



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

El cuerpo revelado: Magia y trashumancia para una pedagogía de la singularidad en la danza

Valentina Barbara Coccia Rovida

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Educación Artística
Bogotá, Colombia
2022

El cuerpo revelado: Magia y trashumancia para una pedagogía de la singularidad en la danza

Valentina Barbara Coccia Rovida

Tesis o trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar al
título de:

Magíster en Educación Artística

Director:

Ph.D. William Vásquez Rodríguez

Codirector:

Mag. Moisés Londoño Bernal

Línea de Investigación:

Creación artística

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Educación Artística
Bogotá, Colombia
2022

*A mi familia.
Gracias por permitirme viajar a través de sus historias.*

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.

Valentina Barbara Coccia Rovida
01/11/2022

Agradecimientos

Le agradezco al profesor William Vásquez por la constancia y la paciencia que tuvo en la dirección de este trabajo. Al profesor Moisés Londoño por las ideas que aportó al desarrollo de esta tesis. Le doy gracias a todos y cada uno de mis compañeros de la V Cohorte de esta maestría, pues su trabajo, su dedicación, compromiso, creatividad e inteligencia fueron muchas veces inspiración para mi propio proceso. Le agradezco a todos los otros profesores de la maestría, pues cada uno de ellos me encaminó hacia mis hallazgos.

Le agradezco a mis padres por su apoyo, a mis amigos cercanos por su ayuda, a mis compañeros de danza, que me acompañaron en algunas ocasiones en la presentación de algunos trabajos y en la sustentación del trabajo final de esta maestría. Le agradezco a mi pareja por su apoyo incondicional a lo largo de este año, pero sobretodo me agradezco a mi misma, que con mi propia fuerza y capacidad pude sacar adelante la meta de convertirme en educadora artística, la base para cimentar muchos de mis propósitos futuros.

Resumen

Título en español:

El cuerpo revelado:

Magia y trashumancia para una pedagogía de la singularidad en la danza

Llegué a la Maestría en Educación Artística en la Universidad Nacional de Colombia con un sentimiento que desde siempre me ha invadido: después de una fuerte crisis profesional me sentía nuevamente desarraigada. Sin embargo, para mí se trata de una experiencia común: mi padre es migrante italiano y transitar entre mundos, cambiar continuamente mi perspectiva es una experiencia de orden cotidiano para mí. Confieso que en primer semestre ese sentimiento de desarraigo fue muy fuerte: no sabía muy bien qué camino tomar en mi investigación y silenciosa asistía a clase recogiendo de allí todo lo que más podía.

Sin embargo, en segundo semestre tuve un hallazgo que impulsó todo mi trabajo. En una de las tantas tareas relativas a la construcción de un archivo, me encontré con una imagen que me afectó de forma profunda. La imagen es una fotografía captada durante un campeonato de tango en el año 2018 y retrata a las mujeres de la compañía de baile que estaba concursando en esa ocasión. Durante el acto, todas las mujeres estaban con el mismo vestido y peinado, con la misma expresión en el rostro. Entre esas bailarinas estaba yo; pero lo realmente impactante de mi encuentro con esta fotografía fue que durante varios minutos me confundí a mí misma con otra compañera. Me di cuenta entonces de que una de las tantas violencias ejercidas por la disciplina de la danza durante el proceso de formación es el sacrificio de la expresión singular de los bailarines para ajustar sus cuerpos a unos parámetros de uniformidad y perfección esperados: en este proceso la mirada vigilante de los maestros impide el desarrollo de una danza propia y singular. *Mi proceso de investigación se ha preguntado sobre cómo a través de los procesos pedagógicos y artístico-creativos los bailarines puedan conservar e incorporar a su práctica su expresión singular: cómo el ser auténtico puede revelarse y aparecer en el movimiento y no borrarse u ocultarse, que es lo que finalmente sucede en los procesos formativos actuales.*

A lo largo del proceso investigativo formulé que aquello que puede hacer singular la danza tiene que ver con aquello que hace singular la vida: nuestra propia experiencia construida, a su vez, por una perspectiva o una mirada particular. Tener por ejemplo, la experiencia de haber visto el mar y que en nuestra memoria se construya una imagen particular de dicha experiencia permite que tengamos una recordación almacenada, como otras, en la memoria del cuerpo. En mi teoría, el primer paso para llegar a la expresión singular es entonces coleccionar estas imágenes y experiencias de vida: el bailarín debe ser un trashumante, que coleccionando experiencias e imágenes a través de la contemplación, hace de su cuerpo un palimpsesto donde están superpuestas estas memorias.

Al llegar al aula de danza priman dos actos de lo que yo he llamado magia o nigromancia: dichas imágenes coleccionadas deben ser *evocadas* para que puedan aparecer y *resucitadas* a través del cuerpo. Hablando de la misma experiencia del mar, podemos evocar a través de los sonidos del mar, de poemas relativos a esta experiencia, a través de fotografías o imágenes en movimiento, del olor del salitre. Esta evocación hará que la imagen surja nuevamente. Cuando la imagen surge se invita a los alumnos a corporizarla, trabajando individualmente para resucitarla a través del cuerpo.

En la parte final de la clase sucede la *aparición o revelación*: cada alumno hace de su cuerpo una imagen que *revela* su experiencia, mirada y perspectiva con respecto al tema propuesto. Sucede allí una *aparición* de sí mismo o de sí misma que apoya el desarrollo de su expresión singular.

La verdadera maestría en el arte de la danza está en permanecer en estado de suspensión entre sí mismo/a y la imagen que estamos intentando revivir o revelar: hay allí un deseo, un reconocimiento y aparearse con esa imagen construye una puerta que nos conduce a la revelación de nosotros mismos a través del cuerpo. Pendular entre la imagen y la experiencia que se ha tenido de ella hace del bailarín un acróbata que es capaz de atravesar capas y a la vez, de regresar a sí mismo/a.

Palabras clave: Danza, trashumancia, magia, imagen, memoria

Abstract

Título en inglés:

The revealed body:

Magic and transhumance for a pedagogy of singularity in dance

I reached the Master in Artistic Education at the National University of Colombia with a feeling that has always invaded me: after a strong professional crisis I felt again uprooted. However, for me it is a common experience: my father is an Italian migrant and traveling between worlds, continuously changing my perspective is an experience of daily order for me. I confess that in the first semester that feeling of uprooting was very strong: I did not know very well what path to take in my investigation and silently attended class picking up from there everything I could.

However, in the second semester I had a find that boosted all my work. In one of the many tasks related to the construction of an archive, I found an image that affected me deeply. The image is a photograph captured during a tango championship in 2018 and portrays the women of the dance company that was competing on that occasion. During the act, all the women were wearing the same dress and hairstyle, with the same expression on their faces. Among those dancers was me; but the really shocking thing about my encounter with this photograph was that for several minutes I mistook myself for another companion. I realized then that one of the many violence exercised by the discipline of dance during the training process is the sacrifice of the singular expression of the dancers to adjust their bodies to parameters of uniformity and perfection expected: in this process the watchful eye of the teachers prevents the development of a dance of its own and singular. My research process has asked about how through the pedagogical and artistic-creative processes dancers can preserve and incorporate into their practice their singular expression: how the authentic being can be revealed and appear in the movement and not erased or hidden, which is what finally happens in the current formative processes.

Throughout the research process I stated that what can make dance unique has to do with what makes life unique: our own experience built, in turn, by a particular perspective or look. Having, for example, the experience of having seen the sea and that in our memory a particular image of that experience is built allows us to have a memory stored, like others, in the memory of the body. In my theory, the first step to reach singular expression is then to collect these images and life experiences: the dancer must be a transhumant, who collecting experiences and images through contemplation, makes your body a palimpsest where these memories are superimposed.

Upon arriving at the dance hall two acts of what I have called magic or necromancy prevail: such collected images must be evoked so that they can appear and resurrected through the body. Speaking of the same experience of the sea, we can evoke through the sounds of the sea, of poems related to this experience, through photographs or moving images, of the smell of saltpeter. This evocation will make the image arise again. When the image arises, students are invited to embody it, working individually to resurrect it through the body.

In the final part of the class the appearance or revelation happens: each student makes of his body an image that reveals his experience, look and perspective regarding the proposed subject. There happens an appearance of himself or herself that supports the development of his singular expression.

The true mastery in the art of dance is in staying in a state of suspension between yourself and the image we are trying to revive or reveal: there is a desire, a recognition and mating with that image builds a door that leads us to the revelation of ourselves through the body. Pendular between the image and the experience that has been had of her, makes the dancer an acrobat who is able to cross layers and at the same time, to return to himself or herself.

Keywords: Dance, transhumance, magic, image, memory

Contenido

Proemio Sobre los relatos de viajes	13
1 Canto I: Vivencias sobre el destierro y memorias de trashumancia.....	16
1.1 Historia de un desarraigo: Sobre las raíces	16
1.2 Sin tiempo ni espacio: Una vida en desarraigo	18
1.3 El espejo y la musa. Sobre el encuentro con la identidad.....	22
1.4 La arena. Sobre maestros y maestras	25
1.5 Alguien nos mira.....	29
1.5.1 El trasfondo de la mirada de bailarina a maestra.....	29
1.6 La mirada del viajero	31
1.6.1 Miradas que cambian en trashumancia	31
1.7 La Voz	39
1.7.1 La realidad.....	39
1.8 La magia.....	43
1.9 Viajes literarios: De la danza y de otros lenguajes.....	46
1.10 Recuerdos de viaje.....	49
1.10.1 La colección de una trashumante	49
1.11 La danza como viaje.....	52
1.11.1 El tango y las apariciones	52
2 Canto II: El viaje de retorno	56
2.1 Una desaparición.....	56
2.1.1 Premisa para un trabajo de grado.....	56
2.2 El baúl del viajero	62
2.2.1 Contemplación, experiencia y trashumancia: la génesis de un cuerpo palimpsesto.....	62
2.3 De Ítacas, retornos y reconocimientos	70
2.3.1 Marcas, cicatrices y capas	70
2.4 El loco, el héroe, el rebelde	73
2.4.1 Una premisa para la revelación.....	73
2.5 Lecciones de la maga Circe	75

2.5.1	El cuerpo como materia prima para la nigromancia.....	75
2.6	De la imagen como puerta hacia otros viajes.....	78
2.6.1	Una experiencia personal.....	78
2.7	Tres conjuros para la danza	83
2.7.1	Evocación, resonancia e improvisación	83
2.8	El canto del aedo.....	86
2.8.1	Construcción del cuerpo-imagen y la danza revelación.....	86
2.9	El acróbata del espíritu.....	92
2.9.1	Primer epílogo	92
3	Canto III: El hilo de Ariadna	93
3.1	Siguiendo el hilo	93
3.1.1	Una premisa	93
3.2	Primeros hallazgos	94
3.2.1	Sobre la rabia	94
3.3	Emerge una capa	97
3.3.1	El hallazgo de mi desaparición.....	97
3.4	Retorno y resurrección	98
3.4.1	El encuentro con la magia y con los fantasmas	98
3.5	El cuerpo revelado.....	100
3.5.1	Sobre la revelación del cuerpo/imagen	100
4	Epílogo: Volver a casa.....	103
5	Bibliografía.....	106
6	Anexos.....	108

Lista de figuras

Figura 1-1.....	18
Figura 1-2.....	19
Figura 1-3.....	25
Figura 1-4.....	36
Figura 1-5.....	¡Error! Marcador no definido.
Figura 1-6.....	40
Figura 1-7.....	41
Figura 1-8.....	47
Figura 1-9.....	48
Figura 1-10.....	52
Figura 2-1.....	57
Figura 2-2.....	59
Figura 2-3.....	67
Figura 2-4.....	71
Figura 2-5.....	79
Figura 2-6.....	80
Figura 2-7.....	82
Figura 2-8.....	82
Figura 2-9.....	89
Figura 2-10.....	89
Figura 2-11.....	90
Figura 2-12.....	91
Figura 3-1.....	100
Figura 3-2.....	102

Proemio

Sobre los relatos de viajes

“Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias”.
(Kostantin Kafavis)

Desde pequeña he tenido una gran fascinación por los relatos de viajes, tal vez porque siempre he sentido que esos relatos son los que me acunaron cuando era niña, los que me nutrieron, los que me hicieron fuerte, los que me han dado la vitalidad para crecer, para formarme, para vivir, los que han alimentado mi energía vital. Vengo de una familia de migrantes italianos y los relatos de viaje han sido los únicos mitos fundacionales con los que he podido contar. Los que hemos crecido sin nación únicamente contamos con las historias, con las experiencias de trashumancia que nuestros ancestros nos han dejado.

Me enteré así, por ejemplo, de que mi bisabuela tenía un gran temor de que mi abuela partiera hacia América: se había soñado que la Virgen María se la llevaba y atravesaba el mar con ella, como transportándola hacia otra dimensión desconocida, hacia el mundo de lo sutil. Así también supe que muchos de mis familiares tomaron lo que en Italia era considerado un oficio (zapatero, pastelero, panadero) en una posibilidad de formar grandes empresas aquí en América. Es como si hubieran traído los frijoles de oro y hubieran encontrado aquí el suelo fértil para que crecieran. Me he enterado también de que en Barranquilla mis abuelos y mis padres tienen familiares y amigos dispersos, pues en Puerto Colombia desembarcaban muchos italianos que desistían de tomar el barco a vapor que descendía por el Magdalena. Le temían a la selva y a la muerte que podían encontrar por fiebre amarilla, malaria u otra enfermedad desconocida. Mi abuela llegó en barco en 1933: ella sí emprendió el trayecto por todo el río Magdalena y contaba, con asombro, que el trayecto había sido más demorado de Puerto Colombia a Honda que del puerto de Nápoles hasta la costa barranquillera. Contaba que a lo largo de ese trayecto la fauna del río, los caimanes, la quietud de la selva, el color de piel de los negros (que nunca había visto en sus años en Italia) la tenían atemorizada. También mi padre contaba que la primera vez que había visto un negro había sido en Cali, a donde iba con frecuencia cuando pasaba esos primeros meses con el tío que lo acogió. Mi abuela dijo que cuando el trayecto del barco terminaba en Honda, la subida hasta Bogotá era en mula: la travesía duraba cuatro días, solo hasta entonces pudo reencontrarse con su hermano y su prometida, que estaban a punto de casarse.

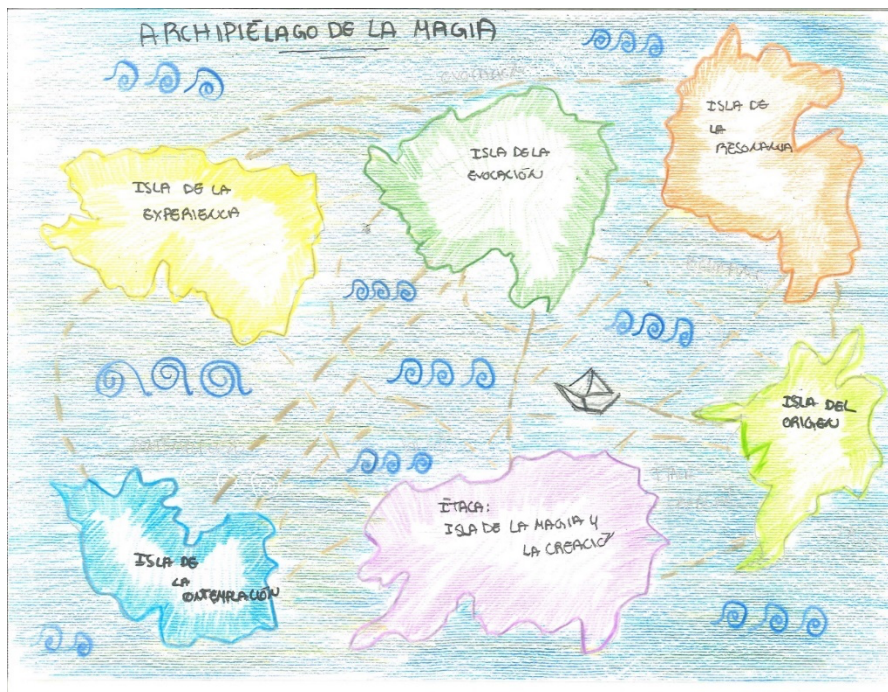
Todos estos relatos pueden construir y tejer el contenido de una novela, de una hazaña, de algo que para la época podía parecer casi un relato de ciencia ficción y sin embargo, los relatos de trashumancia, los relatos de viaje, hablan de constantes descubrimientos y experiencias que terminan forjando otra personalidad, que la

terminan transformando casi radicalmente. Cuando he escarbado en los baúles de abuelos y abuelas que permanecieron en Italia he encontrado maravillosas fotografías en las que se *revela* otra faceta de aquellos que partieron a América para ese largo viaje: hombres de traje, corbata y sombrero, mujeres en abrigo de piel que se tomaban fotos al lado del flamante automóvil que habían comprado o al lado de la casa inmensa que habían adquirido en las nuevas tierras. Esos italianos que enviaban fotos a casa usaban su propia imagen para *revelar* que tenían una vida mejor ahora, que el viaje los había transformado, que la pérdida o el alejamiento (a veces definitivo) de su raíz había valido la pena. Y aún así mi abuela paterna nunca dejó de tener una gran preocupación: si mi padre moría al otro lado del océano, ¿quién iría a llevarle flores a su tumba?

Esas fotografías que revelaban otros seres transformados siempre me llamaron la atención. Aunque no viví nunca la experiencia dramática de estas personas de exiliarse de su propio país y de no volver en 10 o 20 años o incluso, de no volver nunca, sí heredé de ellos la curiosidad de construir identidad más allá de mis propios límites.

Soy bailarina. Me he dedicado a la danza desde pequeña y como las fotografías de mis ancestros, las imágenes de mi danza revelan una transformación profunda a lo largo de mi proceso. Cuando me veo en ellas a veces me reconozco, a veces no, pero todas son memorias de mi viaje y de cómo mi cuerpo y su capacidad expresiva se han transformado a lo largo de los años.

Este trabajo es una narración de mi travesía, de la capacidad de trashumar y de transformarme que he heredado de mis ancestros migrantes y de cómo esa capacidad, aplicada a la danza, ha revelado una nueva imagen de mi mí misma. Mi cuerpo ha absorbido imágenes y experiencias y las revive constantemente con su movimiento. Mi danza es un constante retorno a las experiencias vividas, es el relato que los narra, es el papel sobre el cual se revelan las imágenes del pasado. Como el barco de Ulises en su propia Odisea, mi cuerpo es el vehículo que me permite el retorno, que me lleva de vuelta a casa. A ti, “desocupado lector”, como diría Cervantes al inicio de las aventuras del famoso hidalgo Don Quijote de la Mancha, te invito a que me acompañes y que te nutras de los viajes de esta bailarina, que entre paso y paso busca el retorno o la llegada a su propia singularidad. He aquí una representación propia de mis viajes hacia la creación de movimiento singular:



1 Canto I:

Vivencias sobre el destierro y memorias de trashumancia

«¡Ay de mí! ¿Qué mortales tendrán esta tierra a que llego? ¿Insolentes serán y crueles e injustos o al huésped tratarán con amor y habrá en ellos temor de los dioses? ¿Hacia dónde camino con estas riquezas? ¿Por dónde voy errante yo mismo?»
(Odisea, XIII, 200-204).

“No temas a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al colérico Poseidón,
seres tales jamás hallarás en tu camino,
si tu pensar es elevado, si selecta
es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.
Ni a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al salvaje Poseidón encontrarás,
si no los llevas dentro de tu alma,
si no los yergue tu alma ante ti”.
(Kostantin Kafavis)

1.1 Historia de un desarraigo: Sobre las raíces

“Para ‘Copito de nieve’ en cambio el contacto con el neumático parece ser algo afectivo, algo posesivo y en cierto modo simbólico. Desde allí se le puede dejar abierta una rendija hacia lo que es para el hombre la búsqueda de un camino de salida de la zozobra de vivir: invertir a uno mismo en las cosas, reconocerse en los signos, transformar el mundo en un conjunto de símbolos, casi un primer albor de la cultura en la larga noche biológica”.
(Calvino, 1990, p. 78)

La vasija se encuentra en la primera repisa de la biblioteca, en el tercer estante. Hay dos fotografías, una de un lado y otra del otro. La foto del lado derecho es la imagen de una mujer de unos 60 años. Lleva un vestido marrón, gafas de sol, tiene su espalda muy erguida, cabello corto y blanco y sonríe, como si estuviera de vacaciones o recibiendo mucho sol después de un aguacero. Al lado derecho, contenida en un marco que parece haber viajado desde 1910, está la foto de un hombre. La fotografía también es muy decimonónica, es un retrato en blanco y negro, con un hálito de otros tiempos. El hombre es calvo y bigotudo. Nunca lo conocí, era mi abuelo. A la mujer, mi abuela paterna, sí la conocí. Cada vez que mi papá viajaba a Italia en una visita ella lo esperaba en el *hall* del ascensor del edificio y se daban un abrazo muy largo. He pensado que cada uno de esos abrazos

intentaba llenar un poco la brecha de los primeros años de mi padre en Colombia, que cuando llegó en 1961, estuvo siete años sin viajar a casa y sin ver a sus padres.

Como decía, la vasija se encuentra en el justo medio entre estas dos fotografías, entre el padre y la madre, entre un linaje y otro. Pareciera que ambas fotos triangularan con el recipiente, como si éste fuera el ancestro mayor. La vasija es de un color terroso, similar al beige. Se nota que fue mandada a hacer muy cuidadosamente: un cinto con los colores de la bandera italiana la rodea, como abrazándola en un arrullo constante. El cuenco de la vasija no está vacío. La tierra se acomoda a ese recipiente vivo, hecho cuna de cientos de años de historia muerta. Esa tierra, si la acercamos a las narices, huele a polvo viejo y desvencijado, si la tocamos con las manos se siente su sequía, como la arena ardiente de un lejano desierto. Sobre esta tierra, ya drenada por los tiempos, hay plantada una banderita italiana, que corona el pequeño cúmulo que se forma en la mitad del cuenco. Siempre pensé que se trataba de un pequeño gesto de conquista, de apropiación, como el de los navegantes de los cuentos, que tan pronto llegan a tierra desconocida clavan la bandera para hacer de un lugar extraño una tierra familiar.

Esa tierra, seca, infértil y envejecida es mi herencia familiar. Siempre supe de su existencia, pero descubrí su significado en 2014, cuando estaba haciendo mis indagaciones sobre la migración italiana para la tesis con la que me gradué de magíster en historia en la Universidad de los Andes. Cuando le pregunté a mi padre por ese objeto que despertó de repente mi curiosidad, papá, ya en sus vestiduras de abuelo, me contó una historia que bien podría ser la de un relato fundacional. Mi padre es italiano y llegó a Colombia en 1961 con 19 años de edad. Llegó a este país por un evento familiar fortuito y de la misma forma, aparentemente arbitraria, decidió quedarse. Pero el día que se fue, como todos aquellos que salían de su país hacia tierras desconocidas en décadas ya tan pasadas, de forma casi preventiva, salió en bicicleta a despedirse de sus amigos, de su pueblo y de sus tierras. En ese recorrido por la geografía afectiva que lo había visto nacer y crecer, paró un momento frente a una extensión de tierra (imagino ese lugar tal vez junto al río, en un entorno más agreste y menos poblado que las imágenes recientes que tengo de mis visitas al pueblo en algunos períodos de vacaciones). Dejó la bicicleta de un lado, se agachó en un silencio profundo y solitario y en un acto de honra hacia la tierra que lo vio nacer, tomó un puñado y se lo guardó en el bolsillo. Después de más de 60 años, mi padre todavía conserva ese puñado de tierra, recordatorio constante de quién es y de dónde viene. Nunca se le ha ocurrido mezclar esa tierra a un puñado de tierra colombiana. Ha querido mantener prístina esa porción de materia que con los años se desgasta, que con el tiempo se la lleva el poco viento que puede circular en la biblioteca de la casa. Imagino que cuando llegue su hora papá quiere que lo cremen y que mezclen sus restos con ese puñado. Tal vez, en el día de su muerte, papá quiere que lo arrojen, junto a su tierra, a los valles aledaños de su pueblo, para fundirse nuevamente con su suelo natal.

1.2 Sin tiempo ni espacio: Una vida en desarraigo

Esta historia de la tierra tiene un mar de implicaciones. Si me pongo a repasar viejos libros de historia, si me pongo a recorrer los pasajes inéditos de la historia de la humanidad, detrás de todas esas luchas, esas batallas, esas pugnas por el poder que nos hacían estudiar en la escuela, está un solo interés: el interés por la tierra y por sus recursos que entonces (ya no podemos decir eso ahora) se creían infinitos.

El deseo insaciable de tierra es algo que nos atraviesa como humanidad. La tierra tiene que ver con la posibilidad de tener un suelo para sembrar, es decir para crear y para que esa creación nos de sustento. La tierra tiene que ver con la construcción de un linaje, con sentirse sostenido por la madre naturaleza, pero también tiene que ver con la expresión misma del ser y con la singularidad: cada suelo produce una particular cosecha dependiendo de las condiciones en las que esté. Otros suelos no producen nada.

Mi padre vino hasta el otro lado del mundo, pero no vino a la conquista de ningún suelo ni buscando ningún arraigo, o al menos esa ha sido la impresión que me he llevado creciendo con él durante todos los años que estuve en casa. Desde pequeña, lo único que de verdad sentí fueron las ansias de retorno.

Creo que los objetos de mi padre, de alguna forma, lo hacían volver. Estaba la vasija de tierra, pero también tenía una fotografía que en unas vacaciones tomó desde la terraza de la casa de mi abuela. Además, tenía una foto del Duomo o la catedral de su pueblo natal encima de su escritorio. Estos retratos y recordatorios de lugares e imágenes de su lugar natal se sumaban al deseo de reproducir, lo más exactamente posible, los platos con los que su madre lo alimentaba. Mi madre me contaba que pasó su juventud haciendo ravioli, gnocchi, panes de pascua, tortas de queso, *tozzetti* y otros dulces característicos y siendo constantemente criticada, porque no eran la fiel réplica de los platos que mi padre comía de niño.

La comida es fruto de la tierra, en todas sus formas y presentaciones. Ya siendo un hombre mayor mi padre sigue siendo insaciable, como si buscara de manera constante, incluso en los sabores, la ausencia de esa tierra. Papá ha vivido toda su vida en nostalgia, encerrado en tiempos y lugares lejanos y ya inexistentes tales y como él los conoció. Ese recrear los tiempos, costumbres y lugares perdidos ha marcado nuestra forma de vivir, la mía propia también.

Figura 1-1



Estar fuera del mundo o estar fuera de mi mundo. Estas fotografías que aquí vemos fueron tomadas en una de las muestras finales de taller y son obra de Viviana Aguillón, fotógrafa y compañera de la maestría. Representan ese tiempo mítico: un manto oscuro, que viaja desde otros tiempos, recubre mi cabeza. Cuando tomé la decisión de performar con esto puesto, pensé en esas mujeres migrantes de finales del siglo XIX o principios del XX, que arquetípicamente emprendían esos viajes que las llevaban fuera del mundo conocido. Pienso también en las moiras, esas mujeres En la primera enciendo una vela, enciendo una luz sobre otra existencia posible y en la segunda con ese mismo manto, rasgo la fotografía de mi padre que tiene a mi hermana en brazos, los separo y entro a un nuevo mundo, a un mundo mío, a uno creado por mí.

Figura 1-2



Pero, ¿qué ha significado vivir con ese manto mítico en la cabeza, en un mundo que recrea lugares y espacios perdidos en un tiempo lejano? ¿Qué significa querer escapar de ese mundo? ¿Qué significa tener una puerta por la que puedo transitar entre un mundo y otro? Tal vez sea ese deseo o esa posibilidad la que construye la magia en el aula, pero en mi propia vida, ¿eso qué representa? Voy a mostrarles una foto para explicarme mucho mejor.

Esta fotografía que les muestro fue tomada en el año 1974 en el matrimonio de un tío. En la foto están mi madre, mi padre y mis dos hermanos, una familia ya hecha mucho antes de que yo naciera. Mi padre hubiera querido una familia numerosa, con muchos hijos, una gran familia italiana, pero mi madre, después de tener a mi hermano, no quiso tener más bebés. La sangre de mis padres, por alguna explicación médica que desconozco, no era del todo compatible. Mis hermanos nacieron enfermos: esa incompatibilidad sanguínea los hizo sufrir de anemia, que en un niño pequeño puede resultar una enfermedad bastante grave. Mi hermano

tuvo transfusiones de sangre hasta los cinco años y su primer año de vida lo pasó gravemente enfermo. Por lo tanto, yo fui un embarazo plenamente accidental. Mis hermanos se fueron de casa en 1987. Se fueron a vivir a Italia como mi padre esperaba. En el año 1989, mi madre sufrió un cuadro severo de miomas y quedó embarazada sin darse cuenta. La noticia fue traumática para ambos: mi padre ya estaba en el umbral de sus 50 años y mi madre tenía 44. A ella especialmente le daba pavor tener alguna complicación, sobretodo con el agravante de ser un embarazo en edad tardía.

Siempre tuve la sensación de que yo llegué a una familia que ya estaba construida desde hace mucho. De cierta forma yo era una intrusa en mi propia casa, más porque desde pequeña mis padres se encargaron de contarme la historia de ese embarazo totalmente indeseado. Yo imagino que ellos siempre esperaron que yo me ajustara a las formas de vida que ellos habían construido, que yo pegara mi imagen chiquitita a esa fotografía de los años 70, como un pegote en un collage mal hecho: ningún Photoshop podría disimular que yo no formo parte de esa foto. Tenía que llegar a ajustarme a un tiempo mítico que ya no existía.

La vida en ese tiempo suspendido, en ese tiempo mítico revelaba su mejor cara en los almuerzos de domingo o en las vacaciones en Italia, durante los cuales el disfrute de los frutos de esa tierra alcanzaba sus mayores expresiones, pero por más porciones indecentes de lasagna que pudieran ofrecerme o por más *Fernet*, *grappa*, vino o *Strega* que tomara en las reuniones familiares, el placer y el acomodo no acababan con mis ganas de irme de allí lo más pronto que pudiera.

¿Por qué quería escapar? ¿De qué formas abría esa puerta? Mi madre y mi padre, durante toda mi adolescencia y juventud, intentaron amarrar la cuerda para que no huyera. Las pijamadas en casa de las amigas estaban prohibidas, pues en casa ajena podía aprender “esas costumbres raras de la gente de aquí”. “Debes casarte con un italiano” era una de las máximas en casa: en mis relaciones de pareja se impuso el silencio. “En Colombia son todos unos borrachos”, era otra de las frases que resonaba en mi cabeza cuando en un asado o en una fiesta universitaria me ofrecían refajo o aguardiente. En una ocasión tuve una discusión muy fuerte con mi madre y llegué a decirle: “La Valentina que está en la casa no es la misma que la que vive por fuera”. La identidad se volvió performativa: era una cuestión de quitarse y ponerse máscaras de acuerdo con el lugar en donde estuviera, sintiendo siempre el miedo a ser descubierta, la tensión de un lado y del otro de la cuerda.

Mis hermanos y yo, de hecho, formábamos parte del plan de retorno de mi padre. Ellos obedecieron el mandato: hace ya muchos años que viven allá y que se consideran plenamente italianos. A menudo se refieren a Colombia con expresiones como “el Congo de América Latina” o con la más vulgar y coloquial “el pleno culo del mundo”. Mi hermano ya ni sabe hablar bien español y en el olvido voluntario de la lengua está el olvido de todo, está la plena metamorfosis del ser en su totalidad, pero eso ya es otra historia.

Aunque no lo sé con certeza, en ese discurso europeizante ellos tal vez nunca sintieron las ganas de salir por esa puerta, pero yo lo hice más de una vez, a escondidas o de forma deliberada. Además, me negué a regresar dañando el plan de jubilación de mi padre, que pensaba instalarse nuevamente en las colinas italianas tan pronto sus tres hijos estuvieran ya radicados allí.

¿Qué veía yo cuando salía de la puerta? ¿Y cómo esas salidas constantes cambiaban mi forma de ver a mi familia, de redirigirme hacia mi origen? Creo que ha sido un largo camino de varias liberaciones, pero la primera de ellas fue sin duda la construcción de familia, que gracias a las visitas a casa de amigos, tanto en la universidad como en el colegio, se desdibujó totalmente. El cuerpo en mi familia era una cuestión restrictiva: nos levantábamos siempre muy temprano, a la hora que usualmente mi padre dictaminaba. El hecho de andar en pijama por la casa un domingo era una cosa aberrante, pero sobretodo se debía guardar una compostura en cada acción: idealmente el cuerpo de todos los habitantes de la casa debía estar a puerta cerrada a las 6 de la tarde, las salidas hasta las 4 de la mañana eran inimaginables. Todos debían comer juntos a la mesa, sobretodo al medio día. Los cuerpos miraban en televisión exactamente lo que mi padre decía y aunque mi madre y yo emitíamos algunos quejidos al respecto, de eso se trataba la vida familiar. Para mi madre el cuerpo debía guardarse de la intimidad sexual hasta el matrimonio (eso no se cumplió y fue una absoluta tragedia) y aunque papá es un ateo severo, mi madre era una católica acérrima, que más o menos hasta los 16 años me tuvo yendo a misa con ella todos los domingos. Menos mal apoyada por papá pude liberarme de las cadenas de los curas, los sermones y los pecados inexistentes.

En suma, no solo debía ser italiana, sino una italiana correctísima, una familia ejemplar de la colonia: vaya a saber por qué tales cosas eran tan importantes para ellos en ese entonces. Cuando comencé a salir con mis amigos en la adolescencia (porque en la infancia mis amigas eran de la elección de mi mamá) comencé a experimentar una laxitud y una libertad que no conocía. Padres y madres en pijama los sábados hasta el medio día. Horarios de almuerzo nada restrictivos; ni se hable de la bobada de ir a misa todos los domingos. Madres que conversaban con sus hijos e hijas sobre sus amistades y primeras relaciones, padres consentidores que no tenían un atisbo de severidad en sus cuerpos. Mascotas en casa. Fiestas, diversión y momentos de disfrute. Sociabilidad. Pronto comenzó a crecer mi voluntad de querer trashumar hacia esos lugares, de querer explorar otras puertas e incluso tuve la voluntad de llevar a mis padres hacia esos viajes, pero creo que todavía hoy en día se trata de una misión condenada a un rotundo fracaso. Aunque sabía esto, intentaba llevarles relatos de mis viajes hacia otras casas, de compartirles *souvenirs*, fotografías y otras historias.

Les contaba, sobretodo, de los padres de mis amigos, del disfrute, del interés que ellos mostraban en quién era yo y qué hacía y quiénes eran mis padres. Les contaba anécdotas de mis salidas con ellos o conversaciones que teníamos, platos

que había probado y demás cosas. Mi madre a veces solo era capaz de decir “hubieras dado lo que fuera para que yo no fuera tu mamá” y mi padre “la niña se nos está volviendo pura india”.

Es difícil escribir sobre estas heridas, porque me sentía, durante mi infancia y adolescencia, como si no perteneciera a ningún tiempo o a ningún espacio. Ese lugar espacio-temporal que mis padres intentaban recrear no tenía lugar en la realidad de ese momento y aquello que aprendía por fuera no cabía en el mundo imaginario en el que mis padres habitaban. Era algo muy parecido a vivir suspendida y a adquirir la habilidad de transformarme, de ponerme la máscara en los lugares y momentos adecuados. Si no estoy mal había un cuento en *Las mil y una noches* en el que el rey de una ciudad, cuando caía la noche, se disfrazaba de aldeano para conocer la opinión de sus súbditos sobre él y su gobierno. Mi mayor aptitud fue el transformismo y empecé a confundirme sobre mi pertenencia: ¿dónde era yo misma realmente? Ahora estoy comenzando a construir ese lugar de identidad, pero en ese momento yo salía al mundo para aprender sobre mí misma en esa imagen de los otros. Creo que es una práctica que hoy en día he trasladado a la danza.

1.3 El espejo y la musa. Sobre el encuentro con la identidad

“...la cría de hombre, a una edad en que se encuentra por poco tiempo, pero todavía un tiempo, superado en inteligencia instrumental por el chimpancé, reconoce ya sin embargo su imagen en el espejo como tal”
(Lacan, 2009. p. 99).

La danza llegó a mi a través del viejo televisor de mi casa. Mi padre siempre le ha tenido mucho cariño a las artes, pero también a los aparatos viejos, que busca hacer funcionar de todas las formas posibles. Para papá ver el mundo a través de una pantalla siempre ha sido una fascinación, más hoy en día, que las pantallas vienen en todas las formas, tamaños y colores. En ese entonces, aunque ya contábamos con un televisor relativamente moderno ubicado en lo que llamábamos en casa la “sala de la televisión”, mi papá intentaba revivir de todas las formas posibles un viejo televisor de los tardíos años setenta, que tenía coraza de madera, que no tenía control y que funcionaba con un par de antenas que le salían de la cabeza, como las de un grillo gigante.

Mi padre utilizaba el televisor moderno para grabar los conciertos de música clásica, las óperas, las obras de teatro y el ballet que pasaban en el canal *Film And Arts*. El acceso escaso al que entonces podía tener para ver este tipo de espectáculos lo obsesionó con el hecho de poder grabarlos y reproducirlos infinitamente en la pantalla del televisor. Los veía una y otra vez, como un niño mirando sus películas infantiles favoritas y me invitaba a menudo a acompañarlo,

compartiendo conmigo, que entonces podía tener tal vez tres años, la afición de reproducir lo que tanto nos gustaba en la fantasía, en la palabra y en el juego.

En estos episodios me narraba todas las desgracias sufridas por Aida en la ópera famosa de Giuseppe Verdi. Me explicaba qué tenían que ver los sueños en el monólogo de Segismundo, me contaba cómo en *El lago de los cisnes* el cisne negro parecía ser el cisne blanco pero en realidad era otro cisne, y yo me preguntaba cómo el príncipe podía confundirse tanto y no recordar a su enamorada. Me encantaba especialmente el ballet. Recuerdo cómo mi cuerpo se estremecía con la música y el movimiento, mientras mi padre me contenía en su cálido abrazo. No sabía entonces que eran las pulsiones de un desprendimiento inminente de esos brazos que me rodeaban y me reconfortaban. En ese momento solo eran tardes de cuentos y películas, de sentarse en el regazo de papá y de quedarme dormida, respondiendo a mis necesidades de niña pequeña.

Cuando mi papá trabajaba las tardes de sábado, yo le pedía que me pusiera el ballet. Lo recuerdo en un mareo de cables debajo del viejo televisor, desenredando el negro del rojo, el azul del blanco, para conectar el vejeterio al Betamax y dejarme viendo el ballet mientras iba a su oficina. Yo me sentaba entonces en un pequeño banquito gris que mi mamá me había comprado en una juguetería y veía el ballet tomándome un jugo *Piti* o comiéndome un *Alpinito*. En esos momentos de soledad comenzó a suceder el desprendimiento que iba a soltarme de los brazos cálidos de papá y de todo el peso de cargar con una identidad que nunca sentiría del todo mía.

En esas tardes en las que veía cómo la bailarina que interpretaba a *Giselle* enloquecía en escena, o en las que miraba como las hadas, con sus movimientos graciosos le impartían sus dones en la *Bella Durmiente* de Tchaikovsky, mi cuerpo comenzó a desprenderse de mi padre y a pegar los ojos a la pantalla, hacia esas bailarinas que me sorprendían con sus piruetas, sus grandes saltos y que con gracia interpretaban la música con sus gestos. Por alguna fuerza que desconozco comencé a bailar, comencé a dar vueltas delante del televisor, a levantar las piernas, a aletear con mis brazos, imitando los movimientos de las bailarinas y siguiendo la música al compás. Yo era la protagonista de un fantástico ballet: ellas habían venido a apropiarse de mi y como en la *Bella Durmiente*, a través de su magia, a impartirme unos talentos especiales. Si quería podría llegara a ser como ellas, pero iba a dejar atrás a mi amoroso pero impositivo padre.

En ellas me reconocía. En ellas sí me reconocía. Eran imágenes de lo que ya era, de lo que iba a llegar a ser. Sin embargo, hay algo que entonces no había percibido y que ahora mis ojos de adulta observan, como si estuviera viendo una película ya vieja, percatándome de detalles que antes habían pasado desapercibidos a mis ojos. *La pantalla convexa de ese televisor viejo y destartado era redonda como un vientre materno, pero también era un espejo fantástico que me ofrecía imágenes de esas maravillosas bailarinas, mientras me brindaba la posibilidad de observarme*

a mi misma. Mientras veía a las hadas y princesas que bailaban al ritmo de la música también veía a ese cuerpo pequeño e inexperto ejecutando los movimientos que marcaban esas ídolas con sus cuerpos irreales. Yo no me daba cuenta, pero mientras me reconocía en ellas también me reconocía a mi misma, a mi propia imagen, reflejo que se intercalaba y se confundía con la proyección de los cuerpos de las bailarinas.

Fue así como me fundí con ellas, atravesando el umbral que me llevaría a un laberinto de espejos. En abril de 1994 le pedí a mi madre que me comprara un tutú. Comencé a usarlo para mi práctica con la pantalla. Ya transformada por los revuelos del tul alrededor de mi cuerpo, le dije a mis padres que quería entrar a clases de ballet. Poco tiempo después, de tanto verme a mi y de verlas a ellas, de verlas a ellas en mí y a mi en ellas, el pediatra me diagnosticó estrabismo convergente.

Era “bizca”, como decía mi mamá. “Se volvió bizca por pasar tanto tiempo delante del televisor”, me regañaba constantemente. En realidad, este defecto se genera por una relajación del nervio óptico que impide que ambos ojos se enfoquen en el mismo objeto al mismo tiempo. En mi memoria, vivir el estrabismo significaba ver doble. Recuerdo la reacción aterrada de mi madre cuando un día, mientras ella se maquillaba en el baño, frente al espejo, le dije “Mami, estoy viendo dos mamás”. Al tratar de ver dos cosas al mismo tiempo (a mi y a las otras) terminaba viendo el objeto doblado, como en negativo. De esta forma mi vista se acostumbró a ver réplicas y réplicas de todo por doquier. Para reparar mis ojos se requirieron algunos años de terapias, de ejercicios de vista en los que debía unir figurines en una lámina transparente mientras una luz cegadora me invadía la cara. Hacía grandes esfuerzos por unir la cabeza y el cuerpo del gato, por seguir la punta del esfero mientras me lo acercaban a lo ojos, por no fastidiarme frente a los grandes aparatos del optómetra, que ajustaba mi mentón en una cuenca mientras observaba mi ojo a través de un lente aparatoso y grande.

Todos estos molestos tratamientos culminaron con el uso de un parche: era un parche cristalino, rojo, y estaba destinado a cubrir mi ojo sano para que mi ojo estrábico volviera a encauzarse en el rango de visión correcto, para que la vista se volviera a centrar. El uso del parche me salvó de entrar al quirófano, opción que los médicos estaban considerando por la gravedad de mi caso. Con el tiempo mi vista se volvió a enderezar. *Pero mis ojos guardan en su memoria la capacidad de ver doble, de replicar y replicar con la mirada, como luego logré hacer con el cuerpo*. Todavía a veces, en memoria de esa niña obnubilada por la vista de su propio *imago* en la pantalla del televisor, tuerzo los ojos, recordándome que la posibilidad de la réplica está latente en mí, como el viejo fantasma que vive en el desván de la casa.

1.4 La arena. Sobre maestros y maestras

“Nosotros defendimos la danza clásica de forma asidua, pero los tiempos cambian y todo se perfecciona: también nosotras, las bailarinas, aspiramos a la perfección. Cada día, en clase, nos proponemos un nuevo objetivo y trabajamos en el perfeccionamiento de nuestra técnica. Este propósito es inevitable e inducido por los tiempos mismos.

No es en la técnica que se reconoce la herencia clásica que conservamos. La perfección de la forma es la principal belleza de los viejos ballets y es esto lo que nosotros debemos preservar y desarrollar. Concentrarse en este trabajo, recoger las particularidades de la danza clásica: este es mi objetivo principal, hacia esto dirijo mi atención. Trabajando sobre mi método de enseñanza, traté de fijar las bases de la ciencia de la danza, mi trabajo, todo lo que me ha dado mi experiencia de bailarina y maestra”.

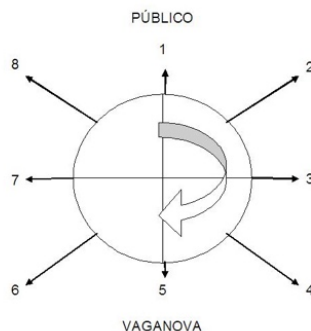
(Vaganova, 2007, p. 25).

"Encontré a Pavlova de pie con su vestido de tul practicando en la barra, sometiéndose a la gimnasia más rigurosa, mientras que un viejo caballero con un violín marcaba el tiempo y la exhortaba a realizar mayores esfuerzos; era el legendario maestro Petipa. Me senté y durante tres horas observé tensa y perpleja los sorprendentes ejercicios de Pavlova, que parecía ser de acero elástico. Su hermoso rostro adoptó las líneas severas del mártir. No paró ni un solo instante. Todo su entrenamiento parecía estar destinado a separar por completo la mente de los movimientos gimnásticos del cuerpo. La mente debía alejarse de esa rigurosa disciplina muscular. Esto era justamente todo lo contrario de las teorías sobre las que yo había fundado mi escuela un año antes. Lo que yo pretendía es que mente y espíritu fuesen los motores del cuerpo y lo elevasen sin esfuerzo aparente hacia la luz”.

(Isadora Duncan, Mi vida)

Una de las características del salón de danza es el uso del espejo. Agrippina Vaganova, maestra que estandarizó la técnica rusa para el ballet, hizo del salón de danza una caja cerrada con ocho puntos posibles para el desplazamiento. He aquí la disposición:

Figura 1-3



El punto 1 del salón o del escenario es donde se sitúa el público, y los desplazamientos se marcan de acuerdo con la orden del maestro o la maestra.

“¡*Saut de chat* desde el punto 4 al punto 8!”, “¡*Jeté en avant* del 6 al 2 y luego del 4 al 8!”, “¡*Brissé* del 5 al 1 y rematan con *assamblé* del 2 al 8 y se regresan!”. Teníamos los movimientos medidos y pensados de acuerdo con la visibilidad del público, sin embargo, en ese espacio imaginado, el público no estaba presente salvo el día de la función o en alguna muestra ocasional. En el lugar del público estaba el espejo, en el que nos mirábamos constantemente. La silla del maestro, su trono desde el que observaba el mundo, usualmente se ubicaba en el punto 4, al lado del equipo de sonido. Rara vez el maestro se movía de ahí, pues cualquier altercado con la música podía arreglarlo de inmediato. Es así que el maestro nunca nos miraba entonces de frente, que era el cuadro de perfección que usualmente el público recibía. Su ubicación, contrariamente, le permitía vernos desde atrás. Era una ubicación clandestina, vigilante. A veces se corría hasta el punto 3, observándonos de lado mientras bailábamos en diagonal. Esta posición le permitía ver los errores, los defectos, aquellas sombras oscuras que no se veían en el espejo... Ese espejo que es proyección de la perfección de la identidad, en el que todos nos observamos por primera vez, percibiéndonos fantásticos y magníficos, como ha teorizado nuestro amigo Jacques Lacan.

El salón de danza es entonces una especie de caja donde los bailarines se observan a sí mismos constantemente o donde son observados y vigilados por el maestro. Mientras los bailarines ven la maravilla de sus cuerpos que se transforman con la danza en el espejo, está el maestro, que observa la contraparte defectuosa e imperfecta de todos los cuerpos. El ballet tiene una gran regla: nunca darle la espalda al público, como si en la espalda se condensara todo aquello que se quiere esconder, y es esa espalda, justamente, la que el maestro mira todo el tiempo. Esa visión del maestro contamina de forma constante la identidad del bailarín, que maravillándose de sí mismo en la imagen que proyecta el espejo, resulta confundido, como mi niña de tres años, que mezcla las imágenes de la pantalla con la suya propia. ¿Soy o no soy un buen bailarín? ¿Lo que se muestra de cara es lo que se ve por detrás?

Cuando era pequeña yo amaba mi propio reflejo. En casa mi madre tenía un espejo en su *vestier* y como todas las niñas pequeñas jugaba a ponerme su ropa y a modelar sus zapatos, ganándome muchos regaños cuando llegaba a casa y encontraba su closet desordenado. El amor por mi propio reflejo se acentuó aún más cuando entré a clases de danza. Mi hermana, que tiene suficientes años como para ser mi madre, recuerda siempre entre risas cuando me veía entrar al salón de ballet: entraba modelando mi tutú fucsia, me paraba frente al espejo, daba tres vueltas, probaba distintas poses y corría cuando la maestra dictaminaba que ya era hora de iniciar. Mi madre también recuerda que mi primera salida a escena fue particular. Antes de que empezara el espectáculo salí de las bambalinas, me senté en la mitad del escenario, crucé la pierna y empecé a mirar al público, con la cabeza apoyada en mi pequeña mano. Dicha salida de estrellato no estaba presupuestada en la composición coreográfica o en la obra: yo había salido por mi cuenta, porque quería que todos los ojos estuvieran sobre mí.

En esa niña que adoraba su imagen ya se había forjado cierta identidad ilusoria: mi *imago*, distorsionado por la confusión que me generaron las bailarinas de la pantalla, estaba construido sobre un cuerpo enormemente virtuoso, un cuerpo solista, sobre el que se posaba mi propia mirada en positivo, así como esperaba que se posara la de otros. Desde mis primeros pasos esperaba ser la estrella del escenario, posicionarme como una bailarina de oro, como una *étoile*. Sin embargo, esas miradas posadas sobre mí pronto me develaron que no eran tan amables como la mía.

El salón de danza, con su planimetría y sus desplazamientos exactos, con la mirada del maestro posada sobre la parte posterior o defectuosa de los cuerpos, con la mirada de los otros compañeros, se me asemeja hoy en día a una arena. Recuerdo que cuando era pequeña mi padre me leía algunos libros infantiles sobre mitos y leyendas griegas, sobre el modo y el estilo de vida de los romanos. Me generaba una particular impresión el relato del coliseo romano: un lugar en el que la ejecución, la brutalidad, la batalla y el desmembramiento eran el verdadero espectáculo. Cuando años después visité Roma por primera vez y cuando luego tuve la oportunidad de vivir en la ciudad por un tiempo, me impresionaban y aún me impresionan, la cantidad de surcos que rodean el escenario central. La tortura y la muerte eran vistas desde todos los ángulos, como si fueran el centro del mundo y del universo, como si fueran el eje central que mantenía a todas esas personas unidas.

¿Y cuál es el sacrificio central de esa arena danzaria, donde todos los ojos, especialmente los del maestro, se posan sobre una? El sacrificio, la violencia central es contra ese *Imago* construido, contra esa identidad que albergaba el deseo de ser mostrada y compartida.

Durante mis primeros años tuve una maestra muy benevolente, que intentó mantener arriba esa imagen creada a pesar de mis enormes dificultades para ver con claridad a mis compañeras, para seguir la música, para aprenderme las secuencias (esto a causa de mi estrabismo). Claudia (así se llamaba) aplicaba unos métodos muy poco ortodoxos para la enseñanza del ballet: improvisar con las músicas más variadas, recrear e inventar historias, jugar con velos, coronas, canastos y ramilletes de flores formaban parte de la cotidianidad en el aula. Recuerdo muy bien mi primera clase: éramos solo tres, una de las niñas estaba en tennis, la otra jugaba con un cinto de colores y yo me puse una inmensa capa azul. Jugábamos a escuchar con las manos, a apoyar la cabeza sobre las piernas simulando estar dormidas, pero sobretodo, *Claudia dejaba volar nuestra imaginación y nos ayudaba a trascender el espacio, a crear uno nuevo, nos ayudaba a vivir otras experiencias en nuestro cuerpo*. Esas vivencias o experiencias danzarias se quedaron en mí, sosteniéndome cuando el salón de clases dejó de ser el lugar de la trascendencia y comenzó a ser el lugar del despojo, de la violencia.

Hacia los 8-10 años, la modalidad de trabajo en el salón de clase comenzaba a cambiar. El ingreso de nuevas docentes a mi vida, como la maestra Nadeja (una profesora rusa; severa pero transparente), o la maestra Sandrine (quien me introdujo a la danza moderna y que me presentó los límites de agresión al que puede llegar un docente), comenzaron a cambiar mi perspectiva de ese espacio, que dejó de ser un lugar para trascender y comenzó a ser un espacio para ser vigilado, observado y muchas veces humillado y trastornado.

Recuerdo que cuando era muy pequeña la barra era un lugar para suspenderse. Me recuerdo muy chiquita, con otras compañeras, colgándonos de cabeza en la barra, mirando hacia abajo y riéndonos con desenfreno. Recogíamos nuestras piernas y nos balanceábamos con nuestros brazos, haciendo una especie de columpio. Años después cuando tuve niñas pequeñas a mi cargo, me di cuenta que ellas hacían lo mismo que yo hacía a su edad. Anhelaban suspenderse en el aire, volar y utilizar la barra para ver el mundo de cabeza. Sus risas brillaban, como seguramente también lo hacía la mía. Eran pequeñas acróbatas, como también lo era yo.

Sin embargo, con el ingreso de maestras y maestros como Nadeja, Sandrine, Guillame, Marybel, la maestra Tsun y otros, la barra se convirtió en otra cosa. De un lado observaba a una compañera, del otro, a otra. Imitaba lo mejor que podía las combinaciones, pero el hecho de que la mirada se posara sobre mí me empantanaba el entendimiento. Mi espíritu inquieto no encajaba con la rigidez de muchas de las secuencias. La peor pesadilla era quedar en uno de los frentes: sería allí observada por el maestro, que se daría cuenta de que yo no me sabía la combinación o de que tenía tal o cual error técnico. *La barra, antes herramienta para volar, era ahora herramienta para ver y ser vista.* Allí el brío sembrado por Claudia no parecía ser muy útil que digamos. La idea de la barra era ponernos a todas en igualdad de condiciones y trabajar la técnica con la mayor rigurosidad. Se había convertido en una herramienta para aterrizar y para atemorizar.

El trabajo en el centro del salón era aún más pesadoso: la disposición en ventanas nos dejaba a todas a la vista, por delante y por detrás. No podía esconderme detrás de nadie ni de nada. Detestaba los saltos pequeños y a veces los grandes adagios. No lograba destacarme ni brillar, usualmente en esta parte de la clase eran otras las que lo hacían. Sin embargo, adoraba las diagonales: en los videos que nunca dejaron de sorprenderme, el despliegue de la virtud le concedía a las bailarinas muchos aplausos. Los grandes saltos y los giros siempre fueron mi fuerte: era allí donde la luz volvía a posarse sobre mí, donde disfrutaba de la mirada, era allí donde me sobreponía a las otras. Recuperaba el brío.

Recordar estos episodios de los años de mi aprendizaje me hace pensar en aquello que me hizo sobrevivir en esa arena, muchas veces colmada de violencias y humillaciones, unas explícitas y otras sutiles. Las palabras que encabezan este apartado, unas de Vaganova y otras de Isadora Duncan, me hace pensar en la

dualidad de mi búsqueda, que por un lado intentaba acomodarse a los que Vaganova llama “la perfección” (a través del trabajo técnico), pero que sentía un fuerte llamado hacia el interior, hacia lo que lo que Isadora Duncan llama en su escrito la conjunción entre mente y espíritu como “motor” del cuerpo.

Claudia era una gran admiradora de Isadora Duncan. Nos contaba siempre como la trágica muerte de esa bailarina (ahorcada por su propia bufanda durante un viaje en un auto convertible) acabó con muchos prospectos para la danza y su enseñanza. Años después, cuando murió mi abuela, mi hermana rescató la autobiografía de Duncan de la ya reducida biblioteca de mi abuela. Era un libro que al parecer nadie quería, pero mi hermana, con su especial talento de librera, supo guardarlo para mí. Lo leí con nostalgia, recordando a Claudia en cada una de las líneas y en cada uno de los capítulos. El episodio que aquí traigo me recuerda esa arena que anuló el espíritu de muchas bailarinas. Isadora habla allí de su encuentro con Anna Pavlova, la más reconocida bailarina de ballet en ese momento. Anulada por las instrucciones del maestro Petipa, coreógrafo de todos los grandes ballets que ahora conocemos, Pavlova, como una mártir, sacrifica su espíritu en nombre de la técnica. Isadora, aterrada por estos métodos rigurosos y atemorizantes, recuerda sus propios fundamentos: *“Lo que yo pretendía es que mente y espíritu fuesen los motores del cuerpo y lo elevasen sin esfuerzo aparente hacia la luz”*. Para Duncan la danza venía de adentro. Las imágenes que yo recreaba en mi mente cuando pequeña en las clases de Claudia eran muy nítidas. Esas imágenes, esos viajes espirituales, no eran vistos por nadie y sin embargo esas sensaciones eran las que me hacían danzar. Cuando giraba o cuando saltaba en las rigurosas clases de técnica mi mente recordaba esas mismas sensaciones: en ese trance yo era observada, pero no miraba hacia afuera, replicando a otras o estando pendiente de los ojos del maestro, sino que se iluminaba algo en mí, algo que entonces no entendía por qué me hacía danzar.

1.5 Alguien nos mira

1.5.1 El trasfondo de la mirada de bailarina a maestra

Comencé a dictar clases de ballet a mis 22 años. Era profesora suplente en una academia y usualmente, cuando se comienzan a dar los primeros pasos en el profesorado de ballet, se le asignan al docente los grupos menos avanzados: preballet y preparatorio o *preschool*. Cuando entraba al salón veía un montón de niñas corriendo, saltando, dando vueltas, apropiadas totalmente del espacio. Había que ponerlas en orden, enseñarle a esos cuerpos a disponerse en esa estructura, en esa aula rectangular, a moverse las unas detrás de las otras. En esos primeros años mi mayor reto fue cultivar la paciencia y el instinto de ser excesivamente estricta y severa, como lo había aprendido en algunos salones de clase, pero además, en casa.

Como maestra a menudo también fui observada: en las primeras clases la directora de la escuela me acompañaba en mi proceso, me corregía cuando mi voz se salía de tono, controlaba mis vestiduras y mi presentabilidad. Recuerdo que una vez, una de estas directoras, en su excesiva neurosis, notó un pequeño agujero en la camiseta que llevaba puesta. Me pidió que la cambiara de inmediato, que no fuera a presentarme con esa camiseta en el aula. En una ocasión, en otra escuela me pusieron a usar un uniforme humillante: una trucita ceñida, una faldita corta, mayas negras. Durante el proceso de aprendizaje el uso de ropa desajustada y negarme a hacerme el moño de ballet siempre fue una pequeña bandera de libertad. Desde que era pequeña estuve pagando multas porque no quería peinarme como se supone que debería ser. Que usar esa trucita ajustada con la que algunas partes de mi cuerpo se hacían muy obvias y evidentes fuera parte de mi contrato era una terrible humillación. Me quitaban las pocas banderillas que había ganado, las pequeñas luchas en las que podía incurrir en un medio tan hostil.

La razón por la cual en el ballet el cuerpo debe exhibirse en cierta medida es para que profesor pueda caer en cuenta del error en la ejecución del movimiento. Cuando era estudiante no compartía este requerimiento, pero en cierta medida podía aceptar que algunos profesores severos quisieran observar mi cuerpo al dedillo. No obstante, experimentar la misma sensación cuando fui maestra me hizo sentir que la historia de ser vigilada de forma permanente, primero en casa, luego en el aula como alumna y finalmente en el aula como maestra, era interminable y agobiante. Sin embargo, la mayor humillación fue darme cuenta o percibir que en muchas aulas había una cámara de vigilancia instalada de la que a menudo el maestro o la maestra no se había percatado. Que los directores de escuela observaran mis clases me cohibía de hacer una corrección a mi manera, de enseñarles libertad de movimiento, de jugar con las niñas, pero sobretodo, me cohibía de mostrar mi humanidad, mi singularidad. Se esperaba de mi que fuera una maestra ejemplar, una maestra que seguía el *pensum* (como se esperaba de mis padres que fueran unos italianos ejemplares) no una de esas maestras incendiarias, que enseñaban a los estudiantes quién sabe qué cosas.

El día en el que descubría la cámara oculta, el panóptico volvía a aparecer. Dice Foucault (2003) citando a Bentham en su libro *Vigilar y castigar*:

Para ello Bentham ha sentado el principio de que el poder debía ser visible e inverificable. Visible: el detenido tendrá sin cesar ante los ojos la elevada silueta de la torre central de donde es espiado. Inverificable: el detenido no debe saber jamás si en aquel momento se le mira; pero debe estar seguro de que siempre puede ser mirado. (p. 186)

Mientras transcribo esta cita, pienso que en el panóptico no hay una puerta de salida real. Aunque no tenemos la absoluta certeza de que nos están mirando, sabemos que podrían estar mirándonos de todas formas. *En el panóptico no hay puerta, no hay forma de escapar de forma disimulada, como podía hacerlo en casa.* El miedo

a ser capturada en un intento de escapatoria era real. Cuando fui maestra era aún más de peso: si me pescaban haciendo un movimiento en falso era posible que me sacaran de la escuela. La amenaza de perder el trabajo era constante.

A pesar de esto, a pesar de que tenía que aguantar algunas humillaciones y reclamos infundados, me di cuenta de que salir de la mirada de alumna y pasar a la mirada de maestra me permitía abrirme a la compasión.

Ya perdí la cuenta de cuántas veces percibí que una niña estaba en posición de sentirse observada o por debajo del nivel de las otras o criticada por las formas de su cuerpo, como tantas veces me sentí cuando era estudiante. Los directivos de la escuela a menudo ponían en manos del maestro los castigos que ellos mismos querían infundir. Que la niña no alcanza el nivel de sus compañeras. Hay que hablarle a los padres porque toca bajarla de nivel. Que la niña está muy gordita, toca ponerla atrás en la coreografía para que no se vea. Escuchaba infinidad de comentarios de este tipo. Muchas, con el pasar del tiempo y con la severidad maquillada con un lenguaje a menudo meloso y melcochudo (a todas se les decía “mi amor”, “muñeca” o “princesa” mientras se les decían cosas horribles) caían en cuenta de que el ballet no era para todo el mundo ni para todos los cuerpos. Me di cuenta, además, de que muchas directoras de escuela estaban reacias a perder sus “clientes”. Para muchas niñas bailar era una terrible tortura, bien sea porque sus cuerpos no encajaban en los moldes esperados o bien sea porque no les gustaba el ballet e iban obligadas por sus padres, pero aún así el objetivo era que permanecieran en la escuela y siguieran pagando costosas mensualidades así para ellas el proceso ya no valiera más la pena.

La memoria pedagógica que había en mí permanecía pegada a mi cuerpo, ese cuerpo que es palimpsesto de experiencias y recuerdos. Debajo de mis vestiduras de maestra estaban palpitando mis memorias de estudiante. Podía encubrir así una máscara en otra y allí descubrí mi puerta de salida.

1.6 La mirada del viajero

1.6.1 Miradas que cambian en trashumancia

Trashumancia

Etimología:

De la combinación de los vocablos latinos tras, que quiere decir “a través” y humus que quiere decir “suelo”. Atravesar los suelos.

Definición:

Acción y efecto de “trashumar”, verbo que se vincula al pastoreo en continuo movimiento, en el que el ganado se adapta a suelos de productividad cambiante. Este verbo también hace referencia a personas que cambian periódicamente de lugar¹.

Hasta el momento he hecho algunas acciones sobre cómo en todas y cada una de las circunstancias de vigilancia en mi propia vida he creado unas puertas de salida que me han ayudado a escapar, pero que permanecen de cierta forma abiertas para cuando he decidido volver. Desde pequeña me he habituado a trashumar de un lugar a otro: de mi propia casa, familia y cultura hacia otras miradas de la vida. Del aula hipervigilante a la danza que residía en mi interior, de la mirada de la maestra estricta a la mirada de la maestra compasiva. Esta continua movilidad entre visiones opuestas, ese continuo transformarme en distintos espacios me nutrió de distintas perspectivas.

He recopilado aquí la definición y etimología de trashumancia. Me gusta mucho la palabra “atravesar”, no sólo porque lleva en su vientre la palabra “travesía”, sino porque da lugar a la posibilidad de ser afectado por el lugar que atravesamos, pero también porque abre la oportunidad de marcar, de afectar ese espacio con nuestro paso. Entrar en una travesía es atravesar una puerta que nos transformará a nosotros y a los demás. “Atravesar los suelos” de cierta forma es apropiarnos de lo que esos territorios nos pueden brindar y a la vez transformarlos con nuestro paso. En la definición se hace alusión a la práctica de pastoreo que lleva el nombre de “trashumancia”. Adaptarse a suelos de productividad cambiante, en materia humana, apela a nuestra posibilidad de nutrirnos de todas las experiencias vividas, de todos los lugares en los que hemos estado, de todas las personas que han pasado por nuestra vida y de todas las posibilidades que hemos cultivado. Cada experiencia nos alimenta y nos transforma.

Hasta ahora les he contado sobre cómo estos pequeños tránsitos entre un lugar y otro me han dado la posibilidad de ver un estado de consciencia, elevándome de la experiencia de sentirme prisionera de la vigilancia, pero les he contado muy poco sobre experiencias concretas que hayan puesto en evidencia cómo el hecho de trashumar puede ser visto como un acontecimiento nutricional para mi y para otros. Les voy a contar una historia.

En el año 2018 atravesé una crisis laboral y personal bastante intensa: terminé una relación con alguien con quien me había asociado como artista y como maestra, perdiendo gran parte de mi suelo. Estaba en una compañía de danza en la que el trabajo era inconstante y dejaba mucho que desear. Mi único sostén en estos días era un grupo de ballet de adultos principiantes que recibían mis clases en la escuela EFA Danza, un lugar muy amable y respetuoso con los docentes y muy compasivo

¹ La referencia de esta cita se perdió en el universo del internet. No volví a encontrarla después de anotada. A lo mejor encontró su asidero definitivo en estas páginas.

con los alumnos. Los dueños de la academia, algunos años menores que yo, no tenían una formación estricta en ballet: les daban a los profesores mucha libertad de cátedra y confiaban en sus conocimientos. Los alumnos no tenían que respetar ninguna tonta exigencia con respecto a su forma de vestir y de peinar; ni siquiera de bailar. La escuela tenía un genuino interés de que los alumnos disfrutaran la danza.

El trabajo con estos estudiantes de distintos niveles, proveniencias y edades me hizo por primera vez sentir la potencia de ser maestra. Mientras que a mis ojos las alumnas de escuela tradicional se veían opacadas por ese riguroso ocultamiento de identidad al que se veían forzadas, estos estudiantes, que llegaban a clase libremente vestidos, que se reían con naturalidad, que con osadía proponían dinámicas y actividades, que conversaban al principio y al final de cada clase sobre los temas más variados, se me presentaron como un grupo que daba color a mi labor pedagógica. No se sentían vigilados por mí: había una disposición de su parte para que su autenticidad y singularidad fuera vista. Algunos de ellos, además, provenían de otras disciplinas de la danza: el jazz, la danza urbana, la kizomba, la salsa. Su movimiento, incluso el más clásico, estaba dotado de una variedad de matices que abrían las posibilidades dancísticas.

A pesar de todo, este grupo me abrió más preguntas que respuestas. Sabía ahora con toda certeza que amaba enseñar y que ese amor a la enseñanza crecía cuando podía ver en cada estudiante su potencial particular. Para el montaje de fin de año, las directivas de la escuela nos dieron total libertad de jugar con las posibilidades de cada estudiante, con la oportunidad de escoger nuestra propia música y lo que queríamos representar. Para ese montaje, que recogía el tema del planeta tierra, puse al grupo a dinamizar con las posibilidades de cada uno y sin embargo resultó siendo un montaje armonioso y bello. No hubo esta vez la exigencia de pasar a la alumna con sobrepeso a la parte de atrás o la obligación de nivelar a todos para que cumplieran la exigencia de una misma secuencia coreográfica. Aprovechar el dinamismo de los cuerpos resultó en una coreografía en la que los personajes entraban y salían del escenario mostrando su propio brillo.

Sumándose al tedio que actualmente vivía como artista (armonizar dentro de las coreografías unívocas de una compañía sin experimentación coreográfica) y a la tristeza que en ese momento atravesaba en mi vida personal, el trabajo con el grupo de la EFA me hizo preguntarme sobre las posibilidades pedagógicas de la danza y sobre la apertura de nuevos espacios similares. Después de la clausura, mis alumnos me regalaron algunos objetos: una bufanda, un juego de aretes y collar, una caja de chocolates, un cartel de despedida. Fueron los primeros objetos que guardé en mi colección. Anuncié que iba a renunciar. Aún no tenía ninguna respuesta. En ese momento no conocía ninguna respuesta. Decidí renunciar a todo, dejar la casa de mis padres y hacer una pausa en mi propia vida para hacer un largo viaje.

Como ya les había contado, mis hermanos vivían en Italia desde hacía mucho tiempo. Me arriesgué a visitarlos sin saber si iba a quedarme o no, dispuesta a ver cuáles eran mis opciones. En este viaje que duró algunos meses tuve dos encuentros y un desencuentro, que finalmente me condujo de regreso a casa.

Me instalé en un apartamento en Roma. Tres habitaciones, dos baños. Una compañera de cuarto que nunca estaba. Las primeras semanas me dediqué a dar vueltas por la ciudad, a reconocer monumentos, a identificar las vías turísticas, a probar nuevas comidas. Al principio comía mucho en la estación Términi. Me gustaba el *ramen* que vendían en uno de los restaurantes y a menudo desayunaba con *ricotta al forno*, un queso fresco ahumado y un largo café. Los desayunos italianos con panes dulces, pedazos de torta y cappuccino a menudo se me hacían hostigantes a horas tan tempranas de la mañana. La estación era un lugar de paso, como muchos de los monumentos y calles turísticas de la ciudad. La calle que conduce al Coliseo Romano, el Foro, Plaza Venecia son calles y monumentos de todos. Las ruinas de Roma son la piel de la ciudad que se expone desnuda en todas sus capas.

Me inscribí a unos cursos de teatro con el maestro Gilberto Scaramuzzo. Era un hombre muy alto, su cara parecía una máscara, su cuerpo, a pesar de ser enorme, cabía en todos los espacios, los llenaba con su presencia. En las clases de maestro Gilberto tuve un reencuentro con el cuerpo. Alumno de la escuela del *Piccolo Teatro* de Roma, el maestro Scaramuzzo era discípulo de la *Mimesis Teatral*, metodología pedagógica para el teatro que proponía la asimilación del entorno en el cuerpo mismo, apelando a una afinidad espiritual entre el intérprete y el mundo que lo rodea. Dicha metodología, creada por el director y maestro de teatro Orazio Costa, me proponía sentir la resonancia del mundo en mi cuerpo, que con los ejercicios propuestos por el maestro Gilberto, se estremecía y crecía solo con pronunciar palabras que podrían sonar vanas como “nube”, “gato” o “árbol”. Esas palabras despertaban movimientos en mi cuerpo que ni siquiera sabía que existían. Por primera vez las formas de mis extensiones o el peso de mi cuerpo dejaron de importar. *Con el movimiento exorcizaba las fuerzas de mi memoria*. Mi pelo de desenmarañaba y bailaba con mis brazos y con mi sombra, mis ropas perdían importancia y poco a poco comencé a sentirme poseída por las fuerzas del despojo. Gracias al maestro Scaramuzzo me reconecté con esa luz de la que hablaba Isadora Duncan en su biografía y en sus cartas: hay un reconocimiento del alma humana con el espíritu que habita el entorno. Las clases del maestro Gilberto, además, me llevaron a comprender que esa habilidad de transformismo que había adquirido desde casa podía trascender a otras formas y lugares inimaginados.

A pesar de que disfrutaba mucho de los talleres, me la pasaba la mayor parte del tiempo vagando por la ciudad. En mi casa no había televisor y la dueña, temiendo que llevara a vivir a alguien más allá que se quedara sin pagar, puso en cada cuarto

una cama pequeña e incómoda. Ni siquiera leer era confortable en ese colchón duro y pequeño, en el que apenas cabía un niño de 12 años. Me iba a leer y trabajar en los cafés; hasta veía Netflix mientras me tomaba grandes cappuccinos y cafés “largos” (que por cierto, a los italianos les parecía una bebidas francamente intomable). Los fines de semana visitaba a mis hermanos y recorría el *binario* más largo y lejano para tomar el tren regional, considerablemente más económico. Recorría las calles turísticas una y otra vez. Me convertí en una verdadera transeúnte.

Un día como tantos me dirigí a Plaza Venezia. Era un día en el que no sabía qué más hacer. Para llegar al monumento de la República tocaba pasar por un callejón pequeño con una escalera. Allí se sentaban todos los inmigrantes africanos a vender manillas, a tender la mano frente a la cara de las personas, ofreciendo su mercancía con vehemencia. Como otros paseantes de esa calle, me encontré con una mano enorme y fuerte frente a mis ojos, que me tendía una pulserita de tejida de hilos de distintos colores. Miré al chico a la cara. Le dije que no, que muchas gracias. Le di una sonrisa cordial y seguí subiendo la escalera. Lo que voy a contar a continuación podría estremecer a muchos colombianos como yo: podría ser el preludio a una típica escena de atraco en la ciudad de Bogotá. Caminé unos pocos pasos por delante y el chico se me vino corriendo detrás.

Entonces aceleré el paso. Pensé: “Aquí fue. Me van a matar, me van a secuestrar, me van a robar, me van a chuzar”. Cuando me alcanzó puso su mano sobre mi hombro y me obligó a mirarlo. Tenía un gorrito de lana en su cabeza. Su boca cansada jadeaba por el esfuerzo de alcanzarme; era un hombre muy corpulento. Cuando se recuperó me dijo: “¿Sabías que eres la única persona que se ha fijado en mí en mucho tiempo? ¿No eres italiana, cierto?”. Ante esa pregunta, respondí que no era de allí. Pensé en mi hermana o en mi hermano. Sin sombra de duda hubieran respondido que eran italianos. Estaba asombrada: a ese hombre nadie era capaz de determinarlo con la mirada, solo le lanzaban algunas monedas de consuelo para quitarse de encima la incomodidad de esas manos negras, la incomodidad del reclamo de África por su destino de hambre, escasez y violencia. Al confesarle que no era de allí encontramos algo en común: ambos nos sentíamos solos, divagando entre un lugar y otro. Este hombre había pasado por las más grandes penas para poder migrar de Senegal, su país de origen. Llegó a Francia, pero muchos recovecos lo llevaron a Italia, a ese callejón donde vendía manillas y donde se sostenía a punta de comer chucherías baratas y mala comida. Cuando le conté que era colombiana comenzó a hablarme en español. Quién sabe dónde lo habría aprendido. Conversamos un poco, sobretodo sobre el talante grosero y maleducado de los italianos, sobre la supremacía neocolonial. Al final de nuestra conversación me regaló una pequeña escultura de un elefante. “Te lo regalo, para que te acuerdes de mí”. Es una escultura bella, aún la conservo. Fue allí que empecé conscientemente a coleccionar.

Figura 1-4

Cada vez que relato este encuentro le digo a las personas que ese día ocurrió algo mágico. Sentí que esos múltiples mundos de los que entro y salgo constantemente tuvieron un punto de encuentro, se cruzaron caminos. Ambos vivíamos a nuestra forma la trashumancia, ambos nos adaptábamos a entornos que a veces resultaban hostiles acogiendo los aprendizajes y a la vez camuflándonos cuando hacía falta. Escondíamos cosas de un mundo cuando teníamos contacto con el otro y viceversa. Dos realidades tan distintas y a la vez tan similares, que nunca hubieran podido hallarse de no haber sido por la disposición de uno de los dos de ver más allá del prejuicio. De haber visto el mundo con una sola mirada ese chico senegalés hubiera pensado de mí: “una blanca europea más”, y yo de él: “un inmigrante más metiéndome sus manillas hasta por los ojos”.

Chimamanda Ngozie Adichie (2018), famosa autora nigeriana que está entre mis autoras contemporáneas favoritas, en su ensayo “El peligro de una historia única” cuenta sobre la reacción de sus compañeras de cuarto cuando llegó a estudiar en una universidad en los Estados Unidos. Dice Adichie (2018):

A mí, lo que me impresionó fue lo siguiente: ella se había apiadado de mí incluso antes de conocerme. Su actitud por defecto hacia mí, en tanto que africana, era una especie de lástima bienintencionada y paternalista. Mi compañera de habitación conocía una única historia sobre África, un relato único de catástrofes. En esa historia no cabía la posibilidad de que los africanos se le parecieran en nada, no había lugar para sentimientos más complejos que la pena ni posibilidad de conexión entre iguales (pp. 12-13).

Esa mirada neocolonial que pesaba sobre Chimamanda cuando llegó a los Estados Unidos es la mirada que se supone debía ser la mía por el entorno italiano tan purista en el que crecí. Como he relatado, he huido de eso desde que era niña y a lo mejor ese chico senegalés también, solo que cuando me lo encontré tal vez ya estaba perdiendo la fe. Ya se estaba resignando a que las personas lo vieran como un pobre africano, como un inmigrante molesto que vendía chucherías en la calle y que además quería quitarle el trabajo a los europeos honestos y trabajadores. El encuentro conmigo, tal vez, lo hizo pensar que había algo más allá, que él podía ser visto de otra forma. Yo también me di cuenta de que podía ser vista de otra forma, más allá de lo que se esperara de mí. Siempre tuve la afición de escapar de lo que se supone que debía ser. Ese encuentro me dio a entender que generar ese espacio era posible.

Fue un momento y un lugar en el que confluyeron la honestidad y la transparencia más allá del prejuicio, fue un instante de quitarse la máscara en mi constante transitar de mundos: hallarme tan semejante a alguien que podía parecer tan distinto. Fue algo que atesoré. Entendí que generar estos espacios de encuentro donde la libertad y la autonomía de ser tenían un lugar formaba parte de mi vocación. Mi siguiente pregunta era el dónde. ¿Dónde lo haría?

Días después tuve una horrible experiencia. Era invierno. Habían ventiscas heladas en las mañanas, pero ese frío de madrugada siempre me recordó a mi madre: cuando era pequeña, mamá se levantaba muy temprano y abría todas las puertas de la casa. Cuando yo atravesaba el patio de mi casa para llegar a la cocina y tomar el desayuno, ese viento frío me congelaba los huesos. Desde que vivo lejos de casa (más en esas circunstancias, tan lejos de mi familia) he mantenido el hábito de dejarme arropar por el viento. Esa brisa fría es como un abrazo de mi madre, que ya duerme en otra casa y en otra cama, ya muy lejos de mi.

Ese día había abierto todas las ventanas. Mi compañera de cuarto no estaba en casa. Fui a la cocina, estaba en pijama y en chanclas, holgadamente. Me regocijaba de pensar cuánto le molestaban esas cosas a mi padre. Tomaba un desayuno ligero, un café y unas tostadas de un pan delicioso, con aceite de oliva y ajos: la famosa *bruschetta* que me había enseñado a preparar papá. Mientras tanto leía, tal como lo he hecho toda la vida a la hora del desayuno.

Esa mañana oí a los vecinos pelear. Eran una pareja amargada, un matrimonio inconforme y gris, como a menudo son muchos de los matrimonios que de afuera pintan perfectos. Había tenido con ellos pocos encuentros, pero de aspecto parecían dos personajes de una novela de Dostoievski, ambos encarecidos por una vida mísera. La mujer llevaba el pelo sucio y grasoso, cogido en una moña. Era delgada y tenía una cara muy triste. El marido era barbudo y aunque no era tan viejo las canas se habían apoderado de su cara. Olía horrendo y dejaba el ascensor del edificio contaminado de su terrible humor corporal. Su hijo (creo que era su hijo quien lo hacía) tocaba el piano estupendamente. En las tardes llenaba el edificio de espléndidas notas y yo me acurrucaba en la camita de niña, abrazándome a mi soledad mientras oía el consuelo de la música.

Ese día su hijo no tocaba el piano. Ese día la señora no salió a camuflarse en las paredes ni el marido a apestar el ascensor o las escaleras. Ese día tenían una pelea horrenda, terrible. Se oía como volaban de un lado para el otro los objetos del apartamento, cómo los gritos retumbaban en las paredes del edificio. Alguien rompió un plato (¿o era acaso un florero?). La mujer gritó de frustración (¿o era del dolor? ¿Ese marido infeliz le había acaso hecho algo?). Al escuchar ese escándalo dejé mi desayuno, dejé mi libro y en pijama y en chanclas salí a husmear al pasillo, como seguramente lo hacían todas mis ancestras italianas. Mientras escuchaba

ese tremendo drama y dudosa de si debía llamar a la policía o no, la ventisca materna seguía paseando por la casa y de repente quiso hacerme el chistecito de cerrar la puerta mientras yo estaba chismeando en el recibidor. Me quedé por fuera, sin celular, sin abrigo, sin llave, sin compañera de cuarto que llegara a abrirme. Ella pasaba el fin de semana en su pueblo natal. “¡Por chismosa! ¡Por chismosa!”, me reprendía una y otra vez mientras mis dientes tiritaban de rabia. Llamé a la puerta de la vecina. Le pregunté si sabía el número de mi casera, que seguro tendría las llaves de mi casa. Me respondió que no, que Lino, el vecino de la otra puerta, la conocía mejor, pero que había salido muy temprano y que no había vuelto aún. “Yo lo único que puedo hacer es prestarle un abrigo para que vaya a buscar al cerrajero”, me dijo.

Me acordé entonces de Doña Hilda, la vecina de mis padres en Bogotá. Una vez con mamá nos habíamos quedado fuera de casa y doña Hilda, domingo en la mañana como era, todavía en pijama, nos acogió en su casa, nos dio café con almojábana y nos acompañó mientras llegaba el cerrajero. Qué ironía.

Salí entonces en pijama, con el abrigo puesto y en chanclas a buscar el bendito cerrajero. En uno de los tantos locales del edificio había una peluquería que siempre me había parecido simpática. La serranda tenía un graffiti de Audrey Hepburn. Me encantaba detenerme a mirarla cada vez que llegaba a casa en las tardes. Era de mañana y la peluquería estaba cerrada, pero podía ver que alguien estaba adentro. Golpee la puerta, esperando lo mejor. Me abrió una señora, no alcancé a ver bien su cara, solo que era rubia y ya muy vieja. Se escondía detrás de la puerta y solo mostraba sus ojos. Cuando comencé a hablar, a pedirle ayuda, me dijo: “No tengo dinero, ya váyase” y me tiró la puerta en la cara. Me quedé allí, parada, congelada por esa experiencia. “Ya experimenté lo que significa ser un mendigo, alguien que el resto del mundo ignora”, pensé. Y me acordé entonces del chico senegalés, que mostraba sus manillas al mundo para poder vivir y que la gente se alejaba con desprecio de él, así, una y otra vez.

Ese día todo se resolvió de una manera amable: finalmente el vecino Lino llegó a casa, la otra señora le contó de mi percance y llamó a mi casera. Yo ya me había rendido buscando un cerrajero y cuando regresé al edificio mi puerta estaba abierta y la casera esperándome, entre risas y compasión. Pero ese día, después de ese suceso experimenté también el otro lado de los privilegios en los cuales había sido criada. Ese día decidí qué iba a hacer: ese día decidí volver a Colombia y crear un espacio para que esos mundos tan distintos entre sí y por los cuales había trashumado pudieran encontrarse. La danza (y luego lo fueron las artes en general) iba a ser la herramienta.

1.7 La Voz

1.7.1 La realidad

Emprender la apertura de mi propia escuela no ha sido nada fácil. La llamé “La Voz”. No sé por qué, no hay allí una historia particular, fue una idea bellísima que se me ocurrió tomando una larga ducha en mis últimos días en la ciudad de Roma. Luego comprendí que se trataba de una sugerencia muy acertada del inconsciente: la labor pedagógica se trata también de generar voces, de alimentarlas, de motivarlas e incentivarlas, creando espacios para que esas voces se puedan pronunciar.

No ha sido fácil porque diariamente, mientras intento cumplir con la labor de ser una maestra comprometida, que como Olga Cossettini busca conformar individuos y comunidades con su labor, se atraviesan todas las dolencias que me provoca el hecho de entrar en un mercado de venta de cursos y talleres en educación artística para adultos, tanto en Colombia como en otros países del continente. Mi día a día, desde que comencé este proceso, consiste en estar pendiente de mi teléfono. Soy yo quien atiende a las personas que están interesadas en los cursos. Además, soy yo quien responde inquietudes y está detrás de las redes sociales. Soy yo quien maneja la base de datos, quien gestiona espacios para los cursos, soy yo quien invierte su dinero. Soy yo quien dicta las clases, pero también quien lidia con las innumerables quejas, reclamos y lloriqueos de los profesores que a veces contrato para los cursos. Soy yo quien lidia con los conflictos e inseguridades del diseñador gráfico, soy yo quien acalla los fervores de la gestora de negocios de mi escuela. Me la paso de reunión en reunión, planeando y gestionando, buscando alianzas, pensando en la venta de productos que apoyen la economía de la escuela y en colaboraciones con fundaciones que quieran insertar a sus beneficiados en el programa de becas que estoy armando. Y soy yo la que tiene que lidiar con la frustración personal, día, tras día, cuando hay algún curso o algún producto cuya venta no funcionó. Me rompe el corazón. En suma, hago llamadas, diseño formularios, respondo preguntas de los estudiantes, diseño sin cesar contenido de valor para tener a mis seguidores enganchados, pago infinidad de recibos de publicidad, me la paso juntando facturas, cuentas de cobro y recibos de pago y mientras tanto, mi labor docente se ve mermada, estancada, esperando los plazos que me exige la lógica de venta para poder dictar mis cursos y talleres. No hay forma de salirse de este rol, no hay manera de transformarse en otra cosa. El éxito de mi escuela depende enteramente de mi.

Como si fuera poco, para mantener este proyecto, me vi obligada a llegar a un trato con mi familia: mientras consolidaba mi propia empresa y mientras finalizaba la maestría, podía trabajar medio tiempo en la empresa de la familiar (*qué miedo. Los meses pasan y La Voz no se consolida del todo. Me da miedo quedarme atrapada aquí, pánico*). A pesar del tremendo aburrimiento que implica para mí este trabajo, cuando me siento agotada, agobiada y cansada por las frustraciones excesivas de

Figura 1-5

la escuela que se suman también a las de mi empleo, recuerdo y honro a mi abuela, la fundadora de la empresa familiar, para darme ánimos y fuerzas a mi misma. En esta fotografía que les muestro mi abuela tenía poco más de 30 años. Creo que su edad se aproximaba mucho a la mía en este momento. Llegó a Colombia con 18 años de edad. Venía de un pueblo pequeño del sur de Italia. Creció frente al mar imaginando cuáles eran las fronteras posibles que separaban el mundo de su aldea. Ahora que lo pienso, ese paño negro que utilicé en mi cabeza para las representaciones de la maestría me hacen pensar en ella y en el mundo que ella dejó en 1933 para llegar sola aquí a Colombia a casa de su hermano Gennaro.

Figura 1-6

Las mujeres de esa Italia de los años 30 andaban con esos paños en la cabeza y continuaron usándolos durante largo tiempo. Una de las anécdotas que mi madre

cuenta sobre el matrimonio de mis abuelos (pareja distinguida retratada en la siguiente foto, con sus vestiduras de los años cincuenta y cada uno con su cigarrillo en mano), es que mi abuelo, al visitar por primera vez la población en la que mi abuela nació, quedó impactado por la permanencia de esas mujeres de delantal amplio y pañolón en la cabeza. Mi abuelo nació en Brescia, una ciudad del norte de Italia, zona del país que había abandonado ya hace mucho varios de los aspectos de ese tiempo mítico y ancestral. Al ver a esas mujeres codeándose con sus ropas anchas y pañolones negros, mi abuelo le dijo a mi abuela: “¿Si ves de lo que te rescaté? Si no fuera por mí todavía andarías por el pueblo con la cabeza tapada”.

En la fotografía de los dos, mi abuela se ve decididamente alejada de ese universo: hizo algo muy distinto de ella misma, muy diferente a lo que su entorno cultural

Figura 1-7



marcaba. Ahora que lo pienso, he heredado de ella el deseo de deshacerme de ese pañolón, de romper las fronteras que me separan del océano y de saber qué otro destino me espera. De la misma forma, comparto con ella los esfuerzos por hacer de ella quien ella quería ser y no quien se suponía que debía ser.

Mi abuela no fue ama de casa. Era creyente, pero no particularmente religiosa, menos para andar con un trapo que le cubriera la cabeza ni para

presentarse a la misa con una camándula colgando de su mano. Tuvo hijos, pero mi madre decía que no era particularmente maternal. Se casó en 1943 con 28 años de edad, algo muy fuera de lo común para una mujer de esa época, pero mi abuela, sobretodo, marcó tendencia en algo particular: hizo dinero (muchísimo dinero) montando una panadería italiana que para ese momento, junto a la panadería Cometa, era la única que distribuía pan en Bogotá y en las regiones aledañas. La panadería San Marcos, ubicada hoy en la 13 con 40, fue la verdadera creación de la vida de mi abuela, fue la forma de dejar su legado, de marcar un camino en el mundo. Después de 4 años de su muerte, la fe con la que montó su negocio aún sigue viva.

Cuando yo nací, mi abuela ya estaba viviendo en dicha y abundancia: atendía aún al mostrador, conversaba a diario con los clientes, lideraba el negocio con alegría, trabajando incluso los domingos y los festivos. Cumplió esta labor hasta los 95 años, cuando cayó enferma de una suerte de *Ictus*. Cuando enfermó lo que la motivaba en su proceso era volver a trabajar algún día.

A pesar de haberla conocido en la época de las vacas gordas, escuché de ella y de mi madre muchos relatos del arduo trabajo que implicó sacar la panadería adelante. Ella misma decía: “¡Cuántas mañanas me levanté a las 3 para ir a contar el pan y ponerlo en el camión!”. Después de esto, mi abuelo distribuía el pan por toda la ciudad y lo llevaba también a otros destinos requeridos. San Marcos comenzó en el barrio Egipto, en una antigua casa que mis abuelos compartían allí con otra pareja a la que estaban asociados. Durante los primeros años, para completar las ganancias necesarias para la subsistencia, mi abuela hacía lasagnas en casa y las vendía a clientes particulares. En la siguiente fotografía vemos a mi abuela haciendo lasagnas en ese horno discreto, con unas ropas sencillas y en una cocina que no parecía ser, evidentemente, la de una casa de lujo. Incluso cuando mi abuela amasó esa fortuna de la que les conté, seguía haciéndose cargo de todo, “ensuciando” sus manos con las lasagnas frescas que salían del horno, limpiándose con el delantal, exhortando a sus empleados a que hicieran un trabajo mejor.

Lo que tal vez más me sorprende de esa fotografía es la sonrisa que lleva puesta, a pesar de las circunstancias difíciles en las que hacía su trabajo. ¿Era esto tal vez lo que lograba que sus clientes fueran fieles a San Marcos? ¿Era su innato talento por el servicio? ¿Era su capacidad de sonreír incluso en los momentos más hostiles? Aún no lo descubro, es un misterio.

Mientras ella estuvo en vida teníamos una relación amable de nieta y abuela. Me contaba muchas historias, pero no fue sino hasta cuando yo abrí *La Voz*, mi escuela, que me sentí realmente cercana a ella. Ya había muerto hacía dos años, representando una enorme pérdida para muchísimas personas, pero para mí, de alguna forma, cobró vida nuevamente.

A diario me pregunto qué vive de ella en mí. Ella era toda una *Girl Boss* de la época y aunque aún no sé cuál fue el secreto del éxito de su negocio, espero que algún día me lo susurre al oído. Por ahora trato de replicar muchas de sus actitudes: no le temo al trabajo duro, intento establecer buenas relaciones con los posibles compradores de mis cursos (detesto llamarles *clientes*), intento ser amorosa con los estudiantes que compran en la escuela y sobretodo intento no perderme en la frustración. Entiendo que debo estar dispuesta a atravesar las zonas y momentos aún más oscuros de los que atravieso ahora. Una creación puede tardar muchos años en darse a la luz. Además, lo que me sostiene son los bellísimos momentos de magia en los que el estudiante descubre su propio sendero, cuando encuentra la chispa que enciende su voz.

1.7.2 La magia

“La esencia del medio visual es el tiempo...las imágenes viven dentro de nosotros...somos databases vivientes de imágenes -coleccionistas de imágenes- y una vez que las imágenes han entrado en nosotros, no dejan de transformarse y crecer”.
(Agamben, 2010, p. 11)

Como les conté, soy aficionada a las imágenes, soy aficionada a recoger imágenes: mi admiración por la escultura, la pintura, por la fotografía misma es incontenible. Mi padre era igual: desde que tengo memoria recortaba fotografías del periódico solo por su belleza, por la captura de momentos alucinantes, casi irreales. Como los fotógrafos de prensa a mi padre le gustaba hacer fotografías en la calle, encontrarse con esos rostros particulares y pedir permiso a los paseantes para capturarlos con su cámara. En casa tenía un cuarto oscuro. Yo alcancé a verlo en esta labor, a mirar cómo al sumergir y remojar el papel en un liquido mágico, añadiéndole el conjuro del alma del fotógrafo que esperaba la más bella revelación, aparecía, de repente, una magnífica fotografía, como por arte de magia. Esta aparición, esta resurrección del recuerdo me parecía en extremo fascinante.

Mi padre nunca tuvo el coraje o tal vez el tiempo de aprovechar este talento maravilloso para adoptar la fotografía como carrera o como profesión, pero mi hermano, un par de años después de divorciarse, retomó esta práctica de mi padre e hizo de ella su trabajo. Yo creo que nunca en mi vida he tomado una buena foto. *Mi cámara no captura adecuadamente, pero creo e intuyo que mi cuerpo sí.*

En el epígrafe que escogí para este apartado, Bill Viola explica que nosotros somos una base de datos de imágenes, que esas imágenes cambian y se transforman en nosotros, sometiéndose casi que al proceso alquímico del alma de la persona que las colecciona. ¿Y si nuestro cuerpo fuera papel fotográfico en que imprimir esas imágenes? ¿Y si esas imágenes se traducen también a otros lenguajes?

En los talleres específicamente de danza de la escuela (luego les explico cómo se ha dado esto en *Perífrasis*, pero eso es tema del siguiente apartado) he buscado, a través de la nigromancia pedagógica, evocar las imágenes que viven en el estudiante y resucitarlas en su cuerpo.

Los laboratorios de danza creativa y consciente que he dictado en la escuela bien podrían llamarse laboratorios de magia. Cada ejercicio es un conjuro para evocar el espíritu de cada imagen que ha quedado de la experiencia vivida. Recuerdo que durante mi permanencia en Roma, el maestro Scaramuzzo me exhortaba a sacar de mi las memorias de un cisne. “¡Cisne!”, decía, mientras todos en el salón retorcían sus cuerpos para buscar en ellos la memoria de dicho animal yo, ingenuamente, me puse a mover las alas, tal como me habían enseñado en clase de ballet. El maestro me decía que tal cosa era un movimiento predeterminado, que ese *no era el cisne que vivía en mí.*

Ese episodio me llevó a la exploración de las dimensiones de mi memoria: ¿qué herramientas podían ayudarme a recordar y a corporizar? No hay nada que me recuerde más el agua que su sonido o que el olor del salitre del mar. No hay nada que me evoque más las flores que su perfume, no hay nada que traiga más a la vida el aburrimiento que la pesadez que produce en el cuerpo la lectura de un pasaje de *Madame Bovary* o la culpa algún fragmento de *Crimen y castigo* o el miedo la lectura de *El amenazado* de Borges.

¿Y qué pasa si el cuerpo se pone en acción cuando al aula se traen esos elementos de evocación? ¿Qué pasa cuando al estudiante se le invita a *contemplar* los efectos de la evocación en su cuerpo y a *escuchar* los la resonancia de sus memorias? Lo que ocurre es que aunque tímido, brota el manantial de su propia voz.

Evocación, contemplación y escucha. Esos son los conjuros de mi magia, la magia que finalmente lleva a esa revelación maravillosa que de pequeña veía en el cuarto oscuro de mi padre. ¿Qué pasa con estos tres conjuros durante los talleres? ¿Cómo funcionan? Les voy a contar un poco de algunas experiencias memorables. En uno de los primeros talleres de danza creativa me inspiré en la experiencia que Isadora Duncan había tenido en entornos naturales. Cuando ella ve a su sobrina danzar frente al agua, ocurre allí una *revelación* del agua que había en ella. En ese taller decidí experimentar con la experiencia del mar, en homenaje a esa experiencia de Duncan. Encendí el equipo de sonido, y comenzaron a sonar las olas del mar. Le pedí a los estudiantes que cerraran sus ojos y que respiraran de forma consciente, conectándose con la experiencia del agua. En algunos momentos leí algunos pasajes literarios de poemas que hablaran sobre el mar y les permití permanecer en quietud ampliamente. Los acompañé a salir del estado meditativo y a cada uno le pasé una hoja y un esfero. Mientras el equipo de sonido seguía encendido, les pedí que escribieran sobre su propia experiencia del mar, incluso si no lo habían conocido nunca. La mente comenzó allí a trashumar en las memorias de cada uno y luego, cuando se compartieron los escritos, *la evocación resultó en múltiples experiencias diversas*. Algunos recordaban un mar apacible y tranquilo, otros playas infestadas de basura y fastidiosos turistas, otros más miraban el mar con recelo, otros con miedo y angustia y algunos lo recordaban con majestuoso respeto. Les pedí entonces que representaran esos distintos mares con el movimiento, mientras el agua seguía yendo y viniendo, como las olas del océano. Muchos me pidieron que les ayudara a buscar sus gestos, y al final exhibió cada uno su muestra, utilizando incluso palabras de sus escritos y enfrentando el miedo a ser observados para reemplazarlo por el placer de ser vistos en su propia voz y evocación.

Cuando le pido a un estudiante que *contemple* lo invito a que viva la experiencia en vivo y en directo, por primera vez. En la contemplación *puede estar presente la vista*. En una ocasión, con Diego Zamora, un amigo fotógrafo, programamos un taller de imagen y movimiento en el Humedal Córdoba. Llevamos a los estudiantes a un rincón protegido por las copas de los árboles, en el que el olor de la tierra

húmeda impregnaba sus ojos, sus manos, sus oídos. Los invitamos a caminar por el humedal y en silencio, a observar, a encontrar. Tomaron flores en sus manos, abrazaron los árboles, se acostaron en el pasto y al final, a ojos cerrados, representaron con sus cuerpos la experiencia fresca de estar sumergidos en el bosque, evocando esas flores y esa tierra y esos verdes que acababan de conocer por primera vez. La danza es además una experiencia que se nutre de cada nueva vivencia. Hay allí un descubrimiento: el asombro de descubrir una conexión con experiencias, paisajes y personas desconocidas.

En otros momentos he invitado a los estudiantes a que *escuchen la resonancia* que sonidos y palabras tienen en sus cuerpos. Los bailarines estamos habituados a trabajar con la música, es nuestra costumbre. ¿Pero qué pasa si en lugar de música escuchamos palabras? En la audición para *Perifrasis Círculo Danzario* (que es la experiencia artística-pedagógica de la que les contaré en el próximo apartado) invité a los aspirantes a ponerse sobre el piso, en posición fetal. A respirar hondo y a *cerrar los ojos*. En ese silencio comenzaron, de repente, a brotar las palabras. Leí un texto de mi autoría que improvisé en una hoja de cuaderno, lamento no tenerlo en mis manos, porque ese conjuro tuvo resultados maravillosos. Recuerdo que el texto hablaba sobre el nacimiento, sobre la creación. Sobre cómo inicialmente la vida surge de dos células que se juntan, pero que al final el resto de células se reproducen solas y terminan haciéndolo por el resto de la vida, hasta que morimos. Los aspirantes estaban con los ojos cerrados y en esa posición fetal, la vida misma comenzó a brotar ante mis ojos. Pareciera que esas células que se juntaban recorrían los brazos, se posaban sobre los oídos, los ojos, las manos. La vida misma, sus experiencias y sus dolores comenzaron a despertar en el cuerpo de los aspirantes y durante unos cuantos minutos, mientras sus cuerpos se acompañaban con mi voz estuve en presencia de la naturaleza de la vida-muerte-vida, de la revelación-resurrección, de la aparición-desaparición. Fue mágico. Ser testigo de todos estos episodios me ha hecho pensar en la famosa frase de la bailarina y coreógrafa alemana Pina Bausch: *“Baila como si nadie te estuviera mirando”*. Esa frase, aunque ahora decora los pasillos que llevan al baño de mujeres en algunas discotecas o se ha convertido en el contenido de muchos memes en redes sociales, es fascinante, porque invita a los bailarines a oponer resistencia a la violencia de la mirada. Tales revelaciones maravillosas que he presenciado en mis talleres existen porque no hay una mirada vigilante, porque no hay una mirada que esté observando a los bailarines con juicio y recelo. Ellos pueden bailar como si nadie los estuviera mirando y es allí que se abre la posibilidad de la aparición.

Es así que mientras el taller corre y fluye como un río, mientras las personas danzan y se entrelazan con su propio ser y con los otros cuerpos, el asombro, la sorpresa y la conmoción que sentía de niña en el cuarto oscuro de mi padre regresan a mí. Cuando pienso en el panóptico de Foucault, pienso en el ojo de Dios, que todo lo mira y que todo lo observa para juzgar las acciones de los mortales. Contemplando la presencia de ese *cuerpo-imagen* revelado en el aula, resignifico esa mirada del

creador: como yo, Dios debe estar asombrado y conmovido por la vida que ha cobrado su propia creación.

1.8 Viajes literarios: de la danza y de otros lenguajes

Poco he hablado hasta el momento de mi afición por el universo literario: sí, estudié literatura en la Universidad de los Andes y también me gradué de magíster en historia en esa misma universidad. El hábito de la lectura fue inculcado por mi padre y también por mi hermana. Ambos son lectores voraces y desde que aprendí a leer me regalaron y recomendaron libros, portales hacia otros mundos distintos y a la vez tan parecidos a aquel en el que estaba viviendo.

De hecho, desde pequeña concebí la literatura como otra forma de escapar, de trashumar y por supuesto, de llevar de regreso a mi mundo aquello que había aprendido en mis viajes literarios. Mi fascinación por el universo de las letras radica en la creación de realidades: el autor, combinando unas palabras, logra que en mi mente aparezca un mundo nunca antes visto. Por ejemplo, al leer el nocturno de José Asunción Silva (*Una noche, una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas, Una noche en que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas...*), gracias a las constantes aliteraciones es fácil imaginarse el paso acompasado de las dos sombras en la noche, rodeados por la magia de los sonidos campestres. Y a pesar de esto, sé que alguien más puede leer el poema y figurarse una imagen completamente diferente.

Desde siempre me pregunté cómo la literatura y la danza podían compaginar. La danza es una disciplina que busca la sincronía y la uniformidad de los cuerpos, incluso el encierro de esos cuerpos y el dominio de toda su naturaleza emocional y perecedera. La literatura, en cambio, propicia la creación de mundos singulares y le abre al lector las puertas de un viaje imaginario. De allí, además, podrá traer muchos tesoros que pondrá en práctica en su día a día.

Husmeando entre los textos escritos durante la maestría, me encontré con esta entrega para la asignatura de Arte-política y educación artística. Hablo de la creación de *Perífrasis* y de mis inquietudes sobre cómo conjugar ambos mundos: el de la literatura y el de la danza. Hablo también sobre una de mis mayores preocupaciones en la práctica de la disciplina tal y como la conocemos. Leamos juntos:

Observando estas características propias del universo literario que me empapó durante el estudio del pregrado en literatura en la Universidad de los Andes, me preguntaba si en la danza era posible crear un espacio como el de las letras, un universo que me permitiera rescatar esa singularidad propia como en lo hacían los autores colosales de la literatura y ponerlo en diálogo con otros lenguajes o realidades. Me lo preguntaba ya entonces porque en los estudios que hasta el momento había realizado en ballet clásico, danza contemporánea y flamenco, se buscaba más bien una

sincronía en los cuerpos, una uniformidad en las figuras y una coordinación matemática con la música y con los otros compañeros de aula. La búsqueda de la uniformidad hacía que ese sello personal se perdiera en su totalidad, formando parte de un todo, pero de un todo que no permitía corporizar la experiencia propia. No vivía allí la experiencia íntima que habitaba los parajes literarios en los que he amado perderme a lo largo de toda mi vida, sino la necesidad de pertenecer a un todo que no aceptaba la diversidad de los miembros en la ejecución del baile. (Coccia, 2021, p.)

Perífrasis, el colectivo de danza que fundé en el año 2021, nace de esta inquietud: ¿hay lugar para que las distintas percepciones del mundo y de la vida puedan caber en la danza y en el escenario, trabajando para una misma creación? ¿Es posible exponer esa experiencia íntima en escena, y que además, esa experiencia se vincule con las otras presencias en el escenario?

La *perífrasis* es una figura literaria que según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, se define de la siguiente manera: “Expresión, por medio de un rodeo verbal, de algo que se habría podido decir con menos palabras o con una sola” (Real Academia de la Lengua Española, 2021, definición 2). En otras palabras, quien usa la perífrasis le abre la posibilidad al lenguaje: ¿de qué otras maneras puedo decir lo que estoy diciendo? *Mismo mensaje, distintas formas de decirlo. Es lo que pasa con la lectura: mismo texto, distintos mundos imaginados.* En *Perífrasis* la apuesta es llevarlo a la danza: ¿cómo esas percepciones pueden convivir en armonía en el escenario? La herramienta principal para poner mostrar dichas percepciones singulares es el cuerpo y el espacio vinculante es el salón de ensayo o el escenario. Sin embargo, en *Perífrasis* brindamos otras posibilidades para que bailarines y bailarinas puedan salir y trashumar de los límites del lenguaje del cuerpo. Hemos invitado a otros artistas de otras disciplinas a formar al elenco y a ayudarlos a explorar el cuerpo desde otras posibilidades. La prioridad es que el artista llegue a un encuentro con su propia voz. Como digo en el mismo texto que cité, “...en *Perífrasis* buscamos conectar al bailarín con su ser creador, ese ser que podría equipararse a lo divino justamente por su capacidad de recrear mundos con su movimiento”.

Figura 1-8



Perífrasis se conecta con esa danza ritualizada que me produce tanto encanto y además, compagina el movimiento dancístico con la traducción. Nuestra primera creación fue la obra *Una cripta azul*, inspirada en el proceso creativo del pintor malagueño Pablo Picasso durante su reconocido *Periodo Azul*. Trabajamos en conjunto con la artista plástica y *bodypainter* María José Sánchez, que recreó en los cuerpos de los bailarines las pinturas de este periodo creativo. Además, se invitó al dramaturgo y director de teatro Nicolás González, quien ayudó a construir un guion teatral, pero que además ayudó a los bailarines a que su corporalidad se compaginara con el relato propuesto. En la primera imagen vemos cómo los cuerpos, engalanados con el *bodypaint* de María José, buscaban traducir al cuerpo la gama de colores de las pinturas. Pero además, el cuerpo se apropió de la imagen y le proporcionó una gestualidad, un movimiento, un sentir particular.

Figura 1-9



Este dinamismo del que hablo puede verse en la foto que aquí les traigo. La pintura se titula *La muerte de Casagemas* y es el retrato de Carlos Casagemas, amigo fallecido del pintor. El bailarín Gabriel Amaya que interpretó el papel del finado, no solo asume los colores de la pintura en su propio cuerpo, sino que *resucita* esa imagen con el movimiento. Es otro acto de nigromancia, de magia. Gabriel le da vida al muerto, le da vida a la imagen de Casagemas que habita en él. Lo escogí para el papel no por su técnica, sino por la interpretación particular que le daba a la muerte.

Es así que el cuerpo se vuelve imagen, o la imagen cuerpo. Me parece que es un proceso que puede trashumar de una vía a otra.

1.9 Recuerdos de viaje

1.9.1 La colección de una trashumante

La tensión que da luz a la escultura debería, por medio del contacto, transmitirse al psiquismo del observador y despertar en él asociaciones visuales. Todo este proceso de percepción desencadena, pues, en nuestra visión interior, la cual es aún del dominio de nuestra psiquis y no sucumbe las convenciones estéticas.
(Svankmajer, 2014, p. 142)

Se preguntarán ustedes de dónde saco esta idea de revivir imágenes con la danza. Hacer de la imagen un cuerpo y del cuerpo una imagen es una destreza que requiere una familiaridad con esas capturas de vida, con esas obras de arte como tal. Como ya sabrán en este punto de mi narración, mi inquietud por la imagen me ha llevado a coleccionarla de distintas maneras y en distintos formatos. Recuerdo que siguiendo el ejemplo de mi papá, que conservaba en un pequeño archivo las imágenes del periódico que él consideraba memorables, cuando llegué a mi adolescencia, como muchas otras chicas de mi edad, se me ocurrió la idea maravillosa de hacer un corcho en mi cuarto. No obstante diferencia de otras, que coleccionaban fotos con sus mejores amigos y amigas, decidí coleccionar postales de obras que me gustaban y combinarlas con imágenes de mi infancia e historia familiar. De cada lugar, museo u obra artística que me llamaba la atención tenía una postal. Las disponía en el corcho junto a fotos donde aparecía con mis padres y hermanos cuando era tan pequeña que podía caber en un brazo solo. Había una foto maravillosa de mi sonriéndole a mi madre, de mis sobrinos y yo cuando éramos todos pequeños, subidos en un camión de juguete, de la primera navidad, sentada en un silloncito con todos mis regalos a mi alrededor. Como nací tan tarde, fui todo un fenómeno para la familia, había fotografías mías en todos los vestidos, en todas las poses en todos los lugares. Me gustaba mucho ser retratada cuando era niña. En cuanto a las obras de arte, había muchas postales del impresionismo. Como era bailarina, las personas me regalaban cuadros y postales de Degas. Me encantaban las vanguardias: tenía una de la *Guernica*, un *Angelus* de Dalí, un *Baile en el Moulin de la Galette* de Renoir, *La noche oscura*, *los Girasoles*, *El Café de Noche* y *La habitación de Arlés* de Van Gogh. También me gustaban las obras del barroco: *Las meninas* de Velázquez o *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck.

Me gustaban las fotografías de ciudades, las postales. Me imagino que quienes diseñan esas postales hacen un gran trabajo con la luz, porque cada una de las que había coleccionado mostraba la luz caer sobre el monumento, como derritiéndolo con el sol. La luz ilumina la profundidad de cada espacio, pero además lo llena de una especie de hálito divino. En mi corcho había también otras cosas: una compañera del colegio nos trajo de un viaje nuestros nombres escritos en chino. Finalmente enmarqué esa estampa, preguntándome si de verdad mi nombre era ese, pero sabiendo que era un pedacito de oriente traído solo para mi.

Esta archivística recogía mis curiosidades, mi interés. Todas estas cosas, incluso mi pasado, parecían lejanas a mi. No había conocido todas las obras o todos los lugares que allí se retrataban, al igual que en mi infancia profunda: no recordaba ninguno de esos momentos en los que fui amada con la emoción de la novedad. Sin embargo, tener esos vestigios o esos pedacitos de mundo aglomerados en esos retazos de corcho, me abrió la perspectiva a imaginar la verdadera obra, el verdadero lugar, o ese momento que parecía lejano en el tiempo. Esta práctica incluso me abrió a la posibilidad de recordarlo cuando le preguntaba a algún testigo sobre el momento retratado. Me apropiaba de esas imágenes porque me hacían vivir experiencias imaginadas y recordadas. Se imaginarán que esta mirada que ampliaba mi espectro fue la que guio la creación de *Una cripta azul*: detrás de cada cuadro se abre un mundo de posibilidad, se abre una historia que se narra a través del movimiento. *El movimiento mismo es la materialidad de esa historia imaginada. A través de la danza ocurría la revelación.*

Rilke (2014), en *Cartas a un joven poeta* dice:

Por esto, líbrese de los motivos de índole general. Recorra a los que cada día le ofrece su propia vida. Describa sus tristezas y sus anhelos, sus pensamientos fugaces y su fe en algo bello; y dígalos todo con íntima, callada y humilde sinceridad. Valiéndose, para expresarse, de las cosas que lo rodean. De las imágenes que pueblan sus sueños. Y de todo cuanto vive en el recuerdo. (párr. 3)

Cuando Kapus le pidió consejo a Rilke sobre su escritura, creo que todo se esperaba menos que el famoso poeta le armara una retahíla sobre la vida. Con extraordinaria simplicidad, Rilke le aconseja a Kapus que deje la grandilocuencia y que recurra a su propia experiencia, a lo que tiene a la mano, para poder plasmarlo en su propia obra. La experiencia es entonces la mina de oro para cualquiera que se considera artista. Descubrir esto en *Cartas a un joven poeta*, redescubrirlo un tiempo después con Isadora Duncan y finalmente volverlo a leer en otros libros más actuales (como *El camino del artista*, de la escritora Julia Cameron) me dio tranquilidad: la creatividad no depende necesariamente de la disciplina, depende de la experiencia de vida, de vivirla. De llevar nuestros sentidos, nuestro cuerpo a ella, para que nuestra perspectiva cambie y rompa las barreras del salón de danza. Como en el episodio que narra Isadora Duncan en sus cartas, a veces solo es necesario tener contacto directo con el mar para poder danzarlo, para poder buscarlo en nosotros.

Yo tenía mi propio museo en casa y papá también. Sin embargo, a pesar de su afición por la fotografía papá nunca fue un gran viajero. Solo le gustan aún hoy sus viajes de regreso a casa. A mi madre en cambio siempre le gustó viajar. Sus padres, esos dos señores distinguidos y elegantes de las fotos antiguas, invirtieron

grandísimas cantidades de dinero en los viajes. Mi hermana me relata que llegaban de Europa llenos de baúles de todos los objetos que habían comprado en esos otros lugares del mundo, donde entonces se conseguían invaluable tesoros que aquí no. De cada lugar mi abuela traía su marca, su pequeña captura y la ponía en su casa o sobre su cuerpo, bien se tratara de ropa, de una escultura de Capo di Monte, de una lámpara de Murano. En su afición por los viajes, mi abuela nos llevó a todos. A mi me llevó de pequeña a Roma, a Pisa, a París, a Londres, a Venecia; nos paseábamos por Milán con todas sus bolsas de compra, con su orgullo de inmigrante retornada. Gracias a ella tuve la oportunidad de recorrer muchos lugares de Italia y del mundo, y de aprender a caminar sin nostalgias, atrapando todo lo que el panorama me ofrecía.

Con ella visitamos muchos museos y comimos muchas comidas en deliciosos restaurantes. Nos subimos a tranvías, buses, metros, carrozas, nos metimos a cabinas telefónicas y descansamos en bares y cafeterías donde comíamos elegantes bizcochos servidos con bebidas presentadas de manera exquisita. Fuimos al mar más de una vez, a su pueblo. Era impresionante verla sumergirse en el agua en la que nació y buscar mejillones pequeños en las grandes piedras marinas y metérselos a la boca como merienda. Al verla me preguntaba si de eso vivían las sirenas.

Cuando íbamos a Roma, el lugar favorito de mi abuela y el mío propio era el parque de Villa Borghese. Allí se puede pasear en carroza pero también en bicitaxi. Se puede tomar helado en el quiosco y disfrutar el día de verano mientras se escucha la fuente del agua correr. Es un jardín imperial, rico en variadas especies de plantas, en el que se pueden encontrar fuentes escondidas que figuran ninfas ocultas del bosque. En medio de este bello parque hay un museo que esconde algunas de las esculturas más impresionantes de este oficio.

La mirada que se articula en los museos, en las galerías y en los espacios de contemplación artística es una mirada completamente distinta a la que necesito para el salón de danza, es una mirada que me gusta más. Como les contaba en otro de los relatos, el espacio de la danza clásica es un espacio cerrado, una jaula de espejos en el que nos miran, en la que nos miramos, en la que miramos a otros. El foco de nuestra mirada va de nosotros a los otros cuerpos, y de otros a nosotros en el espectro de una mirada vigilante de la que no se puede escapar. En el museo o en la galería de arte la mirada es libre. Transita por un espacio lleno de compartimentos por descubrir, posándose en imágenes que parecen reveladas en cada esquina del museo. Al entrar al mismo jardín de Villa Borghese nos encontramos con la revelación de las ninfas y de las fuentes, y en el museo mismo con la revelación de múltiples obras, que aparecen sin que esperemos mínimamente que eso ocurra. *La trashumancia por el museo nos invita a observar la aparición.*

En una de mis primeras visitas al museo recuerdo haber entrado a una gran sala, llena de decorados y muebles decimonónicos. En el medio de esta gran sala había una suerte de pedestal giratorio, en el que yacía una escultura de una mujer durmiente. Cuando entramos a la sala, la mujer, desnuda está acostada de espaldas, con una postura en extremo seductora que invita al espectador a ser curioso y a querer descubrir su cara. Giramos alrededor del pedestal como rodeando el mundo y cuando tenemos de frente su rostro, se nos revela entre sus piernas el sexo masculino. Su cara complaciente incluso nos incita a pensar que en medio de su sueño ese *Hermafrodito durmiente*, obra de Gian Lorenzo Bernini, se está dando placer.

Recuerdo que la imagen, para mi, fue una completa revelación. La aparición del ser, el juego con mi propia mirada, la sorpresa que sentí al ver la revelación de esa verdad se quedó siempre en mi mente. La sensación fue la de sentirme extraña a mi misma: un giro cambió mi percepción de lo que creí que veía. Sentirse en extrañamiento: una sensación que igual es familiar a mis condiciones de vida.

Figura 1-10



Ahora que escribo esto entiendo que el arte de *revelar* una verdad, una imagen, una percepción para el alumno corporiza en él o en ella la sensación de extrañeza. ¿Es que acaso la experiencia de la mirada en el museo puede llevarse al escenario de la danza? ¿Puede llevarse la experiencia de la aparición de uno mismo al salón de danza, a la escena?

1.10 La danza como viaje

1.10.1 El tango y las apariciones

Como muchas otras de mis aficiones, mi interés por el tango surgió de los gustos artísticos de mi padre. Cuando era niña, en Radio Nacional, pasaban un programa de tangos a las 11 de la noche. Papá se quedaba despierto hasta esas horas solo para escuchar el programa. El tango le encantaba. Tenía varios discos en su colección musical.

Yo no tardé en obsesionarme con su afición. Escuchaba una y otra vez las piezas que tenía en casa. Me encantaba el disco del musical *Forever Tango*. Mis dos

primeras coreografías de ballet las monté con piezas de este disco. Amaba una colección de tango tradicional que guardaba en la biblioteca y ponía una y otra vez, obsesivamente, la *Milonga de mis amores*. Cuando fui creciendo descubrí la música de Astor Piazzolla. *Cité tango, la Milonga del ángel, Las nubes, Volver al sur, la Primavera Porteña* y otras obras de este compositor ya formaban parte de la lista de reproducción de mi Ipod. Escuchaba las canciones mientras me agarraba de la barra de Transmilenio cuando iba a la universidad. El tango ha sido la única música que me ha obsesionado. El tango entró en mí por los oídos, no por los ojos, como muchos otros elementos que he descrito hasta el momento. Y pronto, cuando comenzó a estudiarlo, me di cuenta de que la mirada tenía poco que ver en su danza.

Cuando era pequeña le había dicho a mi madre que quería asistir a las clases que dictaban en la escuela Alma de Tango, pero los horarios eran nocturnos y ella sencillamente no quería ir hasta Galerías a las 9 de la noche para ir a recogerme. Sin embargo, cuando comencé mi maestría en historia en la universidad, decidí yo misma darme el regalo. Comencé clases una mañana de martes. Cuando conseguí uno de mis primeros trabajos en una editorial, negocié mis horarios para seguir yendo a las clases: no quería parar. De la misma forma en la que me obsesionó la música me obsesionó también la danza. Me cuesta aún describir qué encontré en el tango, pero lo intentaré para ustedes.

Uno de los hechos que más me sorprendió al empezar a bailar fue ir a la milonga. El tango social, ese de los antros de mala muerte, todavía sobrevive en los espacios de las milongas, lugares a menudo algo tristes (usualmente se organizan en salones de danza de las escuelas, en locales que otras noches se utilizan como bar, en salones comunales de barrio) en los que las personas se reúnen a bailar mientras toman vino o comparten con los compañeros de mesa. Allí los rituales del tango sobreviven. Allí las mujeres van, independientemente de su edad, con sus vestidos y faldas tubo, en lentejuela o terciopelo, con la raja que les recorre la pierna hasta el entrecejo. Que no falte el maquillaje, el perfume, el tacón que combine con toda la indumentaria. Los hombres van de camisa y pantalón de paño, peinados y perfumados, con los mejores zapatos. Y todos están allí con el propósito de encontrarse, de encontrarse en las notas musicales que, de acuerdo a cada tanda, van marcando el paso, la forma, el ritmo del baile, la extensión de las piernas. Allí los pies se arrastran, las caderas se cruzan, las piernas se enredan durante el baile, pero lo más impresionante de estos eventos es el encuentro con el otro en el abrazo de tango, la juntanza de los corazones al bailar y sobretodo, los ojos que se cierran para poder danzar para el otro y para que nadie más nos mire, nadie más. Allí las miradas ajenas ya no importan y danzamos como locos en la pista al ritmo del tango, la milonga y el vals.

A lo largo de mis estudios en el baile del tango, confieso que esto me costó muchísimo, a pesar de que era mi anhelo más grande. ¿Cómo así que no puedo bailar para que los demás me miren o para que al menos decidan mirarme? En el tango de pista, además, los movimientos son breves, discretos y realmente abarcan poco espacio. Cada movimiento es una propuesta del compañero hacia mí o de mí hacia mi compañero. En este diálogo constante los cuerpos se comunican: en la

danza clásica o en otras danzas, los cuerpos se atienen a una sincronía musical para verse uniformes. Se disponen en línea para hacerse visibles. En la danza del tango, en cambio, cada cuerpo corporiza (valga la redundancia) una individualidad y una forma de comprender la música. En la pista estos cuerpos se ponen en diálogo, siendo espejo el uno del otro, reaccionando a lo que el compañero propone.

Me sorprendió gratamente enterarme, además, de que la danza del tango se da, justamente, en el espacio de los tránsitos. Recorrer el mundo expandido con tan solo un paso de baile. De hecho, “El tango está entre un paso y el otro”, dicen los maestros. Me tomó muchísimos años comprender de qué se trataba esta frase. Para quienes no conocen esta danza, el tango se trata, básicamente, de caminar. Muchas veces en las clases se corrige cómo el paso termina cortante, o como al caminar la persona envía con mucha rapidez su peso hacia adelante o su peso hacia atrás. Realmente, con los años entendí que el tango se trata de prolongar la energía en el tránsito del paso, sin afanes de llegar a ningún lugar, sino más bien de caminar disfrutando el rumbo de la veleta mientras se deja una estela de uno mismo en cada paso que da. Allí ocurre la magia. No me extraña: el tango es una música y una danza producto de la trashumancia: tonadas italianas, negras, españolas, alemanas y francesas viven en su música, que es el resultado histórico de diálogos culturales, mixturas y juntanzas que se dieron durante el fenómeno migratorio de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en la Argentina. En otras palabras, el tango es como yo, el tango viene de lo que yo soy y a cada momento se convierte en el espejo de mi misma.

Pero además de todo, el tango me ha brindado algo que otras danzas no me han dado o me han dado en espacios muy limitados: la magia de la improvisación. En el tango de pista se improvisa. En las propuestas escénicas también cabe la improvisación, ese juego curioso en el que nadie sabe qué va a pasar, en el que vamos a conversar sin saber a dónde nos va a llevar esto. Alguien que conozco dice que la improvisación es el espíritu actuando, moviéndose a través de nosotros. El tango es la danza de la escucha, porque para improvisar necesito escuchar la música, pero también escuchar a quien está bailando conmigo. Es una danza que me requiere estar presente. El tango es una danza íntima, como deberían ser todas las danzas. Y lo más bello es que en esta improvisación, que parece ser la herramienta de la magia en esta danza, aparezco yo, porque no me queda de otra, porque improvisando no tengo tiempo ni espacio de planear qué voy a mostrar. En el tango la aparición de la singularidad es obligatoria, necesaria, indispensable para que el baile fluya en ambos sentidos. Aparece además el otro, quien me acompaña, tal como es, tal como su cuerpo respondería a la marea de la música, a la síncopa, que en el tango es una constante. Somos allí nuevamente *aparición*. Somos *revelación*.

Releyendo todo esto, he pensado en la *Balada para un loco*, que aparece de repente en mi cabeza, con su sonido valseado. Comienza así, con una voz queda, que aparece antes de que surja la música:

Las tardecitas de Buenos Aires tienen ese qué sé yo, ¿viste?

Salís de tu casa, por Arenales. Lo de siempre: en la calle y en vos. . .

Cuando, de repente, de atrás de aquel árbol, me aparezco yo.

Después de esta aparición repentina, que uno no sabe muy bien si es la aparición uno mismo o si es la del otro, ese quien me acompaña a bailar, continúan los versos de Ferrer:

¡Loco! ¡Loco! ¡Loco!

Como un acróbata demente saltaré,
sobre el abismo de tu escote hasta sentir
que enloquecí tu corazón de libertad...

¡Ya vas a ver!

Y allí está el acróbata del espíritu, aquel que brinca y se transforma y aparece ante los otros. Y allí está el arcano del loco, que vive en tránsito para construir libertad, y allí está la mirada, esa mirada que se abre, por fin, con esa aparición.

2 Canto II: El viaje de retorno

“No se habían secado sus ojos de llanto, y su dulce vida se consumía añorando el regreso, puesto que ya no le agradaba la ninfa, aunque pasaba las noches por la fuerza en la cóncava cueva junto a la que lo amaba sin que él la amara. Durante el día se sentaba en las piedras de la orilla desgarrando su ánimo con lágrimas, gemidos y dolores, y miraba al estéril mar derramando lágrimas”.
(Odisea, V, 151-159)

“Pide que el camino sea largo.
Que muchas sean las mañanas de verano
en que llegues -¡con qué placer y alegría!
a puertos nunca vistos antes.
Detente en los emporios de Fenicia
y hazte con hermosas mercancías,
nácar y coral, ámbar y ébano
y toda suerte de perfumes sensuales,
cuantos más abundantes perfumes sensuales puedas.
Ve a muchas ciudades egipcias
a aprender, a aprender de sus sabios”.
(Kostantin Kafavis)

2.1 Una desaparición

2.1.1 Premisa para un trabajo de grado

Durante muchos años no supe o no comprendí que había desaparecido. Mi cuerpo se había convertido en una masa de mucha plasticidad. Mi columna, con los años, se había vuelto derecha, mis hombros se habían acomodado abajo, mis brazos eran largos, como plumas, y con algunos pequeños ajustes podía modificar la postura cotidiana de mi cuerpo para convertirlo en la imagen del cuerpo de una bailarina. En la calle, en las reuniones de familia o en los momentos de recreo en el colegio o en la universidad, la gente me decía que se me notaba que era una bailarina, pues caminaba recta, con la cadera y los pies abiertos. A veces lo revelaba en cómo me sentaba en el pupitre del colegio o en cómo cruzaba las piernas en clase en la universidad, sin el pudor que nos enseñan en la infancia a nosotras las mujeres.

Se me notaba, se me veía. Era una aparición, una presencia a cada lugar al que iba en mi trashumar, pero solo hasta cuando comencé la Maestría en Educación Artística en la Universidad Nacional de Colombia comprendí que mi aparición era contundente en la calle, pero nula en el escenario, que era el lugar para el que se supone que tenía una preparación.

¿Cómo me di cuenta? Debo confesar que en primer semestre no sabía muy bien qué hacía cursando esta maestría. Yo no tenía experiencia en colegios ni me

Figura 2-1



proyecté nunca a trabajar en este tipo de institución. En clase no hacían sino hablar de “los niños”, y yo no tenía en mente proyectar mi trabajo en la escuela hacia la infancia. Asistía a clase muy callada, tratando de recoger aquello que me podía servir, y preguntándome si debía trashumar hacia otra maestría distinta. Pero en segundo semestre tuve un hallazgo que impulsó todo mi trabajo. En una de las tantas tareas relativas

a la construcción de un archivo, me encontré con una imagen que me afectó de forma profunda. La imagen es una fotografía captada durante un campeonato de tango en el año 2018 y retrata a las mujeres de la compañía de baile que estaba concursando en esa ocasión. Durante el acto, todas las mujeres estaban con el mismo vestido y peinado, con la misma expresión en el rostro. Entre esas bailarinas estaba yo; pero lo realmente impactante de mi encuentro con esta fotografía fue que durante varios minutos me confundí a mi misma con otra compañera.

Me di cuenta entonces de que una de las tantas violencias ejercidas por la disciplina de la danza durante el proceso de formación es el sacrificio de la expresión singular de los bailarines para ajustar sus cuerpos a unos parámetros de uniformidad y perfección esperados: en este proceso la mirada vigilante de los maestros impide el desarrollo de una danza propia y singular. El encuentro con la fotografía me llevó a preguntarme sobre cómo había sido formada y qué había fallado. ¿Por qué ese cuerpo de bailarina que era tan evidente en las calles no se hacía evidente en el escenario, ni siquiera para mi misma? En esta búsqueda me remití al manual *Las bases de la danza clásica*, de la bailarina y maestra Agrippina Vaganova fundadora de la escuela rusa de ballet clásico. Yo había sido formada con esta técnica y en mis procesos con mis estudiantes había consultado este manual con frecuencia, pero nunca me había tomado el trabajo de leer la introducción. Vaganova (2007) comienza su manual con estas palabras:

Nosotros defendimos la danza clásica de forma asidua, pero los tiempos cambian y todo se perfecciona: también nosotras, las bailarinas, aspiramos a la perfección. Cada día, en clase, nos proponemos un nuevo objetivo y trabajamos en el perfeccionamiento de nuestra técnica. Este propósito es inevitable e inducido por los tiempos mismos.

No es en la técnica que se reconoce la herencia clásica que conservamos. La perfección de la forma es la principal belleza de los viejos ballets y es esto lo que nosotros debemos preservar y desarrollar. Concentrarse en este trabajo, recoger las particularidades de la danza clásica: este es mi objetivo principal, hacia esto dirijo mi atención. Trabajando sobre mi método de enseñanza, traté de fijar las bases de la ciencia de la danza, mi trabajo, todo lo que me ha dado mi experiencia de bailarina y maestra. (p. 25)

Me bastó leerlo un par de veces para comprender. A mi modo de ver el “perfeccionamiento” o la “perfección” en la técnica tienen que ver con el ajuste del cuerpo a unos parámetros esperados, a una idea que podríamos llamar platónica. Pensándolo mucho, me di cuenta de la ironía: en la danza clásica se espera la perfección cuando se trabaja con el cuerpo, que es una materia maleable, una materia perecedera, expuesta al envejecimiento, a la podredumbre y a los efectos que cada etapa de la vida tiene. Y es curioso, porque esto es lo que hace maravilloso el cuerpo: capas y capas de vida se van almacenando en nuestro cuerpo que se convierte en un palimpsesto de imágenes, experiencias y memorias. El manual de *Las bases de la danza clásica* fue publicado en 1934, el año en el que Vaganova (2007) fue proclamada como directora de la Academia de ballet del teatro Mariinsky, casa y sede del Kirov Ballet de San Petersburgo. ¿Cómo se veía el año 1934? No tengo la absoluta certeza histórica, pero sí sé que términos como “progreso”, “industria”, “objetivos” y “resultados” eran palabras de muchísima importancia. La danza clásica, en efecto, llega a su época de oro durante el siglo XIX: es el fruto de una sociedad industrializada que pretendía, en sus procesos formativos, sacar de las escuelas un torpel de trabajadores obedientes y eficientes que favorecieran el progreso de las naciones. Dichas nociones siguen permeando la educación contemporánea. Ilaria Pelati, de la Universidad Roma Tre, afirma en su tesis de grado titulada *Danza, mimesis, educación: reflexiones para una danza que nutra la humanidad en el hombre (2015-2016)* que la educación se ha quedado en su estructura decimonónica, momento en el que se buscaba consolidar una fuerza de trabajo obediente que se sometiera a la autoridad, que trabajara de manera continua en la cadena de producción y que resistiera la permanencia de su período de vida en una misma colocación laboral. Pelati insiste en que a pesar de que el currículo educativo ha asumido ciertos cambios que han relajado la fuerte disciplina y que han favorecido la autonomía individual, la estructura educativa sigue siendo esencialmente la misma: pupitres, tablero y escritorio aún no se han movido de su lugar. Esta formación se trataba antes y se trata ahora, de responder mediante los procesos formativos a unos fundamentos ideológicos del progreso, sin pensar mucho en los beneficios que la educación puede aportarle a los estudiantes.

En el pasaje que cité de la maestra Vaganova, también se trasluce la persecución de un ideal: “La perfección de la forma es la principal belleza de los viejos ballets y es esto lo que nosotros debemos preservar y desarrollar. Concentrarse en este trabajo, recoger las particularidades de la danza clásica: este es mi objetivo

principal, hacia esto dirijo mi atención”, dice la maestra. No hay un interés formativo ni un propósito de desarrollo de los alumnos y estudiantes, que ni siquiera son mencionados en las primeras palabras de este manual. Solo hay un interés por “preservar”, “desarrollar” y “recoger” los fundamentos del ballet, para que esa tradición permanezca por encima de la formación del estudiantado.

Así como los fundamentos de la enseñanza tradicional se ven todavía en las escuelas, del mismo modo se trasluce la pedagogía clásica en toda academia especializada en ballet. La persecución de un ideal está por encima del desarrollo del estudiante, que debe homogeneizarse a los parámetros esperados, sacrificando la aparición de su expresión singular para *formar parte* de algo que es más grande que él o ella, respondiendo aún a las normas establecidas en esa realidad decimonónica en la que surgieron. Aparentemente el objetivo que se trasluce no es formativo ni tiene interés alguno en el estudiantado.

Al parecer, aparentemente, las metas que la disciplina de la danza clásica persigue son las equivocadas. La técnica aquí no es la herramienta, sino que es el objetivo final. Quien desempeñe su labor de manera más virtuosa será el que destaque. Pero con los años me he dado cuenta que tal sumisión no conduce a los resultados y metas esperados, que son los de ser una bailarina o un bailarín destacado en su labor, solista de algún teatro europeo, o por lo menos norteamericano, ser ganador de galardones internacionales o becario en alguna escuela como la Escuela Vaganova, o al menos el bailarín o la bailarina más buscado y visto en Youtube. Ser reconocido, ser referente, por el camino de la búsqueda de la técnica, es difícilmente lograble. Como yo lo buscaba entonces, estoy segura de que muchos de mis colegas permanecen en esa búsqueda. Los concursos anuales muestran resultados cada vez más impresionantes a este nivel y es cada vez más difícil destacar. Quienes bailan de esta forma buscan ser vistos, ser reconocidos, pertenecer y creo que en gran medida esperando este resultado yo he actuado durante tantos años ya.

Figura 2-2



Estas fotografías, tomadas por mi colega Viviana Aguillón, compañera de la maestría, son imágenes de referencia de la primera muestra de *Trabajo Final I*, realizada en el tercer semestre de la maestría. Mirándolas recuerdo cuál era el propósito de esta muestra. Durante la ejecución tomé la tierra que viajó con mi padre desde Italia (figurativamente hablando) y la sembré representando los 8 puntos del salón de clase de ballet. Durante varios meses descarté esta idea pensando que era un poco forzada, pero escribiendo el texto me doy cuenta de que tiene mucho sentido para mí. Observando también lo que he escrito en el primer capítulo de esta tesis, la búsqueda de un punto de arraigo fue fundamental en mi infancia y adolescencia y buscar ser reconocido y aplaudido formó parte esencial de mis primeros años de búsqueda. Creo que allí está la génesis de mi entrega a la danza clásica, a sus normas tan estrictas, a su corporalidad angélica. Al querer pertenecer, queremos pertenecer a algo que es más grande que nosotros, pero en esa sumisión, en esa entrega, desaparecemos, nos homogeneizamos, al punto en el que hemos perdido contacto con nosotros mismos.

Hoy en día todavía reconozco esta necesidad. En las clases que tomo para mantener mi cuerpo entrenado, busco el reconocimiento del maestro. A menudo tomo clase con gente mucho más joven que yo y cuyos cuerpos tienen más resistencia, como yo en ese momento de mi vida. Busco ser vista por el maestro, ponerme al nivel, pero observando de cerca, me doy cuenta que sigo destacando, pero no ya por mis habilidades técnicas, sino por la experiencia de vida y la experiencia en la danza que se trasluce en cada movimiento. Mi danza transmite algo: la de ellos aún no.

En las imágenes que nuestro arriba, de hecho, en una estoy sembrando la tierra, entregándome a mí misma, en la segunda imagen estoy recogiendo la tierra, como recuperándome a mí misma después de intentar pertenecer. En la segunda imagen, además, para recoger la tierra estoy danzando con ella, danzando con mi ser, con lo que representa, con lo que es. *En esa imagen estoy yo*. Danzar con ese desarraigado trashumante es lo que hace de mi danza algo particular, algo singular. Esta consciencia se une al descubrimiento de ciertos saberes que conocía solo parcialmente en mis años de formación clásica. Mi abuela murió en el año 2017. Mi hermana, que con los años ha descubierto su vocación de librera, fue a la biblioteca de mi abuela para ver qué ejemplares podían rescatarse de su colección. Entre los muchos libros que ella custodiaba estaba el libro *Mi vida*, la bellísima autobiografía que escribe Isadora Duncan, madre de lo que hoy se conoce como danza moderna. Vaya a saber por qué mi abuela tenía interés en un libro sobre una bailarina de hace mucho tiempo atrás. Las sorpresas que nos traen los legados son maravillosas. El librito, editado en 1938, ya con sus páginas amarillentas, me trajo numerosas revelaciones sobre la génesis de una nueva danza y sobre la ruptura de los patrones clásicos de la enseñanza y la práctica artística de mi disciplina. Me impactó de manera profunda la narración que hace Isadora Duncan de su encuentro con Anna Pavlova (famosísima bailarina rusa de ballet clásico a

principios del pasado siglo) y con Marius Petipa (coreógrafo francés, maestro emblemático que montó todos los grandes ballets). Dice Duncan (1928) en su libro:

Encontré a Pavlova de pie con su vestido de tul practicando en la barra, sometiéndose a la gimnasia más rigurosa, mientras que un viejo caballero con un violín marcaba el tiempo y la exhortaba a realizar mayores esfuerzos; era el legendario maestro Petipa. Me senté y durante tres horas observé tensa y perpleja los sorprendentes ejercicios de Pavlova, que parecía ser de acero elástico. Su hermoso rostro adoptó las líneas severas del mártir. No paró ni un solo instante. Todo su entrenamiento parecía estar destinado a separar por completo la mente de los movimientos gimnásticos del cuerpo. La mente debía alejarse de esa rigurosa disciplina muscular. Esto era justamente todo lo contrario de las teorías sobre las que yo había fundado mi escuela un año antes. Lo que yo pretendía es que mente y espíritu fuesen los motores del cuerpo y lo elevasen sin esfuerzo aparente hacia la luz. (p. 174)

En el pasaje de Vaganova vemos cómo la maestra dice que la mayor búsqueda es “la perfección de la forma”, que es lo que constituye el legado de los viejos ballets. Aquí, en las observaciones de Duncan, vemos la mente y el espíritu de Pavlova desaparecer para que aparezcan las formas de su cuerpo, esas formas perfectas que exige la disciplina a través de una práctica rigurosa y gimnástica, como dice Duncan. También vemos la imagen del maestro Petipa, que marcando el tempo la incitaba a hacer esfuerzos cada vez mayores. El maestro está allí, es una figura vigilante que diseña severos ejercicios para que el cuerpo alcance las formas esperadas y para que, en ningún momento se salga del camino. El cuerpo de Pavlova, además, hacía los más grandes esfuerzos para obtener la aprobación de ese maestro, que la exhortaba a dar más de sí. Me gusta mucho la imagen del mártir, porque el mártir es aquel que se entrega en sacrificio para convertirse en un representante de la fe que profesa. Los mártires murieron por sus ideales religiosos, así como las bailarinas se sacrifican a favor de la forma.

Al terminar su narración Isadora Duncan también habla sobre la escuela que había fundado recientemente. Les cuento: Isadora era una maestra visionaria, pero por varios tropiezos políticos y de su vida personal, no pudo nunca conformar su escuela tal y como la había soñado. Tuvo varias discípulas y con ellas montó muchas de sus famosas obras. Pero no solamente habla de escuela sino también de método: en el pasaje comentado ella habla sobre cómo mente y espíritu deben ser los propulsores del movimiento corporal. El cuerpo por sí solo sufre, como sufría el de Pavlova, que convertida en mártir sacrificaba su ser para poder bailar.

Isadora fue una escritora prolífica. Escribió varios ensayos sobre la danza, una colección de cartas preciosa, su autobiografía. En uno de sus ensayos más famosos, *The Dancer of the Future*, Isadora habla sobre la enseñanza y sobre

cómo su objetivo es la aparición del movimiento auténtico y singular. Dice Duncan (1928):

En esta escuela no le enseñaré a los niños a imitar mis movimientos: les enseñaré a crear los suyos propios. No los forzaré nunca a estudiar ciertos movimientos definidos, sino que más bien les ayudaré a desarrollar los movimientos que son naturales para ellos. (p. 174)

Isadora habla aquí sobre el movimiento natural, sobre el desarrollo de una disciplina corporal que tenga en cuenta la naturaleza del cuerpo, que no solo está atravesada por la mente y el espíritu sino por el tiempo y la vida mismas. Isadora también habla sobre la imitación: las bailarinas como Pavlova imitaban un modelo ideal de formas corporales, representado usualmente por los maestros o por los ídolos que las precedieron a ellas. Isadora propone en cambio un énfasis creativo que hace a bailarines y bailarinas soberanos de su cuerpo y movimiento.

Siempre me he preguntado cómo sería la escuela de Isadora si ella hubiera podido desarrollar su proyecto como es debido. Ha sido una gran pregunta en la historia de la danza. Sin embargo creo que Martha Graham, maestra que inventó lo que hoy se conoce como danza contemporánea, años después, en una de sus afirmaciones, llegaba al meollo del asunto. Dice Graham: “El instrumento mediante el que se expresa la danza es también el instrumento mediante el que se vive la vida: el cuerpo humano (Mora, 2015, p. 124). Para Isadora y para Graham la danza es entonces la máxima expresión de la vida, porque se nutre de nuestras propias experiencias para que el movimiento surja desde allí.

Con estas certezas e inquietudes comienzo mi investigación, que a partir del sorprendente hallazgo de mi desaparición se ha preguntado sobre *cómo a través de los procesos pedagógicos y artístico-creativos los bailarines puedan conservar e incorporar a su práctica su expresión singular: cómo el ser auténtico puede revelarse y aparecer en el movimiento y no borrarse u ocultarse, que es lo que finalmente sucede en los procesos formativos actuales.*

2.2 El baúl del viajero

2.2.1 Contemplación, experiencia y trashumancia: la génesis de un cuerpo palimpsesto

“Grotowski (1970, 1993) definía esta relación a través de su cuerpo-memoria donde concentra la idea de que nuestro cuerpo es nuestra vida y que en nuestro cuerpo, están inscritas todas nuestras experiencias, desde la infancia hasta la edad madura”
(Pérez, 2009, p. 49).

“Si su diario vivir le parece pobre, no lo culpe a él. Acúcese a sí mismo de no ser bastante poeta para lograr descubrir y atraerse sus riquezas. Pues, para un espíritu creador, no hay pobreza. Ni hay tampoco lugar alguno que le parezca pobre o le sea indiferente”.
(Rilke, 2014, p. 3)

“La esencia del medio visual es el tiempo...las imágenes viven dentro de nosotros...somos databases vivientes de imágenes -coleccionistas de imágenes- y una vez que las imágenes han entrado en nosotros, no dejan de transformarse y crecer”
(Agamben, 2010, p. 11).

En el primer capítulo de esta tesis ya había explicado que mi vida se desarrolló alrededor de la práctica de la trashumancia: trashumaba entre el tiempo mítico de la tradición italiana impuesta y mi cotidianidad compartida con amigos, colegas y compañeros colombianos. Trashumaba constantemente entre Italia y Colombia todos los años, entre los fantasmas de mis hermanos que habían emigrado y mi deseo de permanecer o de conocer otras locaciones. Trashumaba entre máscaras e identidades, aprovechando de cada lugar y momento. Hoy en día viajo entre los distintos roles que me impone ser la directora de una escuela y de un colectivo de danza: soy la maestra, pero también soy la que pide las cuentas de cobro, la que está pendiente de las convocatorias, la que lidia con los lloriqueos de maestros y colaboradores, la que aprende a diseñar afiches en Photoshop, la que habla con los potenciales compradores de los cursos, soy también la artista, la bailarina intérprete, pero también la coreógrafa y directora de los bailarines del colectivo. Viajo constantemente entre una isla y otra: cada uno de esos lugares construye uno de mis momentos de experiencia. Al necesitar una de estas identidades me dejo atravesar por ella y me transformo para poder asumirla, de la misma manera que lo hacía en casa, cuando escapaba del tiempo mítico de mis padres.

Terminé el apartado anterior hablando sobre la relación entre la danza y la vida, entre la danza y el cúmulo de experiencias que han formado parte de la existencia y que están puestas allí al momento de danzar, pues el cuerpo, que es la herramienta que nos es dada para esta vida terrenal, está involucrado. Parece que de un lado estuviera la vida y las experiencias vividas, del otro la danza y en el medio el cuerpo, que es ese elemento que pone todo en común. Aunque tengo esta premisa muy clara en mi mente, me he esforzado mucho por entender cuándo la corporicé, cuándo la hice mía. Creo que fue un día, en uno de los talleres del profesor Gilberto Scaramuzzo en la ciudad de Roma. Era un día soleado, de comienzos de primavera. Ese día el maestro nos habló de *Cartas a un joven poeta* de Reiner María Rilke.

Yo ya había leído el libro por recomendación de un amigo muy querido, que hoy vive en Bélgica y es cantante de ópera. Digo esto porque la recomendación vine de un artista a otra artista: *Cartas a un joven poeta* es un libro que todos los que nos dedicamos a este oficio deberíamos leer. Pero además, esta obra no es solo un pequeño libro que habla sobre la génesis de la inspiración y la creatividad humana, sino que también es un regalo pedagógico que le hace un maestro, un

Rilke ya muy enfermo, a Kapus, un joven discípulo que más allá de convertirse en poeta quiere encontrar la verdadera esencia, particularidad, originalidad y autenticidad en sus versos. La búsqueda que era de Kapus entonces, es ahora la mía.

¿Qué aprendí yo de Rilke? Me acuerdo que para esa primera lectura me impactó especialmente la primera carta, en la que el poeta hablaba de la riqueza interior que cada uno tiene y de la vocación interior que implica decidir dedicar la propia vida a la labor artística. Hago un recuento de ese pasaje:

Usted pregunta si sus versos son buenos. Me lo pregunta a mí, como antes lo preguntó a otras personas. Envía sus versos a las revistas literarias, los compara con otros versos, y siente inquietud cuando ciertas redacciones rechazan sus ensayos poéticos. Pues bien - ya que me permite darle consejo- he de rogarle que renuncie a todo eso. Está usted mirando hacia fuera, y precisamente esto es lo que ahora no debería hacer. Nadie le puede aconsejar ni ayudar. Nadie... No hay más que un solo remedio: adéntrese en sí mismo. Escudriñe hasta descubrir el móvil que le impele a escribir. (Rilke, 2014, p. 2)

En el primer capítulo de este trabajo, hablé sobre cómo bailarines y bailarinas vivimos en referencia de aquellos que nos han precedido y todos perseguimos un modelo que me he permitido llamar platónico sobre lo deberían ser las forma de nuestro cuerpo y los movimientos de nuestra danza. Como Kapus en las líneas descritas por Rilke, buscamos esa aprobación en las opiniones y miradas ajenas. Como el joven poeta, miramos hacia afuera, cuando nuestra verdadera mirada debería ir hacia adentro, donde está el verdadero motor que nos impele a escribir o a bailar o a dedicarnos con devoción al oficio de las artes. Pero además de esto, cuando dirigimos la mirada hacia adentro encontramos allí nuestra propia óptica, nuestro propio lente con el que podemos mirar hacia afuera. Aquello que hace particular la vida es también lo que hace particular la danza o cualquier actividad en la que pongamos a trabajo nuestro espíritu creativo: nuestra experiencia de vida. Cuando años después me encontré con el maestro Gilberto Scaramuzzo y asistí a sus cursos en la ciudad de Roma, pude comprender a cabalidad aquello que Rilke decía: la mirada artística o creativa es aquello que nos permite ver el mundo desde otra óptica, desde otra perspectiva. Como les dije era un día soleado. El maestro Gilberto nos había invitado a los alumnos de su taller a asistir a una de las clases que él dictaba en la Universidad Roma TRE, en la facultad de educación. Como les dije en el primer capítulo de este trabajo, el maestro era un hombre volátil, profundamente gestual, como cualquier actor. Su presencia se comía cualquier aula, y en ese día soleado de primavera, cuando los últimos fríos del invierno estaban casi marchitos, se apropió del espacio para hablarnos de Rilke, de *Cartas a un joven poeta*, y de la mirada que articula cualquier acto de apropiación y posteriormente, de creación.

El maestro se movía de un lado al otro del salón, merodeaba por los pupitres, levantando los brazos con el libro en la mano, alzaba la voz y fruncía el ceño detrás de sus enormes gafas y con cada gesto de su mano, con cada milímetro de su piel, nos explicaba que el mundo se veía de acuerdo a los ojos de quien lo mirara. Como decía Rilke en el pasaje nombrado, antes de mirar afuera hay que mirar adentro, con profunda claridad hacia la vocación por el oficio que se desempeña. Ese día el maestro Gilberto nos explicó, usando las palabras de Rilke como soporte, que por ejemplo un matemático, con la mirada estructurada que tenía, seguramente mediría las proporciones de nuestra aula, sacaría alguna derivada con nuestras presencias en el salón y pondría en cifras cada una de nuestras expresiones. Un pintor, probablemente, detallaría cada una de las características del aula, tomando fotografías precisas de cada imagen. Un músico se fijaría en nuestro entorno sonoro, escucharía con minucia cada uno de nuestros pequeños ruidos. Un bailarín, finalmente se fijaría en los patrones de movimiento, en la dinámica de los cuerpos en el espacio, incluso si nos encontrábamos en completa y absoluta quietud.

Lo que quería explicarnos el maestro Gilberto es que lo que vemos en el entorno depende absolutamente de lo que llevamos dentro. Esa es nuestra perspectiva, esa es nuestra óptica y desde esa mirada construida percibimos el mundo. El mundo se presenta ante nuestros ojos como una serie de imágenes y a través de la óptica construida nos apropiamos de ellas, coleccionándolas como imágenes que almacenamos en nuestro interior. De allí sale la creación.

En una de las citas que escogimos como epígrafe de este apartado, Rilke, siempre en *Cartas a un joven poeta*, habla sobre cómo nuestra óptica enriquece la vida, hace de cada momento una imagen que si coleccionamos con esmero, es materia prima de la creación, incluso si nuestra vida parece sosa y anodina a veces: también allí hay material suficiente para poder crear.

Belting (2012), en su bello libro *De Florencia a Bagdad*, en el capítulo en el que explica cómo el uso de la perspectiva cambió completamente la historia del arte en occidente, dice:

La nueva pintura era un espejo particular. A diferencia del verdadero espejo no mostraba su propio rostro, pues cuando uno se acercaba al orificio, se encontraba visible detrás del espejo. También la pintura vivía- como el espejo- de la presencia de un espectador que reconocía en ella su mirada. Ya no era un lugar donde se producía una ilusión, sino un lugar donde se demostraba una nueva verdad sobre la visión. (p. 141)

En este pasaje Belting (2012) habla sobre cómo durante el Renacimiento se cambió completamente la mirada, pues en las obras de este período artístico el espectador no solo veía una historia, ajena a sí mismo, contada en una imagen. A partir de ese momento la imagen funcionaba como un espejo en el que el espectador se

reconocía a sí mismo: esa imagen le hablaba de sí. El espectador hacía entonces experiencia de dicha imagen, se la apropiaba, no era ya un espectador pasivo que se pasmaba ante las imágenes de carácter religioso que se exponían entonces en iglesias y lugares de culto y observancia. Este tipo de óptica, a mi modo de ver, puede definirse como contemplación, pues mientras observo algo, veo lo que hay en mí en ello y lo que hay de ello en mí. Eso que observo me transforma, y como me transforma, puede catalogarse, según Larrosa (2006), como experiencia. Revisemos qué dice Larrosa al respecto:

Si la experiencia es 'eso que me pasa', el sujeto de la experiencia es como un territorio de paso, como una superficie de sensibilidad en la que algo pasa y en la que "eso que me pasa", al pasar por mí en mí, deja una huella, una marca, un rastro, una herida. De ahí que el sujeto de la experiencia no sea, en principio, un sujeto activo, un agente de su propia experiencia, sino un sujeto paciente, pasional. O, dicho de otra manera, la experiencia no se hace, sino que se padece. A este segundo sentido del verbo pasar de "eso que me pasa" podríamos llamar 'principio de pasión'. (p. 91)

Me encanta lo que dice Larrosa aquí, pues me permite enlazar con lo que viene enseguida. *La experiencia requiere de la pasividad e inactividad del sujeto* que se deja vulnerar por aquello que ve o por aquello que le ocurre, que es exactamente lo que pasa cuando nos dejamos atravesar por una imagen, cuando estamos en contemplación. Pero a la vez, Larrosa dice que la experiencia es "un territorio de paso", en el que algo pasa y en el que ese algo "me pasa" a mí con mi tránsito a través de ella. En ese transitar hay una resonancia entre lo que ocurre adentro y lo que ocurre afuera y eso que ocurre afuera me afecta, me atraviesa y me transforma a mí.

Esto describe muy bien la lógica de la trashumancia. Recordemos de nuevo aquello que evoca la experiencia de trashumar. Dice el diccionario:

Etimología:

De la combinación de los vocablos latinos *tras*, que quiere decir "a través" y *humus* que quiere decir "suelo". Atravesar los suelos.

Definición:

Acción y efecto de "trashumar", verbo que se vincula al pastoreo en continuo movimiento, en el que el ganado se adapta a suelos de productividad cambiante. Este verbo también hace referencia a personas que cambian periódicamente de lugar.

En la definición etimológica, se vuelve a recuperar aquello de lo que hablaba Larrosa del tránsito y del dejarse atravesar por aquello que vemos o aquello que pasa. Atravesamos y nos dejamos atravesar en esos pequeños territorios de experiencia. Luego, en ese atravesar, como dice la definición, nos nutrimos de los suelos de esos territorios, así como se nutre el ganado que se cría en modalidad trashumante.

Figura 2-3



Darío Villegas Ossa, dibujante y creador de *La baraja del buen viajero*. En su carta número 3, “El poder de la vida” Darío retrata al *Loco* junto a un frondoso árbol, justamente el árbol de la vida.

En el Tarot de Marsella *El Loco* es la carta número 0: está fuera del tiempo y del espacio, es el inicio y el final de todo. ¿Por qué? ¿Qué representa este curioso personaje y por qué se le llama “el loco”? En la carta que tenemos aquí lo vemos representado junto al árbol: lleva un pequeño bastón, herramienta de viaje, pero además el bastón, en la simbología arquetípica, es una herramienta de reyes, magos y sabios. El bastón es de hecho un símbolo que conecta cielo y tierra, un saber, una sabiduría totalmente integrada. El loco, además, lleva a una maleta con pocas pertenencias: esto lo define como un viajero, un caminante que lleva consigo lo esencial para su trashumar.

Al loco lo acompaña un perro. En la simbología arquetípica el perro representa la fidelidad y la lealtad. En el caso del personaje es la lealtad al propio camino. *El loco es un trashumante, un viajero que sale de sus tierras para trascender los límites de lo conocido. El loco es como yo. Me encanta la decisión de Darío de poner al loco al lado de un árbol frondoso y floreciente, pues ese estado de viaje, curiosidad, trascender límites es lo que nos permite enraizar, crear, comenzar una nueva génesis.* En el Tarot de Marsella se le representa a menudo, al lado de un abismo

Nuestra acción contemplativa, hasta este momento es pasiva. Lo único que hacemos es dejarnos vulnerar por la experiencia, por ese tejido de imágenes que aparecen ante nuestros ojos. ¿En qué momento se convierten en activas? Esta observación nos lleva entonces a hablar de otro de los epígrafes que escogimos para este apartado. Esta nueva mirada nos convierte en lo que Bill Viola llama “*databases*” o “*coleccionistas*” de imágenes (o experiencias), que como dice el artista, una vez entradas en nosotros “no dejan de transformarse y crecer”. Desde esta óptica, coleccionar estas imágenes que se transforman en nosotros porque entran en contacto con nuestra singularidad y la despiertan, es la verdadera génesis de la creación; ; la vida misma y nuestro recorrido a través de ella.

Estas reflexiones me recuerdan mucho a mi clases de tarot con mi querido amigo

a punto de caer. El loco toma el riesgo, no le teme a la muerte y es por esto que es el gran iniciador: *se va de viaje abandonando todo lo conocido, observa nuevos horizontes y en su camino captura imágenes y experiencias que le permiten a esa gran creación crecer y florecer*. Sin embargo, su aventura la define esa mirada en la que el loco se reconoce incluso en lo que aparentemente le es ajeno. En ese reconocimiento, en ese asombro, están las bases de todo nuevo comienzo.

Sin embargo, queridos lectores, se preguntarán qué tiene que ver todo esto con la danza. En el primer capítulo les había contado que la danza clásica daba posibilidades muy limitadas para la mirada. Los bailarines nos mirábamos al espejo, éramos observados en el panóptico que era el salón de clase y mirábamos a los ídolos que nos habían precedido en el camino como imágenes de referencia, como los objetivos con los que marcábamos nuestros pasos. También mirábamos al maestro que nos enseñaba los movimientos y mirábamos a otros compañeros de clase que considerábamos destacados para poder imitar su estilo y sus movimientos. Esto se transfiere, de formas muy parecidas, en otros géneros dancísticos. En el estudio de la danza clásica no es solo limitada la mirada, sino también el movimiento. No solo respondiendo a unas formas corporales esperadas, sino también, como expliqué en el primer capítulo, el movimiento se realiza en un aula en la que la cartografía, las calles y carreras por las que el cuerpo puede moverse ya están marcadas. En este encierro, en este territorio con unas fronteras tan definidas... ¿cómo puede un bailarín encontrar inspiración para crear movimiento singular si las posibilidades de la mirada son tan limitadas? ¿Cómo aplica todo lo que he dicho a la danza, si aparentemente es un arte que en su proceso formativo no involucra el trashumar o el coleccionismo?

Me gustaría hablar aquí nuevamente de Duncan (1928). En los talleres con el maestro Gilberto leímos uno de sus textos en los que citaba una de las cartas de la bailarina norteamericana. En esta carta Isadora narraba lo ocurrido una tarde en la que llevó a su sobrina a la playa. Veamos qué contó:

Sentada en la playa miro a mi pequeña sobrina danzar delante de las olas del mar. Contemplo el gran horizonte marino que se agita y que se contrae eternamente, ola tras ola, elevando la espuma blanca. Frente a todo esto la graciosa y pequeña figura de mi sobrina, en su ligero vestido blanco, danza frente a ese mar inmenso y siento como el latir de su corazón se acompasa al unísono de la gran vida del agua, como si poseyera en ella algo que tuviera el mismo ritmo, la misma vida, y mi corazón se llena de gozo con su danza. Yo también, durante largo tiempo, permanezco en contemplación y me parece que su danza a la orilla del mar encierra todo el problema en el que estoy trabajando ahora mismo. Ella danza porque frente a sus ojos danzan las olas, porque danzan los vientos y porque puede escuchar el ritmo de la danza en toda la naturaleza. (Duncan, 1928, p. 21)

Al final de este pasaje, Duncan descubre que la niña danza porque hay algo de ella en las olas y hay algo de las olas en ella. Duncan habla de que ella misma permanece largo tiempo en contemplación, como si la contemplación y la quietud formaran parte de la práctica del arte danzario. Percibe además que “frente a sus ojos (los de sus sobrina) danzan las olas”, reafirmando así que el hecho de mirar lo que tenemos al frente está directamente involucrado con el acto de bailar. Hay un vínculo en entre el cuerpo que danza y el objeto que mira, se reconocen el uno al otro, como dos amantes, pero hay un espacio que resulta infranqueable entre ambos, hay una distancia marcada por un deseo de aproximarse. En la historia contada por Duncan, en ese reconocimiento reside todo el deseo de bailar y el cuerpo parece ser el lugar de encuentro entre el mar y la pequeña niña, donde ambos espíritus copulan generando movimiento.

Hay un ardor primitivo entre el ser y el mundo, hay un deseo primario, espiritual, de fusionarse con aquello que tenemos en frente, de asimilarlo, de apropiarnos, de cierta forma, de aquello que vemos. En esa apropiación, que no es racional ni cognitiva, se alumbra el ser, el ser aparece nuevamente. De hecho, creo que en este ardor que descubre Isadora reside la base de lo que en nuestro imaginario podemos llamar *danza primitiva*: hace milenios las primeras comunidades humanas danzaban para apoderarse de los dones de la naturaleza, de la luz del sol, de la fuerza de las aguas, del ímpetu del aire, del sostén de la tierra. Este era el anhelo del espíritu humano: el de corporizar todo aquello que consideraba prodigioso, poderoso, eterno, elevando el cuerpo a un estado de trascendencia espiritual.

En otras palabras, la apertura de la mirada en este trashumar es lo que también le abre las puertas al deseo de creación. La conmoción de la mirada hacia esa realidad, que como dice Rilke, puede ser incluso anodina y pequeña, es lo que despierta en el cuerpo el movimiento singular. Hacemos, en términos de Larrosa, una experiencia de aquello que contemplamos, pues eso que contemplamos nos atraviesa y nos transforma. Eso que nos atraviesa y transforma *atraviesa* el territorio de nuestro cuerpo, donde se da ese crecimiento y transformación de la que habla Viola. Cada experiencia vivida, cada imagen fecunda nuestro cuerpo que, como dice Grotowsky en otro de los epígrafes escogidos, está construido a partir de todas las experiencias vividas. Nuestro cuerpo, a punta de imágenes y experiencias, se convierte en un palimpsesto de memorias que pueden volver a nacer cada vez que nos proponemos entrar en las dinámicas de la danza.

2.3 De Ítacas, retornos y reconocimientos

2.3.1 Marcas, cicatrices y capas

“Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
 Sin ella no habrías emprendido el camino.
 Pero no tiene ya nada que darte.
 Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.
 Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,
 entenderás ya qué significan las Ítacas”.
 (Kostantin Kafavis)

Encontré el poema “Ítaca” del poeta griego Kostantin Kafavis mientras investigaba sobre *La Odisea*, obra cumbre que ha marcado mi paso por esta maestría. Ulises es un desterrado, tal como yo, que busca su Ítaca en el trashumar en medio del mar. Cuando era pequeña recuerdo que tenía una edición infantil de esta obra y que mi papá me la leía antes de dormir o en algún momento de ocio del día. Es increíble cómo los mitos griegos pueden darle sentido y estructura a la vida, y cómo las historias que allí se narran son claros espejos de las nuestras.

Me gustó mucho el poema de Kafavis porque habla sobre cómo el viaje resignifica esa Ítaca a la que volvemos. La experiencia de vida y las imágenes recogidas durante nuestro viaje nos permiten ver los lugares por los cuales hemos pasado de manera totalmente distinta. El pasado se resignifica a la luz del presente: en el palimpsesto que es nuestro cuerpo se traslucen esas capas de experiencia a las cuales hacemos retorno periódicamente.

Ahora que escribo esto y que pienso en esas imágenes en las que siembro la tierra y luego la recojo, pienso que el cuerpo mismo se hace territorio de vida. Retornar al cuerpo es retornar a uno mismo, a ese territorio corporal y a todo aquello que ha pasado por allí. El retorno a estos momentos y su resignificación es lo que finalmente hace de la danza algo particular.

Pienso ahora en cuáles han sido mis Ítacas y sobre cómo mi trashumar ha resignificado esos retornos. Pienso, por ejemplo, en el lugar de la técnica. El estudio de la técnica fue también algo que, en términos de Larrosa, “me pasó”, en esa pasividad en la que también Pavlova se entregaba y se sometía al maestro. Haber sido bailarina de ballet también forma parte de mi experiencia de vida. También ha dejado marcas: mi espalda inconfundiblemente derecha, mis gemelos gruesos, la extensión de mis brazos, la cara seria, muy seria, infinitamente seria que se me ve al bailar, y que algunos de los compañeros de la maestría han notado cuando he hecho mis muestras.

Ser bailarina de ballet me ha representado tener el trabajo asegurado en muchas compañías, ninguna de ballet clásico. He sido elegida como primera opción en varias audiciones porque tengo una familiaridad con mi cuerpo que pocos bailarines de otros géneros tienen. Yo sé, por ejemplo, que para alcanzar la punta de mis dedos con mis manos, debo plegarme desde las ingles, poniendo ambos isquiones en el piso y alargando mi espalda y mis brazos, proyectando el peso hacia adelante. Sé perfectamente que para girar tengo que dejarme guiar por mi hombro y que para permanecer en equilibrio después del giro, mis brazos tienen que permanecer redondos a la altura de mi ombligo. Sé que para extender mi pie por el piso tengo que acariciarlo, levantando el talón, luego los dedos de los pies y después apoyando las puntas sobre el piso, y que para retornar, tengo que hacer exactamente lo mismo pero a la inversa. Sé que para crecer tengo que bajar los hombros, que para saltar el *pliée* debe ser prominente, y que para tener un buen *cambrée* sin perjudicar mi espalda, tengo que sacarlo de las escápulas y no de la lumbar. Sé que para sostener mi pierna en elevación la fuerza debe ir en el pie, y no en los muslos, porque de lo contrario la pierna se cae sin remedio. Y esto no se trata solamente de que mi mente lo sabe, sino de que mi cuerpo también.

Muchos dicen que la constancia es lo que hace del bailarín lo que es. Sin duda es uno de los componentes, pero creo que lo que el primer ingrediente para que el cuerpo adopte la técnica es la mirada.

Figura 2-4



El bailarín observa y luego corporiza y lo curioso es que aquello que corporiza se hace una presencia permanente. Veo las fotografías que Viviana Aguillón, colega de la maestría, ha tomado en algunas de mis muestras. Me encanta cómo ese lente fotográfico se ha fijado mucho en la calidad de mis pies. En estas tres fotografías mis pies están junto a la tierra que simboliza no solo el desarraigo que me heredó

mi padre, sino también aquello que es mío, aquello que llevo para todas partes. Esa tierra siempre está junto a mis pies, esa tierra también son mis pies, que ya se le ven las marcas de tantos y tantos pasos que han dado.

Por ejemplo, en la primera fotografía, que mis pies no están en posición de danza, mis pies se asimilan a la tierra que allí está. En ellos me siembro y cuentan con todas las protuberancias que los años de esfuerzo han formado. En las otras dos imágenes los pies no están en descanso, están en acción, formando los arcos de los empeines, cruzándose para armar la quinta posición, estirándose para hacer el *tendu*, ayudando el cuerpo a armarse para ejecutar la posición de equilibrio.

Esos pies, tanto en reposo como en activación, hablando de la bailarina que soy y de la bailarina que fui, de la bailarina a la que *le pasaron* todos esos años de estudio de ballet clásico y que le sirven en posición de reposo, en posición de danza, mostrándose en un escenario, pero también conteniendo el equilibrio para no caerse en el Transmilenio cuando el bus da uno de sus tremendos remesones: me he dado cuenta que al ponerme en punta de pies, me es más fácil sostener el balance mientras todos los demás trastabillan y caen.

Sí, la técnica es una de las tantas Ítacas a las que hago retorno con frecuencia y es una de las Ítacas que me gana reconocimiento de los otros: los otros saben quien soy por las marcas que lleva mi cuerpo, por las experiencias que por allí han pasado y que se me notan en mi andar, y no solamente (la disciplina férrea que muestro en la mayoría de cosas que hago, la diligencia por hacer las cosas bien hechas y también la crueldad que muchas veces mostré en mis primeros años como maestra). Me recuerda esto mucho a un pasaje de la Odisea, en el canto XIX, en el que Ulises llega a casa, vestido de mendigo y Ericalea, la sierva no lo reconoce sino hasta cuando le lava los pies y tiene oportunidad de palparle su cicatriz. Dice Homero (2012):

Al frotar con sus manos notóle esta mella la anciana, conocióla en el tacto
y soltó conmovida la pierna,
que cayendo de golpe en la tina y sonando en el bronce, la volcó hacia
adelante y el agua vertióse en la tierra.
La alegría y el dolor la tomaron a un tiempo. Sus ojos se llenaron de llanto,
la voz se perdió en su garganta, mas a Ulises, al cabo, cogió del mentón y
le dijo:
“Cierto tú eres Ulises, mi niño querido, y no supe conocerte yo misma
hasta haberte palpado las carnes”.
(Odisea, XIX, 467-475)

En el pasaje Homero narra el reconocimiento valiéndose de los gestos de asombro de la anciana. Ese asombro que Homero logra retratar se debe a la tensión entre lo conocido y lo desconocido: la anciana reconoce la cicatriz, pero desconoce el rostro que tiene delante. Al final lo coge del mentón, acerca esa cara a la suya y le dice haberlo reconocido por la cicatriz de sus pies.

Esas cicatrices, como las mías de la danza clásica, son también las que me permiten hoy ser vista, ser reconocida, tanto en mi actitud como en mi danza. Están allí y son Ítacas a las que retorno todos los días en mi labor. Esas se quedan, sin importar cuantas capas de vida o cuantos disfraces o máscaras haya encima. Lo que pasa es que esa técnica la llevo en la mochila de viaje, ya no es el fin último, como lo era para Vaganova en el primer pasaje de este capítulo. La técnica es un bastón que me ayuda a caminar, una herramienta que saco como as debajo de la manga para tocar las puerta de una audición, para armar figuras difíciles, para extender las piernas cuando las arrastro por el piso bailando tango o cuando mi cuerpo necesita espiralarse con el aire para hacer un giro complicado. Y como tal debe verse, no como fin.

La otra cosa bella de esta historia es que así como la mirada captó la imagen de la técnica y la reveló a través del cuerpo, de la misma manera podemos hacer aparecer en nosotros otras imágenes que almacenamos. ¿Qué pasaría si se nos notaran en el cuerpo los mares que hemos visitado, las obras de arte que hemos contemplado, los libros que hemos leído, esos vínculos profundos que han dejado mella en nosotros? ¿Se pueden convertir en una herramienta para la danza, así como la técnica? ¿Se pueden revelar en el cuerpo? Estoy convencida de que sí.

2.4 El loco, el héroe, el rebelde

2.4.1 Una premisa para la revelación

“-Es allí, en la primera columna, está encerrado en un círculo rojo- dije, con la mirada puesta en la hoja adversa, tratando de adivinar su rostro- Dice ‘rebelar’ con b. Debería ser ‘revelar’, con v.

– ¿Por qué?-inquirió el hombre, bajando la hoja, con la voz seca.

–Porque se trata de información, mostrar algo oculto, como lo que se hace con una fotografía-.

(Castañeda, 2021, pp. 53-54)

La técnica deja sus marcas, como habíamos dicho. Ella misma es una marca que tenemos y a la que retornamos, pero no para mostrar nuestras proezas, sino para ayudar al cuerpo a ser más honesto, más honesto con respecto a nuestra propia verdad. Hace unos días, miraba en YouTube un video de Alonzo King, director del *Lines Ballet* durante un seminario de danza en Bolivia, rodeado por los estudiantes, (el link a este video está en los anexos a este trabajo) probablemente al final de la clase, como a menudo hacen los grandes maestros que apaciguan el cuerpo de los estudiantes mientras ahondan en la reflexión. En el video, mientras el maestro hablaba sobre la danza decía “¡Nosotros queremos ver! ¿Qué es lo que ustedes están diciendo? ¿Qué es lo que están viviendo? ¿Qué es lo que están experimentando? ¡No fotografías, no poses!” (00:02:08-00:02:15). King se refiere a la absoluta falta de honestidad en la danza: no me muestro a mi misma, porque eso no se corresponde con el ideal que se supone que debería alcanzar. Me oculto, hago poses, hago movimientos prodigiosos y sonrío, porque la gente espera de mí esa sonrisa.

Recuerdo que durante mis años como bailarina de ballet y luego como miembro activo del ballet *Tacón y madera*, me incomodaba enormemente la gestualidad impuesta, que iba mucho más allá de la técnica. La sonrisa, como digo, era algo imprescindible. Al final de la presentación no solo dolían los músculos esforzados con satisfacción, sino que también dolía la cara, por lo entumecida que estaba por los gestos que a menudo se le imponían. Siempre he dicho que los bailarines somos muy malos actores, no solo porque no estamos formados en arte dramático, sino también porque nos obligan a imprimir una gestualidad falsa y horrorosa que va dejando marcas en la piel de nuestra cara, que es la única parte a la que se le consiente usar alguna expresividad.

Pero además, somos malos actores porque nuestro arte no está hecho para actuar. Nuestro arte está para sacar a la luz, para revelar nuestra verdad honesta, nuestras experiencias de vida, nuestra autenticidad. Pero los bailarines jóvenes no saben esto. A menudo, cuando dictaba clase en la EFA, y cuando hoy en día todavía dicto alguna clase particular de ballet, mis alumnos se perturban cuando no entro en la dinámica de sobre exigirles técnicamente. “¿Profe, mi pie está bien así?”, sí, así está bien. “Maestra, ¿qué puedo hacer para girar mejor?”. Pregúntale a tu cuerpo, usualmente contesto. Porque el cuerpo, así como la cara, pugna por ser honesto, incluso cuando queremos imponerle nuestras formas. Que se puede moldear o atletizar: sí, es verdad, pero una cosa es que utilicemos la técnica para potenciar nuestra capacidad expresiva y otra cosa es someter nuestro cuerpo a la búsqueda de unas formas que no le pertenecen. Ese ya no sería nuestro cuerpo ni expresaría nuestra verdad. La técnica debe ajustarse al cuerpo del bailarín, no el bailarín a la técnica.

De la misma manera aflora la expresividad. ¿Cómo puedo decirle a los estudiantes qué deben expresar con su cara, con sus manos? Incluso aquellas cosas que no son consideradas como una virtud. Un miembro de mi colectivo de danza, Cristian, me impactó en la audición por el uso que hizo de sus manos y de sus muñecas. En su composición, al final de la pieza, Cristian se abrazó dejando sus muñecas y sus manos, como mariposas muertas, colgando de lado a lado. Me conmovió ese gesto. Fue lo que me convenció a darle el papel principal de la obra. Aunque no tiene las mejores extensiones y no tiene mucha fuerza para levantar a sus compañeras, el cuerpo de Cristian, un chico de tan solo 23 años, tiene un ademán ondulatorio, es plástico, se mueve con la gracia de su espíritu.

Posteriormente, en una de las tantas conversaciones que tuvimos durante el montaje de la obra, Cristian me contó que a menudo era criticado por sus muñecas, que no eran varoniles, que sus manos no tenían firmeza. Cuando Cristian se dio cuenta del valor de sus manos, empezó a amarlas profundamente, porque eran síntoma de su gestualidad auténtica.

Cristian nos regala un ejemplo de lo que debemos hacer para encontrar nuestra expresión singular: hacer lo que nos dicen que no hagamos. Es un primer paso

para salir de aquello que nos han impuesto, explorar esas señales del cuerpo. Cuando el cuerpo se siente incómodo, adolorido, cuando terminamos una presentación con la cara entumecida por tantos gestos forzados e innaturales, el cuerpo nos está diciendo que hay algo que desea salir, que hay algo que estamos intentando silenciar, que hay algo que desea revelarse, emerger. Nuestra experiencia de vida, la vida misma que habitamos, lo que experimentamos, desea volver a la vida a través de la danza, a través de nuestro cuerpo. Escuchar ese dolor, esa resonancia, es el primer síntoma de que una capa de ese gran palimpsesto que somos quiere salir a la luz.

En el epígrafe que uso para este apartado, escogí un fragmento de *Epitafio: siete cuentos suicidas*, opera prima de mi querido y cercano amigo Andrés Castañeda. Ya mencioné antes que mi padre era fotógrafo aficionado y lo que significaba para mí ver la aparición de la imagen en el papel en el cuarto oscuro. En uno de sus cuentos, Andrés nos abre la premisa de lo que significa *revelarse*. Para poder *revelar* mi verdad, tengo que *rebelarme* a aquello que me han impuesto. Las dos palabras, de por sí homófonas, son primas hermanas; se apoyan mutuamente para lograr un nuevo significado, un nuevo ser que se traduce en los movimientos del cuerpo. Más nos vale abrirle un túnel que ese cuerpo revelado pueda aparecer, salir a la luz como las fotografías que se revelaban en el cuarto oscuro de mi padre.

2.5 Lecciones de la maga Circe

2.5.1 El cuerpo como materia prima para la nigromancia

“No es sorprendente que en Paracelso aquella pueda presentarse como una criatura de carne y hueso creada a imagen del hombre, a la que solo le es dado adquirir un alma uniéndose a él. La conjunción amorosa con la imagen, símbolo del conocimiento perfecto, se hace aquí la imposible unión sexual con una imago transformada en criatura, que come y bebe”.

(Agamben, 2010, pp. 47-48)

La magia tiene que ver con hacer posible lo imposible y dentro del bagaje de esa capacidad está la práctica de devolver los muertos a la vida, de resucitarlos. Dentro de la tradición judeo-cristiana es bien conocido el episodio de Lázaro, a quien Jesús ordena salir de la tumba. Veamos este pasaje bíblico del evangelio según San Juan, el más poético de todos:

Así que corrieron la piedra a un lado. Entonces Jesús miró al cielo y dijo: ‘Padre, gracias por haberme oído. Tu siempre me oyes, pero lo dije en voz alta por el bien de toda esta gente que está aquí, para que crean que tu me enviaste’. Entonces gritó: ‘¡Lázaro, sal de ahí!’. Y el muerto salió de la tumba, con las manos y los pies envueltos con vendas de entierro y la cabeza enrollada en un lienzo. Jesús les dijo: ‘¡Quítenle las vendas y déjenlo ir!’.

(Juan 11, 41-44)

Jesús libera a Lázaro de la muerte, pero antes de eso se cerciora de demostrar que dicho poder le viene de Dios. Lo que va a hacer es de agencia divina. Sin embargo, el misterio de la muerte, el interés por regresar los muertos a la vida es una de las mayores búsquedas de la humanidad: decidir sobre su destino le daría a la humanidad un poder infranqueable. De hecho, los dioses, las criaturas míticas y fantásticas y otros seres de las distintas tradiciones espirituales tienen la característica de ser inmortales. La inmortalidad les confiere presencia en cada minuto, instante de la historia y les permite tener conocimiento completo de todo lo que ha pasado. Además, en la tradición judeo-cristiana, Dios tiene el poder de resucitar y de devolver a la vida. Al final de los tiempos, según la teología cristiana, Dios resucitará a los muertos, levantará las tumbas y todo renacerá.

En las distintas tradiciones, la resurrección es un poder que se ha buscado de mil maneras. Aquellos que han intentado entrar en contacto con los fallecidos pueden definirse como nigromantes, pues valiéndose de magias negras, ilícitas, conversan con los muertos o los devuelven a la vida. Esto nos devuelve a la premisa de la *rebelión/revelación*: los nigromantes toman un poder que no se les ha concedido, se salen de la norma, se salen de lo impuesto y con la mayor osadía posible, se arriesgan a incumplir la ley innegociable del ciclo de la vida. Como Cristian, mi valiente bailarín, toman su destino en sus manos, diciendo “NO” a las imposiciones más fuertes. Esto era lo que pedía Alonzo King a los bailarines de su taller: valentía (00:00:52-00:00:58).

Me llama mucho la atención del pasaje bíblico que les he traído que Jesús incita a Lázaro a *salir*, a *aparecer*, a revelarse a la humanidad. Lázaro estaba oculto en la tumba. Nosotros, los bailarines, también ocultamos nuestro verdadero ser detrás de las poses, las sonrisas falsas, las formas y movimientos impuestos. Como dice King, no hay honestidad allí. Lo que tiene que resucitar es nuestro verdadero ser, el que ha estado escondido, desaparecido, muerto o quien sabe dónde. Con la osadía del nigromante, nos disponemos a revivirlo.

Habíamos hablado anteriormente de que nuestro cuerpo es un cúmulo de capas de vida y que las afecciones, dolores, sufrimientos, alegrías, y al fin y al cabo, experiencias, se quedan adheridos a él, como un entramado de memorias que aún palpitan en la piel. Aquello pasado, lo que creemos que ya no está porque lo ha esfumado el tiempo, aún está allí. Aquello que nos ha marcado, que ha dejado laceraciones y heridas, aún está allí. Aquello que nos ha alegrado, lo que nos ha asombrado, todavía lo tenemos y como buenos nigromantes, aún podemos revivirlo. ¿Por qué? Otro pasaje de la Odisea, ese libro tan sabio que me ha ayudado a comprender el enredado camino del trashumante, también me instruye sobre la posibilidad de traer los muertos a la vida. En determinado momento, Ulises se encuentra con la maga Circe, una poderosa nigromante que es capaz de transformar a sus hombres en cerdos. Para concederle la liberación a sus súbditos,

Ulises debe acoplarse con ella y vivir durante un largo período en su castillo. Cuando nuestro héroe y sus marineros se disponen a retomar camino para regresar a casa, la Circe recomienda a Ulises que vaya a prestarle una visita a Tiresias, el adivino, que se encuentra en el Hades, el mundo de los muertos. Para poder cumplir con el cometido, le da unas claras instrucciones sobre lo que debe hacer. Leamos:

Hay un lugar donde desembocan en el Aqueronte el Piriflegetón y el Kolytos, difluente de la laguna Estigia, y una roca en la confluencia de los dos sonoros ríos. Acércate allí, héroe —así te lo aconsejo—, y, cavando un hoyo como de un codo por cada lado, haz una libación en honor de todos los muertos, primero con leche y miel, luego con delicioso vino y en tercer lugar, con agua. Y esparce por encima blanca harina. Suplica insistentemente a las inertes cabezas de los muertos y promete que, cuando vuelvas a Ítaca, sacrificarás una vaca que no haya parido, la mejor, y llenarás una pira de obsequios y que, aparte de esto, solo a Tiresias le sacrificarás una oveja negra por completo, la que sobresalga entre vuestro rebaño. Cuando hayas suplicado a la famosa rata de los difuntos, sacrifica allí mismo un carnero y una borrega negra, de cara hacia el Erebo; y vuélvete para dirigirte a las corrientes del río, donde se acercarán muchas almas de difuntos. Entonces ordena a tus compañeros que desuellen las víctimas que yacen en tierra atravesadas por el agudo bronce, que las quemen después de desollarlas y que supliquen a los dioses, al tremendo Hades y a la terrible Perséfone. Y tú saca de junto al muslo la aguda espada y siéntate sin permitir que las inertes cabezas de los muertos se acerquen a la sangre antes de que hayas preguntado a Tiresias. Entonces llegará el adivino, caudillo de hombres, que te señalará el viaje, la longitud del camino y el regreso, para que marches sobre el ponto lleno de peces. (Odisea, X, 504-538)

En las instrucciones de la maga para entrar al Hades lo esencial es el sacrificio: la entrega de los mejores piezas de ganado, el sacrificio del carnero y de la borrega negra y el derramamiento de la sangre atraen las cabezas de los fantasmas que invocados por los cuerpos, vienen a nutrirse de la vida derramada en el río. Este sacrificio también trae a Tiresias, el hombre sabio que le indicará a Ulises los tiempos y caminos de su regreso. La Circe le recomienda a Ulises hacer una libación, hacer una *entrega*, un sacrificio de la materialidad del cuerpo para que aquello que es incorpóreo, que es etéreo (las cabezas de fantasma, Tiresias mismo) regresen a la vida y traigan la sabiduría de la que son portadores, la sabiduría que Ulises necesita para poder regresar a Ítaca.

Los fantasmas reviven a través de la entrega de la carne. Los fantasmas anhelan la materia corpórea. Los fantasmas son como las memorias de trashumancia, experiencias, imágenes que viven en nosotros y nosotros otorgamos nuestro cuerpo, nuestro cuerpo danzante para que dichas experiencias, enterradas al fondo de nuestro ser, puedan cobrar vida, puedan revelarse, puedan aparecer, desenterrarse, como Lázaro que atendiendo al llamado regresa de la tumba.

Volvamos al video de Alonzo King que hemos mencionado. En algún momento, el maestro dice: “Yo no estoy bailando, algo baila a través de mi (...) estoy recibiendo algo”(00:03:14-00:03:18). Hay allí un poder que tiene que ver con la entrega, que tiene que ver con la humildad, con dejarse llevar por fuerzas que se apoderan de nosotros. Es este el diálogo se establece una relación con ese archivo viviente que somos, con esas experiencias que pujan por salir mientras nosotras las retenemos con formas precisas y sonrisas forzadas.

Vuelvo a pensar en esa fotografía que mostré en el primer apartado de este capítulo: allí hago una *libación* de la tierra, me entrego a mi misma, entrego mi cuerpo (no hay nada que sea más simbólico de la materialidad que la tierra misma) en sacrificio para que esas fuerzas, imágenes, experiencias y todo lo que me habita, me fertilicen y revivan a través de mi danza. De esta forma me dejo llevar como se dejó llevar la sobrina de Isadora Duncan ante las olas.

Esta entrega tiene el mismo poder que el acto copulatorio. Las imágenes de las experiencias que acumulo viven en mi y desean mi cuerpo para poder salir a la luz, para poder revivir. Como para las ninfas de Parecelso (las criaturas mencionadas en el epígrafe que abre este apartado) copulando con mi humanidad, recobran su vida. Convertidas en nuevas imágenes, mi cuerpo se presta para que puedan revivir su existencia.

2.6 De la imagen como puerta hacia otros viajes

2.6.1 Una experiencia personal

“El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como ‘cabeza de Medusa’, como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica. Pero esto significa que la esencia de la danza no es ya el movimiento, es el tiempo”.

(Agamben, 2010, p. 15)

El deseo de prestar el cuerpo para que la vida que me habita tome forma es algo que sentía desde pequeña. Fíjense, queridos lectores: los niños, desde muy pequeñitos, juegan a ser otra cosa. Juegan a ser osos que trotan en una pradera, juegan a ser mayores, juegan a ser patrulleros, policías, a ser animales del bosque y últimamente, a ser los personajes que admiran en sus programas de televisión. En el juego se simulan otros tiempos y otros espacios enriquecidos además por las fuerzas de la imaginación. Si a un niño le piden que sea león o que interprete un tigre, un huevo, una tortuga, el niño lo hará sin problema alguno, así como lo hacía la pequeña sobrina de Isadora Duncan ante las olas. Y así lo hacen porque llevan sus propias experiencias y conocimientos sobre lo que es una flor, un tigre o un mamut gigante y se pueden transformar en ello. Estas imágenes que se acumulan en nuestro interior son como puertas que conducen a esos mundos enriquecidos.

Para que dicho ocurra solo debe existir el deseo de traspasar esas imágenes que nos habitan.

Figura 2-5



Las fotografías (en este caso escogí la fotografía en la que se hizo evidente mi desaparición) o las imágenes son como puertas que nos trasportan a otras dimensiones, a otras versiones de nosotros mismos. En este caso, cuando se hizo consciente tal experiencia de desolación y aislamiento, ¿qué pasaba si me entregaba a esa emoción y traspasaba esa imagen? ¿Qué versión de mi misma iba a aflorar del otro lado? Esa desolación vivía en mí, y como traté de mostrar en la primera foto, deseaba profundamente traspasar esa barrera, abrir otra puerta para mí misma, saber quién era del otro lado. De ese lado del bastidor pasaría de ser una sombra a ser una mujer completa, evidente, que en las dos fotografías que siguen comienza a vislumbrarse, ya desde que curioso del otro lado del papel. Finalmente salgo por debajo, atravieso ese portal y nazco de nuevo. A mi cuerpo lo ilumina una luz, ya es evidente. Se muestra. Estas imágenes también muestran esa copulación de la que hemos hablado: en la primera imagen de la secuencia es evidente el deseo. En la última está ya la satisfacción.

Esta es la experiencia figurada, pero en la vida real esto representa mi paso de una concepción de la danza y de mí misma a otra totalmente diferente. La imagen que muestro a continuación muestra qué había detrás del bastidor.

Figura 2-6



Ahí estoy yo, en eterna relación con el espejo, con el piso liso de madera, en un perfecto *arabesque*, creyendo que la imagen proyectada en el vidrio era la única que podría hacerme compañía. Esta secuencia de fotos simula mi paso de una concepción de la danza a otra completamente distinta, donde mi cuerpo ya no es la imagen proyectada por un vidrio, sino que es una imagen real, un cuerpo-imagen que imbuido en movimientos mucho más primitivos, primarios, honestos, sale por la puerta contraria entrando en otro universo distinto.

Pienso en Alicia y en su paso al país de las maravillas y en como Alicia se fue por ese agujero desafiando el tedio infinito en el que vivía y cómo, en su paso por el agujero, la concepción de sí misma fue cambiando lentamente, mientras añoraba

la vuelta a casa, mientras divagaba, pero al final, en su paso por ese mundo estrambótico, se vio triunfante. Trashumar a destinos desconocidos. El riesgo.

Mi proceso fue muy similar. Cuando regresé de Italia después de varios meses de viaje, aún si tenía la claridad de que quería romper con muchas de los propósitos impuestos por la disciplina, intenté regresar por las vías de lo conocido. Me apunté a una nueva clase de ballet, dirigida por el maestro Jairo Lastre, a un curso de Jazz y a una clase de yoga con el objetivo de mantener mi elasticidad en regla. Las clases se impartían en una academia que se llama *La Coartada*. Allí tienen un semillero de niñas muy jóvenes con intenciones de profesionalizarse que reciben cursos intensivos en todos los géneros de danza. Ellas asistían a las clases en las que yo me había apuntado y junto a ellas, en un principio, me sentía irremediamente quedada. Estas niñas, de no más de 15 años, giraban y saltaban con una destreza que yo ya no tenía, con la resistencia potente de un cuerpo joven. Trataba de verme igual a ellas, de que mi cuerpo se expresara con esa misma vitalidad que tenía cuando comenzaba, sin embargo mi cuerpo ya cargaba los años de vida y experiencia y mi danza se veía diferente. Reflexioné entonces sobre las imposibilidades que se le exigen a los cuerpos de las bailarinas, que deben estar y verse siempre jóvenes, con la misma capacidad, como si la vida misma no los atravesara. Desde ese punto de vista bailar es irremediamente frustrante, porque *el tiempo pasa*.

Esa certeza, que se transformaba en frustración, en observarme con vigilancia, se trasfiguró. De repente vi las enormes ventajas que yo tenía frente a mis jóvenes colegas: mi cuerpo se había entorpecido un poco, pero la experiencia de vida, que se traslucía en mi presencia, en mi consonancia con la música, era algo que esos cuerpos largos, plásticos, de excelente performance, no tenían. *Mi cuerpo había adquirido maestría y no solo mi cuerpo, pues mi mirada ya veía en ellas el proceso y no el resultado final*.

Si me preguntan qué había aflorado en mi cuerpo... había aflorado la consciencia del deseo, de ese deseo que ya se hacía patente en las imágenes que les mostré; esa consciencia del deseo es también el tiempo que ha pasado, la vida que ha pasado por mí. Es el deseo de copular con la vida que me habita, con las imágenes que se acumulan en mi cuerpo como retazos de tiempo.

En el texto de Agamben que hemos citado ya varias veces, el filósofo habla sobre Domenichino, coreógrafo italiano del renacimiento. En la cita que encabeza este apartado, Agamben aclara que para Domenichino la danza estaba hecha de tiempo: se baila por *fantasmata* porque el bailarín se *detiene* a observar los fantasmas (las imágenes) que quieren cobrar vida a través de él, tal como sucede conmigo frente al bastidor que trae la imagen de mi propia homogeneización. Esas imágenes que contenemos, que son la vida que hemos vivido, son el recurso principal para la danza, son las capas que construyen nuestro cuerpo-palimpsesto.

Figura 2-7

Las jóvenes colegas que acompañaban en clase están aún centradas en la performance, en la técnica, pero aún no saben o no han percibido que las capas de tiempo que las habitan son la materia prima para que su danza sea auténtica, sea singular, sea honesta.

A principios del tercer semestre de la Maestría en Educación Artística, para el Seminario de profundización, presenté un pequeño video para mostrar la disrupción entre mi cuerpo de bailarina joven, que *imitaba* al pie de la letra el modelo de otras bailarinas; y mi cuerpo actual, el cuerpo de una bailarina a la que se le nota la experiencia. He aquí dos de las fotografías que usé para esa ocasión.

Figura 2-8

La primera fotografía fue captada en el año 2008. Yo contaba apenas con 18 años de edad. Este foto-estudio, tomado por el exesposo de una prima cuyo nombre no recuerdo, dio inicio a mi carrera profesional como bailarina. El vestido blanco de tul y la clara intención de la pose evocan el ballet *Giselle*. La mirada frontal a la cámara y la quietud, la apariencia, no la aparición. La segunda fotografía fue captada en noviembre del año 2021, durante la función de *Una cripta azul*, la primera creación de *Perífrasis Círculo Danzario*. Tengo un vestido blanco, pero ya sucio, terroso. Es una foto dinámica, en movimiento, los pies descalzos y se revelan allí, en el movimiento, en el dinamismo, en los cuerpos entrelazados, las memorias del deseo, las memorias de los vínculos, se despierta allí una danza mucho más salvaje, humana, verdadera. En la primera fotografía, detrás de las líneas largas de las piernas, de la pose, detrás de los cuellos rectos, como los de dos muñecos tiezos, se esconde completamente esa verdad. E igualmente, la capa de la técnica está allí para cuando necesite servirme de ella.

Es claro que hay allí una diferencia. Pero en la práctica, ¿cómo se hace ese tránsito, desde la forma marcada por la técnica y el cuerpo como materia a través de la cual resucita la experiencia vivida? ¿Cómo se carga ese cuerpo? Como vimos anteriormente, para que ocurra la magia, a Ulises le toca transitar al lugar donde desembocan los ríos Aqueronte, Piriflegeton y Kotyto.

Entregar el cuerpo a la experiencia no es suficiente para que los fantasmas, las imágenes que nos habitan, vuelvan a nosotros. Vamos a ver cómo en el aula, en disposición para la danza, podemos llevarlas a la luz.

2.7 Tres conjuros para la danza

2.7.1 Evocación, resonancia e improvisación

“Que la afeción (pathos) es corpórea y que la reminiscencia es una búsqueda en este fantasma, se manifiesta en que algunos se desasosiegan cuando no consiguen recordar a pesar de su intensa aplicación mental (...) quien busca en la memoria imprime un cierto movimiento a la parte corpórea en que reside tal pasión”.

(Aristóteles como se citó en Agamben, 2010, pp. 14-15)

Hay que hacer una pausa para poder recordar. Hablábamos en el apartado anterior de que Domenichino, coreógrafo italiano del renacimiento, que hablaba de *parar*, de la “...pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica” (Agamben, 2010, p. 15). ¿En qué consiste esa pausa? Como lo dice Agamben en la cita que encabeza este apartado, esa pausa radica en la reminiscencia, en el recuerdo, en la evocación, que forman parte de ese proceso arqueológico de búsqueda: ¿dónde está en mi cuerpo esa experiencia (en términos de Larrosa) que padecí? ¿dónde está esa memoria de vida o esa memoria

ancestral que me afecta todavía? En estas preguntas para la reminiscencia está la pausa de la que habla Domenichino.

En redes sociales circula alguna imagen que nos recuerda, constantemente, que *Recordar es volver a pasar por el corazón*. La imagen del corazón evoca esa parte corpóreo-espiritual que resguarda nuestra emocionalidad, nuestra sensibilidad, nuestras afecciones. Básicamente, recordar se trata de volver a pasar por aquello que nos ha afectado (en términos, de nuevo, de Larrosa). Recordar es volver, es otro retorno, es otra Ítaca que Ulises busca incansablemente en su viaje. Para volver a esas reminiscencias, para volver a Ítaca, es indispensable llevar al cuerpo a esos lugares de afección, de padecimiento, para que esas memorias resuciten corporizándose. Hay allí otro tipo de trashumancia que constituye el conjuro principal para que los fantasmas regresen al cuerpo.

Jean-Luc Nancy, en la colección de aforismos sobre el cuerpo, dice que el cuerpo es una colección de espíritus (pág. 16), pero que además, el cuerpo lo siente todo: “El cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante imaginante. Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. Siente las pieles y las piedras, los metales, las hierbas, las aguas y las llamas. No para de sentir” (pág. 15). Esto quiere decir que su capacidad sensorial está conectada con absolutamente todo lo que pueda percibir. El cuerpo, como una maraña de neuronas, se vuelve sensible a cualquier tipo de estímulo, encontrando un vínculo indisoluble con el mundo. Más adelante, en otro de sus indicios, Nancy (2007) habla sobre la conexión mística del cuerpo con todo lo que lo rodea:

Cuerpo cósmico: palmo a palmo mi cuerpo toca todo. Mis nalgas a mi silla, mis dedos al teclado, la silla y el teclado a la mesa, la mesa al piso, el piso a los cimientos, los cimientos al magma central de la tierra y a los desplazamientos de las placas tectónicas. Si parto en otro sentido, por la atmósfera llego a las galaxias y finalmente a los límites sin fronteras del universo. Cuerpo místico, sustancia universal y marioneta tironeada por mil hilos. (p. 21)

En este pequeño aforismo (o “indicio” como Nancy le llama) el autor francés describe el cuerpo como una suerte de antena que lo conecta todo. Esto explica por qué la pequeña sobrina de Isadora Duncan bailaba ante las olas: la danza se da porque nuestro cuerpo está conectado con todo. ¿Y cuál es la génesis de esta conexión? Que en nosotros se guardan experiencias y memorias de absolutamente todo, incluso de lo más lejano, como las estrellas, las galaxias o las placas tectónicas que están en lo más profundo de la tierra. Es como si nuestra vida humana, en su trashumar, tuviera, a través de la materia, la posibilidad de conectar con todo, incluso lo más sutil.

¿Cómo podemos apelar a esa conexión para que lo que albergamos cobre vida a través de nosotros? La danza como tal es el resultado de apelar a esa conexión pero, ¿cómo se establece? En el texto de Nancy tenemos dos elementos: el cuerpo

lo siente todo, lo escucha, lo ve, lo percibe. Entonces, el primer conjuro es el de los sentidos. Tal vez, aunque no podamos tener el mar o las olas frente a nosotros, podremos traer al salón de clase imágenes del mar, videos del mar, sonidos del mar; podremos traer una porción de arena para dejar que se nos escurra por las manos o una concha marina para escuchar las olas en sus recovecos. Podríamos también leer sobre el mar, lo que los poetas y grandes escritores han escrito sobre el agua.

Este retorno que nos ofrecen los sentidos, traerá al salón de clase el mar, el agua que llevamos dentro, porque apela a esa conexión que tenemos con el todo, a esa capa marina que llevamos en nosotros. En esta fase le piso a las personas que escriban o que compartan a viva voz cuáles son las percepciones del mar en su cuerpo y dónde las sienten; que nos cuenten si tienen algún recuerdo particular del agua. Tenemos sin duda un mismo mar, pero tenemos allí múltiples percepciones y experiencias: algunos hablan del temor que les genera el agua, otros de la paz, de la alegría, de la plenitud. Otros más hablan de una sensación de respeto y otras más pueden apelar a alguna experiencia traumática que han sufrido sumergiéndose en el vaivén de las olas. Otros más no conocen el mar, no lo han visto nunca, pero llevan en ellos sensaciones e imágenes que apelan al la experiencia del agua. Allí tenemos a esos cuerpos llenos de espíritus. Al evocar las aguas, descubrimos que el mar *les resuena*. ¿Y qué es la resonancia? Nancy (2007) nos lo explica de la siguiente manera en su ensayo *A la escucha*:

Un sujeto se siente: esa es su propiedad y su definición. Es decir que se oye, se ve se toca, se gusta, etc., y se piensa o se representa, se acerca y se aleja de sí y, de tal modo, siempre se siente sentir un “sí mismo” que se escapa o se parapeta, así como resuena en otra `parte al igual que en sí, en un mundo y en otro. Por consiguiente estar a la escucha será siempre estar tendido hacia o en un acceso al sí mismo. (pp. 24-25).

Según lo que acabamos de leer, por la resonancia, por la escucha, es que percibimos que eso que está fuera está también en nosotros y nosotras, al parecer, resonamos con aquello que está fuera. En lo que no es ajeno, en términos visuales, vemos nuestro reflejo, pero hay que afinar el oído para poder danzarlo. Tal vez a esto se refería Domenichino con la “...pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica”: en esa percepción de cómo el entorno está dentro de mí está la quietud propuesta por el coreógrafo italiano. ¿Cómo estamos cargados de eso otro que nos afecta y que nos traspasa? ¿Cómo esa energía dinámica me habita?

En el epígrafe que encabeza este apartado, Aristóteles nos aclara que toda experiencia, toda imagen, toda afección queda en nuestro cuerpo, no atraviesa. Cuando emprendemos la búsqueda de esa memoria la buscamos con el movimiento, imprimiendo dinamismo a esa parte del cuerpo donde está esa “pasión”, o en términos de Larrosa, eso que “ha pasado por nosotros” o eso que

“nos ha pasado”. Esa búsqueda de esa memoria a través del movimiento es el último conjuro: la improvisación.

Ya había mencionado que una persona muy querida para mí decía que la improvisación es el espíritu actuando a través de nosotros. Me gusta mucho esta definición. Alonzo King, en el video que ya hemos mencionado, habla de que la improvisación se relaciona con la que él llama “humildad”: “No estoy bailando, algo danza a través de mí, estoy recibiendo algo”, dice King conmoviéndose a sí mismo con sus palabras. Habíamos hablado en apartados anteriores que danzando entregamos nuestro cuerpo, hacemos una libación de nosotros mismos. ¿Y a qué hacemos esa ofrenda? La hacemos a eso que estamos recibiendo mediante escucha activa: escuchamos la resonancia que hay en nosotros y permitimos, en la entrega, que se manifieste a través de nuestro cuerpo.

Me gustaría aquí hacer un pequeño paréntesis. Los bailarines, usualmente, trabajamos con la música, pero para obtener una sincronía en los movimientos, contamos los tiempos, partiendo las frases musicales en ocho para adaptarlas a un movimiento simultáneo. En esta medida tenemos un gran oído, pero creo que rara vez nos enseñan a escuchar cómo la música, las imágenes, el mismo cuerpo de los compañeros de aula o de escenario resuenan en nosotros. El sonido es expansivo, expande toda sensación o emoción, pero nuestro cuerpo también responde, es tocado y afectado. Si solo seguimos escuchando los tiempos no podremos nunca llegar a escuchar la resonancia que la música tiene en nosotros, como tal vez sí lo hacemos cuando escuchamos música en privado, mientras ponemos en orden nuestra casa o mientras vamos al trabajo en el autobús.

En términos corporales, para entrenar esta escucha es necesaria la improvisación corporal. Allí encontramos los movimientos que, como decía Isadora Duncan en *The Dancer of the Future*, son “naturales” (Duncan, 1928, p. 174) para nosotros, pues responden a nuestra percepción subjetiva de aquello que nos atraviesa en el entorno o de aquello que nos ha atravesado alguna vez. Aquí volvemos a Bill Viola y a su concepto de que somos *databases* de imágenes. Viola dice que una vez que están allí las imágenes “no dejan de transformarse y crecer” (Agamben, 2020, p. 11). Esas imágenes se transforman con el movimiento, crecen con nosotros, que le damos nueva vida a esas experiencias que nos habitan a través de nuestro cuerpo, que las recibe y se deja llevar por ellas.

2.8 El canto del aedo

2.8.1 Construcción del cuerpo-imagen y la danza revelación

“Lo que Aristóteles denomina trama, no es una estructura estática, sino una operación, un proceso integrador, un proceso que solo llega a su plenitud en el lector o espectador, es

decir, en el receptor vivo de la historia narrada, como espero mostrar a continuación. Por proceso integrador entiendo el trabajo de composición que dota a la historia narrada de una identidad, digamos, dinámica: lo que es narrado es una u otra historia, singular y completa”.

(Ricoeur, 2006, p. 10)

Mi primera maestra, Claudia Sánchez, nos permitía de forma constante el ejercicio de composición. Para la muestra de final de año escogía a algunas alumnas destacadas: cada una escogía una música propia, unos elementos escénicos (un sombrero, un cinto, alguna curiosidad de la gran trastienda de vestuario que Claudia guardaba en la parte posterior de la escuela y con la que jugábamos de forma constante) y se encargaba de componer un solo que usualmente, mostraba nuestras mejores cualidades. Yo compuse varias cosas: un tango, un solo con un abrigo rojo y una silla, una interpretación de *La dispute* de Yann Tiersen. Con el ballet entrelazábamos la expresión singular con las herramientas de danza contemporánea o con lo aprendido de los talleristas externos que a menudo visitaban la escuela. La composición grupal era también un trabajo colectivo. Un año construimos una coreografía sirviéndonos de unos girasoles gigantes hechos de cartón, otra vez jugamos todas con la barra de la escuela y decidimos usar unos pantalones cortos que en esa época estaban de moda para tomar clase. Claudia nos daba ese permiso de aportar, de construir, de alimentar nuestra posibilidad creativa, de construir trama, imagen.

Tristemente, cuando comencé a trabajar para otras escuelas, me di cuenta que en términos de composición mis alumnas no tenían ninguna libertad. La improvisación solo se permitía unos minutos antes de la finalización de la clase y se me exigía que les pusiera la música comercial que tanto les gustaba a las niñas, y eso solo (aclaro) se podía hacer con las niñas pequeñas. De resto las niñas estaban puestas frente a la barra, haciendo ejercicios de fortalecimiento de pies toda la clase, aburriéndose, dispersándose. Era común que hacia los 11, 12 o 13 años las alumnas desertaran de la escuela, imponiéndose con ímpetu adolescente a la voluntad de los padres. A mi modo de ver, las que se quedaban habían desarrollado un vínculo con el aburrimiento o tenían tanta sed de bailar que esperaban pacientemente a que pasara el proceso del aprendizaje de la técnica para algún día poder tener libertad de movimiento. Y aún así, después de haberlo alcanzado, seguían sometidas a la voluntad del maestro o del coreógrafo, sin involucrarse nunca en la composición. Este proceso se perpetúa posteriormente en el trabajo artístico con las compañías. El entrenamiento creativo, a mi modo de ver, es tan importante como el entrenamiento técnico y como hacía Claudia, es importante incluirlo en el proceso de formación.

Aunque las escuelas de danza adolecen de este proceso, siempre lo vinculo a los talleres abanderados por *La Voz* y en el proceso creativo de las composiciones de *Perífrasis*. En el epígrafe que encabeza este apartado, Ricoeur, en uno de sus textos más sencillos y más lúcidos, habla sobre lo que significa para Aristóteles la creación de una trama. Para Aristóteles una trama es una composición que integra

elementos de distintos contextos, e integra incluso al espectador que nos está mirando. Dicha trama está atravesada, además, por la singularidad de quien la escribe. De la misma manera se construyen las imágenes: pensemos por un momento en todos los elementos que requieren la toma de una fotografía en un estudio, o para la puesta en escena de una obra de teatro, de un ballet, de una ópera. Hay allí un juego de elementos que permiten crear un nuevo mundo que le hable al espectador. Está allí la poética de toda obra de arte, de toda creación: poner juntos elementos disímiles para que trasmitan algo al público, para que el público pueda resonar con aquello que se le muestra.

A lo largo de la maestría poco hablé en mis escritos sobre *Perífrasis Círculo Danzario*, pero en segundo semestre, para la asignatura *Arte-política y educación artística* le dediqué enteramente el texto de mi trabajo final. Ese texto comienza de la siguiente manera:

El estudio de las figuras literarias de la poesía ha sido un tema que siempre ha merecido mi atención. Una figura como la aliteración permitió que el Nocturno de José Asunción Silva pudiera sonar como el sigilo de los pasos de los amantes en la noche. Otras figuras, como el calambur, le permitieron a Góngora insultar a Quevedo con el mayor ingenio; y la metáfora le ayudó a Cervantes a describir a Dulcinea con los ojos del Quijote. Estos juegos de palabras están hechos para construir mundos de papel, para crear nuevas realidades con las letras, pues expanden, juntan, exageran o elaboran nuevas combinaciones que nos ayudan a vislumbrar cosas que no hubiéramos visto de otra manera.

Las figuras literarias hacen que la imaginación despegue y la imaginación, como la figura literaria misma, es un ejercicio de traducción. En palabras de Derrida dicha traducción se define como: "...un encuentro de idiomas que concuerdan, que se aceptan sin renunciar en la mayor medida posible a su singularidad" (p. 5). Para Derrida se trata entonces de hacer concordar y trabajar juntos dos idiomas, dos mundos o dos realidades distintas, de forma que creen algo nuevo pero manteniendo cada uno su propia singularidad". (Coccia, 2021b, p.)

La construcción poética apunta entonces, a la construcción de una imagen que como dice Ricoeur integre elementos. En el texto citado se alude a Derrida y a su noción de la traducción, que se traduce (valga la redundancia) a la convivencia de dos idiomas que trabajan juntos conservando cada uno su singularidad. En mi propuesta, la imagen, el sonido y el cuerpo trabajan juntos en este ejercicio. En el cuerpo mismo trabajan la dimensión técnica, la dimensión emocional-experiencial y la dimensión cósmica, que contribuyen a hacer del cuerpo mismo una composición.

En aras de que alumnos e intérpretes compongan figuras literarias que creen pequeños microcosmos, los invito a dialogar con los elementos sensoriales traídos

a clase, con la propia experiencia de vida y entregando los recursos técnicos e interpretativos que el cuerpo puede ofrecer.

Hace unas semanas, previamente a la redacción de este trabajo, tuve un encuentro/laboratorio con los integrantes de *Perífrasis*. En este laboratorio les solicité que trabajaran con la fotografía de Jesús Abad Colorado, famoso fotógrafo y reportero de guerra colombiano. Hace un par de años Abad Colorado expuso su obra en el Claustro San Agustín, aledaño a la Casa de Nariño y la tituló *El testigo*, mostrando allí todos los horrores y las esperanzas que pudo capturar a lo largo del conflicto armado colombiano. Llevé al taller algunas fotografías impresas y le pedí a cada uno de los bailarines que trabajara con la fotografía con la que se sintiera más identificado: una fotografía en la que se reconocieran por alguna experiencia de vida.

Figura 2-9



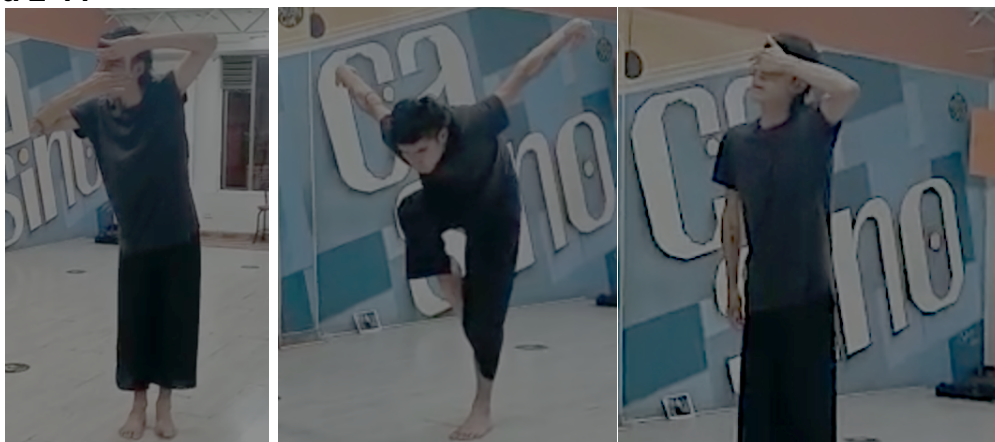
Diana, una de las integrantes, ha tenido una vida muy ajetreada, marcada por continuos procesos migratorios entre Argentina, Colombia, Brasil y Perú. Ella escogió la fotografía que muestro aquí al lado: el hombre y la niña, en un proceso de desplazamiento forzado, se llevan lo poco que tienen. Afirmaba ella que en procesos migratorios se ha sentido ella como un Atlas, cargando el mundo a cuestas, y que en muchas ocasiones se vio obligada a dejar este peso atrás para adaptarse a los entornos que demandaban su presencia.

Figura 2-10



Me conmovió mucho también la interpretación de Cristian, el bailarín rebelde de bellas manos y muñecas que ya hemos mencionado antes. Él escogió la fotografía que nuestro al costado derecho del texto. La fotografía retrata a una niña que mira por el agujero que dejó un balazo infringido en la ventana de una edificación, tal vez de una escuela. Cristian fue el primero en escoger la foto y rescató que la fotografía le recordaba a su propia mirada cuando era niño: incluso en lo más triste, remoto y desolado, en su niñez él mismo era capaz de ver el mundo en juego, luminosidad e imaginación. Jugando con sus manos Cristian construyó el agujero a través del cual podía mirar el mundo y además, al final de su performance, salió volando por ese agujero como un pájaro, simulando de esta forma el poder de esa mente imaginativa, tan libre que puede escapar incluso a las más terribles opresiones.

Figura 2-11



El video de la muestra de Cristian quedó anexo a este trabajo, pero rescato de allí estas valiosas imágenes que les presento a continuación y que constituyen una *revelación* poderosa, o un *continuum* de la resonancia que Cristian sintió con la fotografía de Abad Colorado.

Volvemos aquí a la cita de Bill Viola que antes hemos mencionado: “La esencia del medio visual es el tiempo...las imágenes viven dentro de nosotros...somos *databases* vivientes de imágenes -coleccionistas de imágenes- y una vez que las imágenes han entrado en nosotros, no dejan de transformarse y crecer” (Agamben, 2010, p. 11). En la interpretación de Cristian, el bailarín entrega el cuerpo para que cobren allí vida la imagen de Abad Colorado, su propia experiencia en la infancia y la plasticidad, las capacidades de su propio cuerpo, haciendo que la imagen inicial *crezca y se transforme*, se dinamice también en las fuerzas que confluyen en el cuerpo del bailarín-creador, que deja que esas fuerzas le hablen para construir una imagen poderosa que siga resonando en nosotros, el público.

Hay allí una nueva *revelación*. Con su cuerpo, Cristian construye una nueva imagen, un nuevo microcosmos en el que el que la imagen inicial se expande,

adquiere dinamismo y cuenta una historia más amplia de lo que Abad Colorado y de lo que Cristian mismo podía contar a viva voz. En la interpretación de Cristian la niña se transforma en un pájaro y escapa por el agujero de la ventana: entramos allí en su mente y conocemos su libertad. Esto, sugerido y estimulado por el lente del fotógrafo, se revela solo con el cuerpo de Cristian que tomando los distintos elementos, construye una nueva imagen, una poética, una danza-revelación.

¿Y qué papel juega el espectador en todo esto? Rancière (2010), en su texto *El espectador emancipado* dice lo siguiente:

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aún cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. (p. 23)

En este pasaje se muestra cómo esa mirada del espectador se articula en dos vías: la apropiación mediante la traducción de lo que se observa a un lenguaje diferente y el rescate de la singularidad. La labor del traductor de textos o del traductor simultáneo es la de hacernos comprender algo que es extraño para nosotros, haciéndolo propio a través de las particularidades de nuestra propia lengua. En esto reside también la acción de danzar, que escucha la resonancia de la imagen, de la experiencia, del cosmos, se la apropia y la traduce al lenguaje del cuerpo, generando otra imagen diferente, que nuevamente se somete al mismo proceso. Hablando de esto último e introduciendo ya la conclusión de esta porción del trabajo, me gustaría mostrarles una última imagen:

Figura 2-12



La serie de fotografías que me tomó mi colega Viviana Aguillón termina con una foto mía aproximándome a la cámara. La imagen quiere mostrar que una vez atravesada una capa, una imagen, una experiencia, hay otra que le sigue. El ojo curioso de ese espectador que somos, de ese trashumante, espera la próxima imagen, la próxima experiencia y la vuelve a mirar primero con curiosidad y luego

con deseo, para poder atravesarla, copular con ella, corporizarla, entregándose a las distintas fuerzas que confluyen en el cuerpo para que se convierta en una verdad revelada, para nosotros mismos y para el mundo.

2.9 El acróbata del espíritu

2.9.1 Primer epílogo

“Se convertirán en hermosa poesía, en metamorfosis perenne del yo inagotable, un soplo de formas, determinados e imponderables, de todo arrebatados, capaces de asumir y de abandonar pasiones, violencias, afectos y aun así salir de ello enriquecidos y purificados... esta es la revelación de lo que el hombre realmente es: ángel de la palabra, acróbata del espíritu, bailarín de la psique, mensajero de Dios y anunciante para sí mismo y para el universo, de un yo más elevado y mejor”.
(Costa, 2018, p. 39)

En las últimas páginas de sus cuadernos, el maestro Orazio Costa, ya agobiado por el cansancio de los últimos días de vida, escribe las bellas palabras que encabezan este epílogo. El bailarín, como un acróbata que pendula por los aires, se balancea de espíritu en espíritu, de experiencia en experiencia, de imagen a imagen, desentrañando de sí, de cada una de las capas que construyen ese cuerpo angélico, anunciante de “un yo más elevado y mejor” y antena que recibe con las carnes abiertas la fuerza de lo cósmico que lo habita.

Para Costa (2018) el actor, para mí el bailarín, es la fuerza reveladora de la naturaleza humana y de su profunda conexión con el entorno. En las bellas palabras que Costa teje en sus últimos días, hilando esa “hermosa poesía” de los cuerpos danzantes, hace de ese artista, de ese performer un ser elevado y espiritual, que entrega su cuerpo para que se transforme y se deje atravesar por cada experiencia y por cada imagen de vida y para que, con su propio cuerpo rinda el servicio de anunciar, de revelar, para sí mismo y para otros las verdades más profunda de la condición humana. Nuestro cuerpo, aparentemente tan frágil y tan susceptible, tan vulnerable a la podredumbre y a la muerte, alberga un poder cósmico pues a pesar de su fragilidad, se entrega a las fuerzas de la vida. Influida por su hálito, por su deseo del todo de hacerse carne, vibra, mirando con ojo curioso, con ojo deseoso y concupiscente, cada verdad, cada experiencia y cada instante que pueda cobrar vida a través de la materia.

3 Canto III: El hilo de Ariadna

“Ten siempre a Ítaca en tu mente.
Llegar allí es tu destino.
Mas no apresures nunca el viaje.
Mejor que dure muchos años
y atracar, viejo ya, en la isla,
enriquecido de cuanto ganaste en el camino
sin aguantar a que Ítaca te enriquezca”.
(Kostantin Kafavis)

3.1 Siguiendo el hilo

3.1.1 Una premisa

Cuando regresé de Italia en el año 2019 y decidí asumir el trabajo en la empresa de la familia, estaba llena de grandes cuestionamientos con respecto a mi propia disciplina. Los talleres con el profesor Gilberto Scaramuzzo me habían dejado grandes anhelos de explorar la disciplina de la danza desde la otra óptica y me habían abierto los ojos a la dimensión social que la danza podía llegar a tener. Al regresar, tenía grandes anhelos de volver a enseñar, pero también tenía premura por construir un proyecto propio y por lograr la completa independencia de la casa de mis padres. Tomé un pequeño apartaestudio en arriendo y ese mismo año, abrí *La Voz*. Mi primera iniciativa fue un proyecto de carácter social con un grupo de mujeres en Ciudad Bolívar. Los talleres promovieron la sororidad, la confianza personal y la salubridad de los vínculos más cercanos de estas personas, que a través de la educación artística lograron ubicarse y posicionarse en el empoderamiento personal.

Tengo un amigo muy cercano que siempre ha trabajado en partidos políticos o con temas relativos al gobierno distrital de Bogotá. Para el año 2019 la alcaldía había abierto la convocatoria para una suerte de licitación con el fin de realizar un evento de danza en la ciudad. Para dicha licitación se habían presentado varios artistas, pero mi amigo tiene poca o ninguna idea de cómo ayudar a escoger el artista apropiado para ese tipo de eventos. Me mostró las hojas de vida de los postulantes para tener mi opinión y entre ellas encontré la hoja de vida de la maestra Olga Lucía Cruz, que yo ya conocía antes de entrar a la maestría por su famosa compañía Cortokinesis. Dentro de las destacadas cualidades de la profesora Olga Lucía me llamó la atención el hecho de que se había graduado de la Maestría en Educación Artística de la Universidad Nacional. Mi corazón dio un brinco: no tenía idea de que la Universidad Nacional (en la que mi madre siempre me había vaticinado la posibilidad de estudiar un posgrado) ofrecía un programa que era tan afín a mis intereses.

Inmediatamente busqué la ayuda del doctor Google y apenas abrí la página de la Maestría se me abrieron un montón de posibilidades para *volver a casa*, para construir el tan anhelado retorno a la enseñanza y a la práctica artística después de un periodo de separación marcado por inevitables rompimientos con la disciplina.

Esta situación me hace pensar en uno de los tantos mitos que me gustan y que adoro profundamente: el mito del Hilo de Ariadna. El joven Teseo, que habían traído a la isla como alimento para el Minotauro, se enamora de Ariadna, hija del rey Minos, pero como todos los jóvenes que llegaban a la isla con el fatal destino de morir, Teseo se sumerge en los recovecos del laberinto para enfrentar a la bestia hambrienta que vive entre esos muros construidos para perderse. Ningún guerrero se había adentrado en ese bosque tupido y había vuelto con vida. El minotauro se los tragaba enteros y luego escupía los huesos y los jóvenes que se adentraban en ellos morían sin sepultura, sin ser honrados por sus semejantes. Cuando regresé de Italia, me sentí perdida adentro de ese laberinto: después de las numerosas rupturas con la danza, me sentía alejada de todo el mundo artístico y por distintas circunstancias que incluían también algunas anécdotas bochornosas de mi vida personal, no sabía cómo retornar y mucho menos cómo construir nuevamente una relación con la disciplina y su enseñanza. La lectura de *Cartas a un joven poeta* y el acercamiento a los talleres del profesor Gilberto me habían dado algunas pistas, pero no tenía cómo fundamentar nuevamente mi relación con la creación artística y con la enseñanza de la danza.

La aparición de la Maestría fue para mi como la punta del hilo dorado: Ariadna, enamorada de Teseo, le da la punta de un hilo para que se adentre en los recovecos del laberinto. El hilo le va a permitir a Teseo volver sano y salvo al amor de Ariadna después de quitarle la vida al Minotauro. La maestría para mi fue el hilo de rescate y desde ese momento comencé a ahorrar dinero para presentarme a la convocatoria de la 5ta Cohorte que iniciaría en el año 2021.

3.2 Primeros hallazgos

3.2.1 Sobre la rabia

Al encontrar el hilo de Ariadna sabía que iba a salir del aprieto en el que me encontraba, pero debo confesar que al ingresar a la maestría me sentía más perdida que nunca. Todos mis compañeros eran profesores de colegio, o trabajaban para instituciones del gobierno. Sus medios y entornos laborales no tenían nada que ver con el mío. Las premisas que traía sobre Isadora Duncan, Orazio Costa y otros personajes no encontraban nada de afinidad en la enseñanza de los colegios o de otras instancias institucionales. Yo quería trabajar en mi proyecto independiente, quería darle forma a un discurso que sirviera para mi

escuela, tanto para los cursos que tuvieran que ver con danza como para los cursos que tuvieran que ver con otra cosa y sin embargo, en las clases (que en la virtualidad se me hacían tremendamente pesadas y aburridas) mis compañeros no cesaban de comentar su experiencia en la escuela.

Nunca me ha llamado la atención trabajar en un colegio. Siempre sentí que el colegio no era un lugar para formarse, sino para deformarse. La obediencia que la escuela impone sobre el cuerpo y la disminución de las disciplinas artísticas en este ámbito me desmoralizaban mucho. Cuando era pequeña el profesor de arte y el profesor de música, así como los maestros de la clase de ética o afines, eran como los payasos del circo, a los que no se les prestaba la más mínima atención. Llegaban a clase con no sé qué fortaleza para blindarse de la falta e atención e interés de la institución y de la falta de compromiso que, influenciados por el discursos externoalgunos estudiantes tenían. Me gustaban mucho más los proyectos de carácter independiente: sin duda sentía que en la academia de baile en la que me había formado cuando pequeña había logrado construirme y conocerme con mayor entereza que en las clases institucionales de arte propuestas por el colegio.

Aunque me sentía descolocada, sin saber hacia dónde encaminar mi investigación y sin saber, sobretodo, si esta era la maestría correcta, en el primer semestre tuve un importante hallazgo sobre mí misma: mi actitud contestataria hacia lo institucional. De hecho, todo comenzó con las mismas políticas de ingreso a la Universidad: la demora para el recibo de matrícula, las dificultades para inscribir materias, la imposibilidad de recibir ayuda, solo mediante correos y más correos que nunca eran leídos o contestados por los rangos institucionales a los que iban dirigidos. Mi cabeza era como una olla caliente. Estar además rodeada de compañeros que trabajaban para instituciones públicas o privadas solo me recordaba mi odio inminente hacia esa máquina estructurada que poco o nada dejaba para la educación artística. En uno de los trabajos de seminario que presenté para el primer semestre, relaté cómo desde mi primer trabajo (profesora de cátedra en la Universidad de los Andes para el proyecto del Centro de Español) he sido contestataria con la imposiciones institucionales y cómo he hecho de todo para poder construir mi libertad, incluso renunciando a buenas colocaciones o posibilidades laborales. Dice el relato que conté en ese momento:

Cuando me gradué de mi maestría en historia de la Universidad de Los Andes trabajé durante un tiempo en el Centro de Español de la institución, área que tiene el propósito de enseñarle a los estudiantes del pregrado los fundamentos de la escritura y lectura académicas. Al ser mi primer trabajo lo tomé sin pensarlo, guiada por la necesidad de ganar alguna experiencia laboral. Pronto me encontré que desde el Centro de Español no se respetaba la libertad de cátedra y que se obligaba al docente a aceptar el currículo de lecturas impuesto. De forma contestataria alegué que esto no era justo y decidí impartir lecturas de mi campo de interés que además yo consideraba

útiles y convenientes para el propósito del curso y para los estudiantes mismos. Al terminar el semestre, de forma muy sutil y elegante me abrieron la puerta de salida de la universidad y aunque nunca me manifestaron por qué (pues me dijeron que no había cupo para mi clase el semestre siguiente) sospecho que conozco la causa. Fui exiliada de la institución y no por mi propia voluntad. Fue un acontecimiento que marcó tal vez el inicio de la búsqueda que determinó mi camino profesional: la consecución de la libertad de cátedra. (Coccia, 2021c, p.)

Esta misma situación descrita en este pasaje se repitió en mi vida profesional en otros contextos. Más de una vez, incluso en pequeñas academias, me retiré por contestar a la política del lugar. En estas situaciones buscaba, como dice en el fragmento, la posibilidad de construir mi propia libertad como maestra, pues desde el conocimiento propio, desde la construcción de un discurso al que me sintiera afín, podía atraer o contagiar a los alumnos de interés por lo que se estaba haciendo, a construir un camino para el desarrollo de sus distintas capacidades y habilidades. Esta situación, que fue la primera, marcó así un desarrollo en la contestación a las distintas instituciones y escuelas porque me enseñó a entrar acechando, como el jaguar, en todo sitio en el que trabajaba, detectando las injusticias y carencias hacia mí o hacia el estudiantado.

De la misma manera, contestando, salí de Casa Danza, una escuela que prefería obligar a las alumnas a permanecer en clases de ballet porque no quería perder los ingresos de esas matrículas. Salí de la escuela Nuova Ballet Estudio, en el municipio de Chía, porque de entrada me preguntaron si era una prioridad para mi tener hijos (como diciendo “mejor no los tenga porque necesitamos profesoras dedicadas a la escuela”); porque discriminaban, con supremo descaro, a las alumnas que no iban adelantas en el proceso o que tenían kilos de más, poniéndolas detrás en las coreografías y abrumándolas y aburriéndolas con comentarios y reuniones con los padres sobre lo gordas que estaban o sobre lo mal que lo hacían. Mientras trabajaba allí, además, tuve una incapacidad que me impidió volver al trabajo por tres semanas y los últimos días empezaron a martillar con que si podía volver a dictar las clases antes de que terminara mi periodo de incapacidad. Me salí de Mamblei porque la directora se hacía la loca con los pagos y de En Avant porque les vendía a los padres que con el ballet iban a solucionar todos los problemas de comportamiento de sus hijas. En las distintas instituciones la palabra libertad, para el docente, no existía y la palabra desarrollo para las alumnas se disminuía frente a cuánto las niñas podían aportar económicamente a la escuela o darle rango o prestigio en concursos nacionales o becas internacionales. Además, en más de una ocasión y en varias escuelas, descubrí la presencia de una cámara de seguridad en el salón, que permitía a las directivas observar el desempeño de profesores y alumnos durante la clase. En la mayoría de las ocasiones, la cámara estaba al encubierto y cuando ya lo descubría, me daba cuenta de que era muy tarde para alegar o para salir corriendo.

En primer semestre descubrí que mi exilio de lo institucional y mi deseo, como hizo mi padre, de llevarme la tierra para sembrarla en otros lados, fue fundamental para *La Voz* y su desarrollo. Quería crear allí un espacio de desarrollo humano para alumnos y docentes, para que en los cursos y talleres pudieran encontrar su propia libertad de expresión y un espacio para compartir inquietudes e intereses que otros lugares institucionales no permitieran. Quería crear allí un lugar de poder para la comunidad educativa de las artes.

3.3 Emerge una capa

3.3.1 El hallazgo de mi desaparición

A lo largo de mi proceso artístico me había dado cuenta que permanecer más de la cuenta en cualquier compañía de danza era tedioso para mí. Estuve siete años en la compañía Tacón y madera, grupo de danza clásica española que tenía su participación anual fija en la temporada de zarzuela de la fundación Jaime Manzur. Dicha compañía se fundó en 1995 con la dirección de un maestro de Medellín que falleció de forma repentina e incomprensible. En su memoria las coreografías se mantuvieron intactas y estoy segura de que hoy en día yo regreso a ese lugar y están performing los mismos bailarines de siempre con las mismas coreografías de toda la vida.

En el tango, también estuve en dos compañías distintas, en *Soho Tango* y en *El desbande*. En esta última compañía se me condenó como a todos, a repetir unas coreografías ya creadas hace mucho tiempo y a aprenderme un nuevo montaje para el Concurso Nacional de Medellín de 2018. En estos lugares no se propuso nunca una nueva búsqueda de movimiento. Cuando el cuerpo se aprendía la coreografía la repetía de manera automática, de la misma manera que hacemos todo al despertarnos en la mañana: pararse de la cama, lavarse los dientes, preparar el desayuno o barrer la casa. En la repetición constante el alma se ausenta completamente del cuerpo y no le imprime ya movilidad alguna que implique la emoción, que implique la mente o la percepción. Incluso los sentidos se ausentan de dichas operaciones. ¿Cómo el cuerpo puede moverse libremente o con consciencia si nuestra dimensión mental o sutil ya no está presente en el acto?

Estos eran los motivos de mi tedio: no había espacio para bailar realmente. La dimensión del disfrute estaba permanentemente excluida para darle el lugar a la técnica, a la uniformidad, para implicar a los cuerpos en ese automatismo del movimiento, sin búsqueda o promesa de conocer otras dimensiones. Era tan tedioso como cualquier trabajo de índole burocrática en cualquier oficina, era tan aburrido como sentarse a rellenar cuadros de Excel con números y cifras.

Para el segundo semestre de la maestría llegó el profesor Juan Carlos Arias que para su sesión en la clase de Taller de Arte y Pedagogía II, nos pidió que trajéramos

dos insumos: una molestia y un impulso. Para esta tarea, que respondía nuevamente a uno de los tantas asignaciones que tenían que ver con la producción de archivo, me puse a indagar en redes sociales, una de las tantas maneras que tenemos hoy de archivar. El encuentro con la foto fue repentino y fortuito y al encontrarme con el hecho de que no me reconocía, si bien fue traumático, me di cuenta que esta era una puerta para mis indagaciones.

En los talleres del profesor Gilberto, la expresión singular de los participantes era una búsqueda constante. Al maestro, en la práctica del concepto de *mímesis* construido por Orazio Costa, le interesaba que de cada uno de nosotros aflorara la propia experiencia de la nube, del árbol, de la hoja o del cisne; de cualquier cosa que nos pusiera a interpretar. En la foto no se evidenciaba ninguna diferencia significativa entre mi misma y las otras, así que las formas artísticas y pedagógicas de la danza, en las que la repetición constante se hacía patente, no favorecían el nacimiento de una expresión o de un movimiento singular.

En la formación del maestro Gilberto era clave la palabra *experiencia*: *¿cuál era nuestra propia experiencia del cisne, de la nube, del árbol? ¿Cómo estaba guardado esto en nuestra memoria?* Ese mismo semestre el profesor Arias nos presentó a Jorge Larrosa, autor que había reflexionado ampliamente sobre la experiencia, sobre cómo la experiencia es padecida, sobre cómo la experiencia nos atraviesa y nos transforma. Había reflexionado también sobre cómo la creación artística misma puede ser una experiencia, cambiando completamente la mirada con la que el espectador ve el mundo. La pedagogía misma, el aula, la clase impartida también son experiencias para los estudiantes que después de que pasan por el aula, nunca vuelven a percibirse de la misma manera o a percibir el entorno de la misma forma.

El encuentro con Larrosa fue para mi la respuesta a la inquietud que me generaba la fotografía que encontré: *¿qué podíamos hacer para que la expresión singular emergiera en la danza?* Por un lado, apelar a la experiencia de vida de los alumnos. *¿Y cuál sería la experiencia que los alumnos podrían vivir en el salón de clases?* La experiencia del retorno y luego, más tarde, la experiencia de la revelación. A continuación les explicaré dichas circunstancias.

3.4 Retorno y resurrección

3.4.1 El encuentro con la magia y con los fantasmas

En segundo semestre de la maestría, en el marco de las sesiones asignadas a la profesora Mónica Romero, escribí el trabajo más extraño que pude haber escrito a lo largo de estos dos años. Fue algo que salió de mi como una suerte de Frankenstein, un collage que daba vida a algo monstruoso y raro: hablaba de contenidos académicos, pero a su vez hablaba de magia, de tarot, de arqueología,

de una casa de fantasmas y de otro tipo de rarezas. Me pregunté de dónde pudo haber salido ese compendio de extrañezas, esa suerte de monstruos de circo. Al terminar el trabajo, aunque me pareció muy divertido redactarlo, decidí dejarlo de lado, pensando que de ello no iba a sacar absolutamente nada, pero estaba muy equivocada. Leamos algunos pasajes que me parecen particularmente valiosos y que además influyeron positivamente en la elaboración de este trabajo de grado.

Así pues, el hecho de indagar sobre estos fantasmas, reubicarlos en la experiencia personal y subjetiva y hacerlos agentes de las rupturas en la disciplina, trae consigo otro acto ilícito frente a los dioses: el de la resurrección. La posibilidad de resucitar esos muertos me lleva a quebrantar un poco la ley que nos han impuesto como humanidad, adquiriendo los poderes de la nigromante, de la bruja, ordenándole a Lázaro que se levante de la tumba o haciendo las veces de Orfeo, que a través de su inmersión desafiante en el hades, intenta redimir la vida de su amada Eurídice.

Resucitando estos muertos me sumerjo de nuevo en el juego de mi infancia, esta vez reflexionando también sobre la promesa de ese archivo que vive en mí. ¿De qué manera revelar eso que está oculto, de qué forma descubrir esas ambigüedades que me habitan podrá transformar el legado de la danza y su pedagogía?

Doy un paso hacia la tumba, me acerco a la casa de los fantasmas. Abro la puerta y me dispongo a escuchar el silencio que otros evaden. (Coccia, 2021c, p.)

Hice allí la siembra de varios conceptos que entraron a jugar en la redacción final del texto de maestría: los fantasmas, el archivo que vive en mí, la resurrección, la trasgresión, la revelación. En la última frase, hago alusión al padecimiento de la maestría, a la invitación que ella nos hace para atravesar esas sombras y heridas que muchas veces nos negamos a ver. En el primer párrafo, además, hablo sobre “[reubicar los fantasmas] en la experiencia personal y subjetiva y hacerlos agentes en las rupturas de la disciplina”. Esos retornos en el tiempo de esas experiencias vividas son las que finalmente nos otorgarán la posibilidad de romper con los estamentos estructurados de la disciplina de la danza y darle vida propia a una expresión singular.

Esta afirmación, además, me recuerda mucho a otras que a lo largo de la maestría fueron como espejos o confirmaciones de mi propio sentir con respecto a la danza. La primera es el concepto de Domenichino sobre la danza, que Agamben rescata en su ensayo *Ninfas* diciendo que “...la esencia de la danza ya no es el movimiento, es el tiempo” (Agamben, pág. 15), pues la operación se trata de articular “...los fantasmas en una serie temporal y espacialmente ordenada” (pág. 15). Esto quiere decir que resucitar esos fantasmas y traerlos a la vida implica hacer una pausa en el movimiento para recordar que existen en nosotros y disponerlos finalmente de una nueva manera para que la danza pueda existir, pueda darse.

El hecho de que la danza sea también una acción que implique ser conscientes de lo que nos habita, me hace pensar en la cita de Bill Viola, que también ha sido esencial en la construcción de este trabajo de grado. Dice el autor: “La esencia del medio visual es el tiempo...las imágenes viven dentro de nosotros...somos databases vivientes de imágenes -coleccionistas de imágenes- y una vez que las imágenes han entrado en nosotros, no dejan de transformarse y crecer” (Agamben, 2010, p. 11). Según la afirmación de Viola, la danza y el medio visual comparten su esencia: el tiempo y al parecer, comparten también la acción del retorno.

Viola, además, le da un lugar al cuerpo: esas imágenes viven en nosotros, viven en nuestro repositorio corporal y a través de él, pueden transformarse, tener nueva vida, resucitar. Esa inmersión en lo oscuro, esa “pausa inmóvil cargada de energía” (tal como la proponía Domenichino), parece esencial para recordar, para que esas imágenes tengan su propio renacimiento. Ahora hablemos un poco sobre mis hallazgos con respecto a la revelación.

3.5 El cuerpo revelado

3.5.1 Sobre la revelación del cuerpo/imagen

El hábito de observar y coleccionar imágenes era algo que ya venía conmigo desde hace mucho tiempo, como narré en el primer capítulo de este trabajo. En primer semestre me impactó muchísimo el texto *El retrato en el retrato* de la profesora Triana (2007), que profundizaba en las infinitas puertas que las imágenes pueden abrirnos. Dice la maestra: “La manera en que la imagen se presenta puede leerse como otra forma de relato, ya que la mirada escoge, clasifica y rompe la imagen inicial para crear imágenes nuevas que se convierten en una tercera entrada a la historia” (Triana, 2007, p. 14). A mi forma de ver, lo que la maestra quiso decir con esto es que la mirada deconstruye para poder reordenar y traer a la vida nuevas imágenes que reviven a partir de las imágenes antiguas.

Figura 3-1



Leer el texto de la profesora Triana me hizo recordar la experiencia de observar las fotos del álbum familiar: cada foto abre la puerta a un sinfín de relatos y de recuerdos, de memorias y de experiencias que van nutriendo y tejiendo historias en ese ámbito de la familia. Es así que aunque la palabra “imagen” puede aludir a muchos tipos y formas, he escogido sobretodo la imagen pictórica y fotográfica para nutrir el contenido de este trabajo, pues la síntesis visual de las experiencias de vida (nuestras o ajenas), nos abre las puertas a otros caminos, relatos, narraciones y verdades.

La primera imagen me llama la atención porque en ese cuerpo que se sumerge en el mar, veo una mujer captando el espíritu del agua y de sus habitantes con el movimiento. Sale del agua dejando una cresta de agua a su alrededor: parece una criatura marina, tal vez un delfín o un una ballena que sale a respirar a la superficie. La foto me recuerda mucho a Isadora Duncan y a su teoría de que todo nos contiene y de que nosotros contenemos todo, incluso aquello que no hemos vivido de primera mano. La segunda foto me gusta porque pareciera que el cuerpo emerge de la oscuridad: es una mujer negra que sale de “lo negro” para tomar forma, figura, para alcanzar su singularidad, su particularidad. Me gustaría que la imagen de mi homogeneización narrara esto al final: mi salida de esa masa uniforme de cuerpos para poder darle vida a ese cuerpo danzante con mi propia historia, mis propios rasgos y mi propia expresión.

El hallazgo de estas fotos coincidió con la publicación de *Epitafio: siete cuentos suicidas* de mi querido amigo Andrés Castañeda. Una mañana de domingo yo leía el libro que muy amablemente Andrés me había enviado desde Bucaramanga y de repente, sus palabras me reconfirmaron aquello que la segunda imagen muestra: la revelación de mi misma depende de la rebelión que levante ante las imposiciones que pesan sobre mi cuerpo de bailarina. Lúcidamente decía mi querido amigo Andrés:

- Es allí, en la primera columna, está encerrado en un círculo rojo- dije, con la mirada puesta en la hoja adversa, tratando de adivinar su rostro- Dice ‘rebelar’ con b. Debería ser ‘revelar’, con v.
- ¿Por qué?-inquirió el hombre, bajando la hoja, con la voz seca.
- Porque se trata de información, mostrar algo oculto, como lo que se hace con una fotografía-. (Castañeda, 2021, pp. 53-54)

En el relato las dos palabras homófonas juegan juntas para otorgarnos la luz en la oscuridad. La travesía de los fantasmas, de ir adentro, de recordar profundo, finaliza con la luz que se arroja sobre esa oscuridad, con mostrar algo que no se ve dentro de esa homogeneización (aplicándolo específicamente a mi caso). Pero para que esa revelación o iluminación suceda, hay que *rebelarse* o retirarse de esa masa uniforme que busca que desaparezcamos en ella.

Todo lo que he dicho hasta el momento, me recuerda al trabajo final que presenté para el *Taller de arte y pedagogía II* en segundo semestre. Mi colega Viviana

Aguillón capturó el momento con algunas bellas fotografías que me gustaría mostrarles:

Figura 3-2



Recuerdo que en este gesto yo dirigía mi mirada hacia la pantalla, en la que se proyectaba una coreografía de ballet. De repente, mi mirada cambiaba de afuera hacia adentro: ya no me reconocía en esa realidad. Para el final, simulando mi recogimiento, le pedí el favor a un compañero para que me recubriera de tela negra, tal y como fui retratada en las fotos. En la primera imagen, esa pausa, ese retiro del movimiento que se da en el capullo formado por las telas, representa esa pausa para recordar, esa pausa para observar y para observarse en estado de contemplación. En la segunda imagen se representan los efectos de ese estado: en esa contemplación aparecen, emergiendo del recuerdo, imágenes como las de mi hermano, que puestas en ese fondo de pantalla, me recuerdan la existencia de otra corporalidad distinta, de una relación con nosotros mismos y con el entorno que queda obnubilada en la práctica de la danza clásica ejercida de manera rigurosa y como fin mismo.

¿Se puede entonces superar la propia desaparición? ¿Esa imagen tendrá ese final feliz anhelado de salir de lo uniforme para entrar a lo particular? Espero que sí y para ustedes, jurados y futuros lectores de esta tesis, les hago la invitación para que comprueben, a través de su propia experiencia, todo lo narrado hasta este momento.

Epílogo: Volver a casa

“Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
Sin ella no habrías emprendido el camino.
Pero no tiene ya nada que darte.
Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,
entenderás ya qué significan las Ítacas”.
(Kostantin Kafavis)

Jorge Drexler, músico y compositor uruguayo, en su famosa charla TED *Poesía, música e identidad*, rastrea, a lo largo de la historia, la génesis del ritmo del tango y la milonga, que viajando por distintos tempos y lugares ha llegado hasta nosotros en la forma en la que hoy lo conocemos. En un principio Drexler habla sobre cómo los tangueros e hoy se debaten sobre el origen del tango y la milonga: los uruguayos rebaten hoy en día que Argentina ha usurpado el tango y se ha llevado los créditos por la música, que según ellos, tuvo origen al otro lado del río de la Plata. Drexler afirma que se trata de un debate sin fondo, pues el ritmo esencial de la milonga, que nace en África, que se pasa por España, por los Balcanes y las fiestas judías de Brooklyn, Nueva York, llega a la Argentina, para caer en manos de Piazzolla y de otros músicas que transformaron el tango en la segunda mitad del siglo XX (00:07:48-00:09:48).

Ese ritmo, un ritmo de trashumancia, un ritmo que no pertenece realmente a ninguna parte y que ha engendrado diversos hijos en diversas tierras, ha despertado en mi el sentido de la escucha. Como les conté en el primer capítulo de este trabajo, el tango no me entró por la mirada, me entró por los oídos y tal vez hubo una suerte de reconocimiento entre mi misma y la danza que sugiere su ritmo. Tal vez como en mi cuerpo, que se sienten y reconocen esas múltiples capas que ha dejado la ardua labor de trashumar, en alguna capa habita el tango, que está adentro mío y que emerge naturalmente de mí.

En algún momento de mi trayectoria como bailarina de tango, los milongueros decían que yo no era muy tanguera que digamos: no me sacaban a bailar porque tenía líneas muy definidas, porque bailaba muy grande, porque tenía un abrazo muy amplio; marcas imborrables de mi larga trayectoria como bailarina de ballet. Debo decir que hubo momentos de mi carrera en los que esto me provocó mucha tristeza, porque de verdad sentía con la música una gran conexión, infinitamente superior a la conexión con la música característica del ballet clásico. Sin embargo, conversando con Gonzalo, uno de mis tantos compañeros de baile y conociendo él mi historia personal, me decía que yo era mucho más tanguera que cualquier persona que bailara tango en la ciudad de Bogotá. Mi historia de trashumancia, la nostalgia por el retorno que heredé de mis padres, el conocimiento profundo que tengo sobre la experiencia de vivir en la migración y los ritmos musicales que

permanecen en mi propia historia, hacen que me conecte con el espíritu del tango, algo que surgió muy lejos de mí, pero con lo que percibo un reconocimiento inmediato, tal como le pasó a la sobrina de Isadora Duncan frente a las olas del mar.

En el tango para mí los reconocimientos son múltiples. Hay un reconocimiento con el tema del retorno, que cantaba Gardel en su tango “Volver” o en el tango “Mi Buenos Aires querido” o en el tango aún más reciente “Vuelvo al sur”. Pero además, hay un reconocimiento verdadero en el tema corporal. En el ballet el otro es mi espejo y mi referencia en calidad de imitación, en el tango en el cuerpo del otro me reconozco y puedo dialogar.

Ya relaté que cuando atendí las primeras veces a una milonga, me pareció muy curioso que los bailarines cerraban los ojos para abrazarse y bailar, era como si la mirada se fuera para otra parte y se comenzaran a ver con el tacto, con el roce de los brazos, las mejillas y la cabeza. Improvisaban escuchando las resonancias de los cuerpos, mostraban además la espalda que hablaba de la intimidad del abrazo. Dar la espalda es algo prohibido según las leyes del ballet. Los maestros de tango, cuando dictan las primeras clases a sus alumnos principiantes, les dicen que bailen como si fueran un solo torso y cuatro piernas. Hay allí una sinergia con el otro que es impensable e incluso imposible en cualquier otra danza. Las fronteras del sujeto y del bailarín se permean, pero además, se borran las barreras existentes con otros cuerpos y de alguna forma extraña, más allá de las acrobacias o figuras que puedan hacerse, durante el movimiento nuestra mirada se abre y se dirige completamente hacia ese otro que traspasa las capas de nuestra piel con su abrazo.

En el tango debo entregarme a mi misma completamente, no solo para atender los ritmos de la improvisación, que requieren mi presencia absoluta, sino porque también mi experiencia de vida se juega toda para poder responder a esa sinergia particular. El tango apela de por sí a una añoranza, a una evocación: evocación de los amores perdidos, evocación de los lugares desaparecidos, evocación de los momentos vividos. Del tango viene mi interés por usar la remembranza como una herramienta, pues desprende una corporalidad vulnerable, que vive la música misma como una experiencia. ¿Qué siento yo, por ejemplo, al oír un tango como *Vuelvo al sur*? Revive en mí (y creo que en todos) esa experiencia de evocar un lugar lejano pero que nos pertenece. Ese lugar aparece de nuevo ahí. Siento de nuevo esa nostalgia enterrada, esa nostalgia de mis ancestros. Ese lugar de evocación y de revivirla creando algo nuevo con el cuerpo es mi propia Ítaca. El tango es mi Ítaca, que con cada pieza bailada nuevamente en el tema improvisacional, revive en mí esos lugares y momentos que vuelven a resignificarse cada vez que bailo la misma pieza. El tango dirige mi mirada hacia adentro y me permite reaparecer cada vez que bailo determinado tema.

Aunque estas inquietudes tienen su génesis en el tango pueden aplicarse a cualquier danza, pero el tango es mi Ítaca, mi Ítaca que me habla sobre cómo vivir y cómo bailar, sobre cómo crear y cómo moverme, sobre cómo resignificar y sobre cómo vivir en el presente, pues el tango pone en juego la evocación con el presente mismo en el que bailo una pieza aquí y ahora, respondiendo a la música y a las propuestas del cuerpo del otro.

El tango no es el fin, pero sí marca un camino, una puerta que aquí abro para ti, mi desocupado lector.

4 Bibliografía

Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Epulibre.

Belting, H. (2012). *Florenia y Bagdad: Una Historia de la Mirada Entre Oriente y Occidente*. Akal.

Castañeda, A. (2021). *Epitafio. Siete cuentos suicidas*. Fallidos Editores.

Coccia, V. (2021a). *Perífrasis Círculo Danzario: una apuesta política por la singularidad artística. Arte política y educación artística*. [Maestría en educación artística]. Universidad Nacional de Colombia.

Coccia, V. (2021b). *Exilio institucional: tránsitos, diálogos e historias. Seminario de didáctica y pedagogía*. [Maestría en educación artística]. Universidad Nacional de Colombia.

Coccia, V. (2021c). *De la casa de los fantasmas al árbol de la vida. Seminario de fundamentos metodológicos*. [Maestría en educación artística]. Universidad Nacional de Colombia.

Costa, O. (2018). *L'acrobata dello spirito*. Tivillus Mostre Editoria.

Duncan, I. (1938). *Mi vida*. Losada.

Duncan, I. (1928). The Dancer of the Future. En I. Duncan, *The Art of Dance*. New York : Theatre Art Books.

Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI Editores Argentina.

Homero. (2012). *La odisea*. Anaya.

Kavafis, Kostantin. *Ítaca*. <http://lassandaliasdeulises.com/camino-a-itaca-poema-kavafis/>

Lacan, J. (2009). *El estadio del espejo*. Siglo XXI.

Larrosa, J. (2006). Sobre la experiencia. *Revista Educación Y Pedagogía*, 18, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/19065>.

- Mora, A. (2015). El cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo: dualismos persistentes en el mundo de la danza. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10(1), 117-130. redalyc.org/pdf/2970/297042319007.pdf.
- Nancy, J. (2007). *A la escucha*. Amorrortu.
- Nancy, J. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. La Cebra.
- Ngozi, C. (2018). *El peligro de la historia única*. <https://pjenlinea3.poderjudicial.go.cr/biblioteca/uploads/Archivos/Libro/29%20El%20peligro%20de%20la%20historia%20%C3%BAnica.pdf>
- Pérez, M. (2009). El instrumento del intérprete en la danza: el cuerpo como medio de expresión y comunicación escénica. *Danzarette: Revista del Conservatorio Superior de Danza de la Universidad de Málaga*, 48-55.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Ricoeur, P. (2006). *La vida: Un relato en busca de narrador*. Ágora.
- Rilke, M. (2014). *Primera carta a un joven poeta*. <https://www.casadeletras.ar/2014/08/20/primera-carta-a-un-joven-poeta/>
- Scaramuzza, G. (1994). Il corpo e l'arte di essere l'altro. *Schedario Periodico quadrimestrale di letteratura giovanile*, XLII (234), 18-21.
- Svankmajer, J. (2014). *Para ver, cierra los ojos*. Pepitas de Calabaza ed .
- Triana, P. (2007). *El retrato en el retrato*. s/e.
- Vaganova, A. (2007). *Le basi della danza classica*. Gremese.

5 Anexos

Anexo A. Videos

Alonzo King: “I dance with my heart”

<https://www.youtube.com/watch?v=1RS56ZxwRy4&t=58s>

Jorge Drexler: “Poesía, música e identidad”

https://www.ted.com/talks/jorge_drexler_poetry_music_and_identity?language=es

Video Cristian Osorio sobre fotografía de Jesús Abad Colorado

(Este último video se ha subido a un enlace privado. No está autorizada su difusión o uso por fuera de la comprensión del contenido de la presente disertación).

<https://youtu.be/zvtqzdIINQA>