uno, los carros o los muebles que hay actualmente -gracias al favor del administrador o del dueño- para desocupar el espacio donde era el salón de ensayos. Allí, en el antiguo salón, tratan de reconstruir un movimiento o una coreografía que todos conozcan. Al final reflexionan sobre lo que acaban de hacer en el espacio en que lo están haciendo y hablan de la búsqueda por la identidad que siempre hizo su maestro y cómo conjugaba lo escrito con lo dancístico.

En el lugar, aparece sorpresivamente Carlos Jaramillo. Se registra el encuentro de Jaramillo con sus alumnos. Él les cuenta que ha estado observando lo que ellos hacen y lo que opina al respecto.

Entra un grupo de músicos con tambores y se instala en una esquina del salón, Luego, entre todos, estudiantes y maestro, reconstruyen una clase de étnico. El maestro baila y los estudiantes lo siguen.

También puede suceder que se enciendan las luces de los carros que están exhibidos y hagan las veces de iluminación del escenario y que del radio de uno de ellos salga un tema de jazz y que Carlos improvise con esos dos elementos y sus estudiantes hagan lo propio.

Al terminar la clase, los empleados del concesionario, en un acto de aprobación, aplauden y accionan los pitos de los carros que están para la venta.

CONCLUSIÓN

1:00

Con imágenes donde se muestra a los personajes momentos previos a la danza de la escena 6: calentando, eligiendo el vestuario adecuado, peinándose o mirándose por última vez al espejo, se concluye el capítulo. En algún momento en medio de esta actividad, se les pregunta cuál sería el adjetivo con el cual calificarían el legado de cuerpo de Carlos Jaramillo.

Sobre imágenes de Carlos y sus alumnos después de la clase, sudorosos, tomando agua a las afueras de la antigua sede de Triknia, ruedan créditos.

ÍNDICE

Créditos	1
1. INVESTIGACIÓN	2
1.1 Información general	3
1.1.1 Tema general y temas secundarios	3
1.1.2 Marco teórico	4
1.1.3 Desarrollo de la investigación	5
1.1.3.1 Datos generales	5
1.1.3.2 Objetivos	5
1.1.3.2.1 Objetivo general	5
1.1.3.2.2 Objetivos específicos	6
1.1.3.3 Justificación de la investigación en el contexto local y regional	6
1.1.3.4 Impacto, conceptos necesarios para comprender la investigación	7
1.2 FICHAS DE INVESTIGACIÓN	8
1.2.1 Jacinto Jaramillo	9
1.2.1.1 Contexto social, cultural y político	9
1.2.1.2 Continuadores, herederos	9
1.2.1.3 Nociones de cuerpo y técnica	10
1.2.1.4 Piezas coreográficas	17
1.2.1.5 Documentación sobre el maestro Jacinto Jaramillo	17
1.2.1.6 Videos existentes	17
1.2.2 Delia Zapata	19
1.2.2.1 Contexto social, cultural y político	19
1.2.2.2 Continuadores, herederos	21
1.2.2.3 Nociones de cuerpo y técnica	22
1.2.2.4 Piezas coreográficas	33
1.2.2.5 Documentación sobre la maestra Delia Zapata	33
1.2.2.6 Videos existentes	34
1.2.3 Carlos Franco	35
1.2.3.1 Contexto social, cultural y político	35
1.2.3.2 Continuadores, herederos	35
1.2.3.3 Nociones de cuerpo y técnica	40
1.2.3.4 Piezas coreográficas	55
1.2.3.5 Documentación sobre el maestro Carlos Franco	56
1.2.3.6 Videos existentes	56
1.2.4 Gloria Castro	57
1.2.4.1 Contexto social, cultural y político	57
1.2.4.2 Continuadores, herederos	60
1.2.4.3 Nociones de cuerpo y técnica	63
1.2.4.4 Piezas coreográficas	68
1.2.4.5 Documentación sobre la maestra Gloria Castro	68
1.2.4.6 Videos existentes	68

1.2.5 Álvaro Restrepo	69
1.2.5.1 Contexto social, cultural y político	69
1.2.5.2 Continuadores, herederos	71
1.2.5.3 Nociones de cuerpo y técnica	79
1.2.5.4 Piezas coreográficas	81
1.2.5.5 Documentación sobre el maestro Álvaro Restrepo	81
1.2.5.6 Videos existentes	82
1.2.6 Carlos Jaramillo	84
1.2.6.1 Contexto social, cultural y político	84
1.2.6.2 Continuadores, herederos y nociones de cuerpo y técnica	86
1.2.6.3 Piezas coreográficas	96
1.2.6.4 Documentación sobre el maestro Carlos Jaramillo	96
1.2.6.5 Videos existentes	97
1.3 BIBLIOGRAFÍA	98
1.4 PERFIL DE LOS CONTINUADORES Y HEREDEROS	99
1.4.1 Jacinto Jaramillo	99
1.4.2 Delia Zapata	100
1.4.3 Carlos Franco	102
1.4.4 Gloria Castro	105
1.4.5 Álvaro Restrepo	106
1.4.6 Carlos Jaramillo	108
 2. LIBRO DE CONTENIDOS	 110
2.1 Resumen	111
2.2 Desarrollo de la propuesta creativa	112
2.2.1 Formulación de la idea	112
2.2.1.1 Idea central o <i>storyline</i>	112
2.2.1.2 Desarrollo de la idea	112
2.2.2 Investigación televisiva	113
2.2.2.1 Los seis maestros de la primera temporada	113
2.2.2.2 Conceptos básicos a trabajar	114
2.2.2.2.1 Nociones de cuerpo	114
2.2.2.2.2 Nociones de danza	114
2.2.2.2.3 Nociones de técnica	114
2.2.2.2.4 Géneros dancísticos	114
2.2.3 Objetivos	116
2.2.3.1 Objetivo general	116
2.2.3.2 Objetivos específicos	116
2.2.4 Punto de vista	117
2.2.5 Cubrimiento geográfico	118
2.2.6 Delimitación del tema	118
2.2.7 Estrategia para comunicarse con las audiencias	119
2.2.8 Esquema temático - argumental	120

2.3 Tratamiento audiovisual	121
2.3.1 Formato	121
2.3.2 Lenguaje visual	121
2.3.3 Lenguaje sonoro	122
2.3.4 Lenguaje literario	122
2.4 LIBRO DE ESTILO	123
2.4.1 Formato	124
2.4.2 Estructura	124
2.4.3 Reseña de personajes ancla	126
2.4.4 Fotografía	126
2.4.5 Locaciones y escenarios	127
2.4.6 Cabezote	128
2.4.7 Graficación	128
2.4.8 Fuentes	129
2.4.9 Redacción de textos	129
2.4.10 Locuciones	129
2.4.11 Entrevistas	129
2.4.12 Puesta en escena	130
2.4.13 Vestuario	130
2.4.14 Edición	130
2.4.15 Música	130
2.4.16 Piezas promocionales de difusión o de estrategia de medios	131
2.4.17 Contacto	131
2.5 ESCALETAS	132
2.5.1 Jacinto Jaramillo	133
2.5.2 Delia Zapata	141
2.5.3 Carlos Franco	154
2.5.4 Gloria Castro	164
2.5.5 Álvaro Restrepo	174
2.5.6 Carlos Jaramillo	182