



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO

Facultad de Humanidades y Educación

Escuela de Comunicación Social

Mención Periodismo

Trabajo Especial de Grado

2010-2011

Al son que nos toquen

Reportaje sobre formación y crisis de la danza contemporánea en Venezuela

Trabajo de investigación presentado por:

Marcy Alejandra Rangel

Tutor: Carlos DelgadoFlores

Caracas, septiembre de 2011

Formato G:
Planilla de evaluación

Fecha: _____

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido este a presentación y evaluación,
se le otorga la siguiente calificación:

Calificación Final: En números:_____ En letras:_____

Observaciones_____

Nombre:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Firma:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

A mi mamá y Tati por ser los motores, mis compañeras de tesis y mi mejor aplauso al bajar del escenario.

A Rommel Nieves por la inspiración.

A Rebeca Vaisberg, Humberto Valdivieso, Liza López y Antonio Fernández Nays, porque un día me hicieron saber que yo servía para esto.

A los equipos de Escenas, Estilo Baile y Vaya Al Teatro, quienes me convencieron de que esta realidad había que retratarla.

A Acianela Montes de Oca por abrirme la puerta de su oficina, sus salones y su corazón.

A Carlos Delgado Flores por la libertad.

A la UCAB entera, por convertirse en linóleo y calle y dejarme bailar –a mi manera– durante cinco años en todos sus rincones.

A Dan, Mari, Juan Andrés y Cami por apoyarme sin necesidad de entenderme.

A Juan Carlos Solórzano por ser el mejor padrino de promoción del mundo.

A Yan. A Boris David.

A todos mis entrevistados, siempre dispuestos, que me mostraron, a través de sus testimonios, la magia de su manera de hacer y creer que la danza, su danza, es vida.

A todas las agrupaciones en las que alguna vez bailé, pero sobre todo a mi constelación de origen. A mis Raíces Danza.

A Dios, que siempre tiene un plan perfectamente coreografiado.

A ti, que estás leyendo esto.

Gracias por creer.

MaR.-

A todos los que, como yo, creen que sí se puede sacar adelante la cultura en Venezuela
(y hacen algo por lograrlo)

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
DEDICATORIA	4
INTRODUCCIÓN	7
EL MÉTODO	9
Tipo de investigación	11
Formulación y justificación del problema	13
Objetivo general	15
Objetivos específicos	15
Preguntas de investigación	15
Hipótesis	15
Delimitación	15
Público lector	16
Limitaciones	16
Logros	16
Proceso de realización del reportaje	17
Estructura del reportaje	19
Capítulo 1: Pies descalzos	19
Capítulo 2: Nadie nos quita lo baila'o	19
Capítulo 3: No hay linóleo pa' tanta gente	19
Capítulo 4: Aquí se baila así	20
Fuentes consultadas	20
CAPÍTULO 1: PIES DESCALZOS	23
I - Algunos programas de mano...	24
II - Fue en el año 1959...	27
III - La contribución de Hercilia López...	31
IV - La condición de pionero...	35
CAPÍTULO 2: NADIE NOS QUITA LO BAILA'O	41
V - Danzahoy es el sinónimo...	42
VI - El cabello canoso de Julie Barnsley...	45
VII - Inés Rojas es bailarina...	49
VIII - AndreínaWomutt...	53
IX - Posiblemente Angélica Escalona...	56

X - No se puede...	59
XII El auge de la danza...	62
XI - En 1995...	62
XIII - Claudia Capriles baila en solitario...	66
CAPÍTULO 3: NO HAY LINÓLEO PA' TANTA GENTE	69
XIV - Para Félix Oropeza...	70
XV - Carmen Ortiz...	73
XVI - A principios de junio de 2011...	79
XVII - En una esquina...	83
XVIII - Armando Díaz dice que la danza...	87
XIX - En un pasillo largo y angosto del Aula Magna...	90
CAPÍTULO 4: AQUÍ SE BAILA ASÍ	94
XX - En la Sala de Conciertos de Unearte...	95
XXI - La danza saldrá adelante...	114
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120
Fuentes documentales	120
Documentos y programas de mano	121
Referencias hemerográficas	121
Referencias electrónicas	122
Tesis y trabajos académicos	125
ANEXOS	127
Cronología de la danza contemporánea en Venezuela (1960-2011)	128

INTRODUCCIÓN

La danza contemporánea es una disciplina artística que llegó a Venezuela de la mano del mexicano Grishka Holguín en los años 40. Desde entonces ha contado con un grupo de herederos que ha sumado esfuerzos por profesionalizarla y conseguir, a través de los distintos estilos que ofrece, un medio de expresión.

Los avatares sociopolíticos y económicos que ha enfrentado el país en su era democrática han hecho que la danza contemporánea sufra los embates de unas políticas públicas que no la han favorecido. Es por eso que estos hacedores de la penumbra, siempre en tamaño minúsculo, buscan consolidarse en los escenarios venezolanos aún sin plataformas reales que promuevan el talento nacional y favorezcan el intercambio con otros creadores internacionales. Cada uno, desde su concepción más terrenal, cree que es posible impulsar el movimiento y exponen en este trabajo cómo luchan por ello cada día. Este es un reportaje interpretativo que busca establecer la improvisación como una alternativa ante la crisis estructural que vive la danza contemporánea en Venezuela.

Aunque es una investigación dispuesta en capítulos, cada historia podría leerse sin ninguna pared que la divida. Como un salón de danza o una coreografía: movimiento libre.

La primera parte del trabajo constituye el planteamiento metodológico en el que se justifica cada una de las decisiones tomadas a la hora de realizar el reportaje. La historia está estructurada en cuatro capítulos. El primero es una evocación a los pioneros de la danza contemporánea en Venezuela, a partir de “El Negro” Ledezma y Sonia Sanoja, principales discípulos del legado de Holguín. El segundo representa el mejor semblante de la disciplina en el país, a través de las compañías que estimularon su profesionalización –a partir de los años 80– y heredaron un legado que constituirá, en la segunda mitad de los años 90, las individualidades que contarán su historia en el tercer capítulo.

Este, es un recorrido por los testimonios de aquellas pequeñas agrupaciones que han buscado su modo de hacer y tener en la danza un refugio, más humano que monetario. En el cuarto capítulo, Carlos Paolillo es el hilo conductor para contar la historia de la institucionalización de la danza en Venezuela. También se incluye, a modo de cierre, una discusión en la que se fusionaron todos los testimonios recopilados para expresar

denuncias, frustraciones, alegrías, propuestas claras y las salidas que han tenido que improvisar estos bailarines para salir adelante.

Completan la investigación, las referencias bibliográficas y los anexos que están constituidos por una línea cronológica que se elaboró durante el año de investigación, para establecer relaciones y contexto, y fotografías de los entrevistados en diversas presentaciones.

EL MÉTODO

El trabajo que sigue a continuación es un reportaje interpretativo sobre la improvisación como alternativa a la crisis estructural de la danza contemporánea en Venezuela, contada a través de sus protagonistas. La disciplina artística es un modo de vida que algunos adoptaron desde que se desarrolló en el país a partir de los años 50 y que aún tiene sus seguidores. Este reportaje es presentado como Trabajo Especial de Grado para optar por el título de Licenciada en Comunicación Social.

Según el Manual del Tesista de la Universidad Católica Andrés Bello, el reportaje interpretativo se suscribe a la Modalidad II, Periodismo de Investigación. Este “corresponde a una indagación *in extenso* que conduce a la interpretación de fenómenos ya ocurridos o en pleno desarrollo, utilizando métodos periodísticos. Sus características dependerán del tema, enfoque y género elegidos” (p. 20).

Andrés Cañizález añade en la presentación del libro *Ojos frescos y bien abiertos* (2006): “Esta modalidad busca hacer de conocimiento público algo que alguien pretende ocultar. Lograr tal objetivo, es decir, hacer las cosas más transparentes en una sociedad, debería ser una de las prioridades de cualquier periodismo, no sólo de aquel que podemos catalogar como de investigación” (p. 7).

Específicamente, el trabajo está enmarcado en la Submodalidad I: Reportaje Interpretativo, que según el citado Manual del Tesista consiste en “un abordaje profundo, desde el punto de vista del periodismo interpretativo, de un tema o acontecimiento de interés social, de actualidad nacional o internacional” (p. 21).

Benavides y Quintero en *Escribir en prensa* (1997) definen el reportaje como:

Un género periodístico interpretativo que aborda el porqué y el cómo de un asunto, acontecimiento o fenómeno de interés general con el propósito de situarlo en un contexto simbólico-social amplio, brindándole al lector de un modo instructivo y ameno antecedentes, comparaciones y consecuencias relevantes que lo ayuden a entenderlo (p. 201).

Ulibarri, en *Idea y vida del reportaje* (1999), dice que el género del reportaje “engloba y cobija a las demás formas periodísticas. Tiene algo de noticia cuando produce revelaciones; de crónica cuando emprende el relato de un fenómeno; de entrevista cuando

transcribe con amplitud opiniones de las fuentes o fragmentos de diálogos con ellas”. (p. 12). Además, cita el concepto que Luis A. Romero acuñó hace 40 años aproximadamente:

La palabra francesa *reportaje* que, en su sentido lato significa, “volver a llevar” o “trasladar”, en el lenguaje periodístico se emplea para designar aquellas informaciones, en forma de entrevistas, en las que el periodista transcribe, casi literalmente, es decir, limitándose a darles forma literaria, las preguntas formuladas a una persona que ocupa una situación importante y las respuestas dadas por la misma; la tarea de aquél, en estos casos, no es la de “crear”, sino la de “trasladar” fielmente al lector las manifestaciones que se hacen (p. 24).

Más adelante en el texto de Benavides y Quintero (1997) se hace referencia a los tipos de reportaje y mencionan en la clasificación al reportaje general, que es aquel que responde a las preguntas cómo y por qué de un acontecimiento; reportaje de controversia, subgénero del primero, que intenta explorar los argumentos alrededor de un debate público con actores antagónicos; y el reportaje testimonial, que tiene que ver con la capacidad de observación y análisis del reportero, cruzando la delgada línea entre el reportaje y la crónica.

El libro *Periodismo interpretativo*, de Abraham Santibáñez (1974) define la interpretación periodística así:

Consiste en buscar el sentido a los hechos noticiosos que llegan en forma aislada. Situarlos en un contexto, darles un sentido y entregárselo al lector no especializado. Por exigencia profesional, además, esta interpretación debe tratar de prescindir de opiniones personales, debe basarse en hechos concretos y en opiniones responsables y que sean pertinentes y debe ser presentada en forma amena y atractiva (p. 24).

Dentro de las características del reportaje interpretativo que el autor señala, están cuatro elementos imprescindibles: clarificación, perspectiva, significación y consecuencia.

El Trabajo Especial de Grado cumple con todas las características anteriormente señaladas. Es un reportaje interpretativo porque se trabajó en un tema (la danza en Venezuela) con base en una hipótesis (la improvisación como alternativa ante la crisis de

la danza en Venezuela) y se utilizó la consulta a fuentes documentales y vivas (involucrados y expertos) para desarrollar esa hipótesis.

Esta tesis combina las claves de Nuevo Periodismo con los acontecimientos descritos por los protagonistas, para poder explicarle al lector de forma digerible y situarlo en contexto con el símil danza-historia del país para el momento del que se está hablando. La habilidad para preguntar, la reacción del periodista para repreguntar, la voluntad para perseguir entrevistados, anticiparse a los hechos y atraer la atención del público sobre este tema fueron determinantes para decidir que se narraría en escenas y, como en todo reportaje, se incluirían géneros como la noticia, la crónica y la entrevista. La interpretación es una forma de llevar la pluralidad de sentidos del periodista a su máxima expresión. Un reportaje interpretativo, por lo tanto, busca conexiones y significaciones más allá de lo obvio.

En materia estilística, se decidió que, exceptuando el capítulo de metodología que utilizó referencias APA, bastaba con el indicador de la fuente dentro de la lista de bibliografía a la hora de citar. Esto porque la mayoría de las citas textuales provienen de entrevistas inéditas así como citas indirectas y paráfrasis de fuentes documentales y hemerográficas. La historia tratada se entrelaza una y otra vez en cada apartado y por eso se decidió suplir títulos e intertítulos por números romanos y asteriscos, para tener una lectura con mayor fluidez.

Tipo de investigación

La investigación es exploratoria. Según Taylor y Bogdan (1988), la investigación cualitativa se refiere a la investigación que produce datos descriptivos: “Las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable... Es un modo de encarar el mundo empírico” (p. 3).

De acuerdo con las características de la investigación cualitativa expuestas en *Introducción a los métodos cualitativos de investigación* (1988), el trabajo presentado debe ser: inductivo, que desarrolle conceptos y comprensiones partiendo de pautas de los datos; de perspectiva holística, en el que las personas, los escenarios y los grupos son considerados como un todo; sensible a los efectos que causan las personas que son objetos del estudio; comprensivo con las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas.

Para utilizar esta perspectiva fenomenológica y, por lo tanto, para la investigación cualitativa “es esencial experimentar la realidad tal como otros la experimentan”. En ese sentido, este Trabajo Especial de Grado se basó en comprender cada una de las historias a las que hizo referencia desde la perspectiva del bailarín de danza contemporánea que la contó. Entender que las alternativas ante la crisis son salidas que cada compañía encontró para subsistir en un país que tiene un contexto determinado por unos avatares sociopolíticos que los obligaron a actuar de cierta forma. Aquí se aplica lo que dicen Taylor y Bogdan (1988): “El investigador cualitativo estudia a las personas en el contexto de su pasado y de las situaciones en las que se hallan” (p. 3).

Los autores sostienen que dentro de las características de los investigadores cualitativos también está tratar de comprender a las personas dentro de su propio marco de referencia, es decir, experimentar la realidad como ellos lo hacen y validar todas las perspectivas como valiosas, no buscar la verdad absoluta, sino comprender desde la mirada de otra persona. Asimismo, los autores hacen hincapié en la posibilidad humanística del método y la aprehensión de conceptos subjetivos que tengan que ver con la sensibilidad de los, en este caso, entrevistados.

Ningún aspecto de la vida del objeto puede parecer demasiado frívolo como para ser estudiado y, a su vez, todos los datos tienen que ser precisos y comprobables a pesar de no estar sustentado en fórmulas estandarizadas. A los entrevistados se les hizo un seguimiento en sus temporadas de presentaciones de danza, ensayos, lugares de residencia y de distracción, por lo que la autora de la tesis puede tener una idea amplia y completa sobre las condiciones en las que viven los bailarines, su modo de hacer y de comprender ciertos fenómenos.

La investigación cualitativa es un arte. Los métodos cualitativos no han sido tan refinados y estandarizados como otros enfoques investigativos... Los investigadores cualitativos son flexibles en cuanto al modo en que intentan conducir sus estudios. El investigador es un artífice. El científico social cualitativo es alentado a crear su propio método. Se siguen lineamientos orientadores, pero no reglas. Los métodos sirven al investigador; nunca es el investigador el esclavo de un procedimiento o técnica (Taylor y Bogdan, 1988: 4).

La investigación presentada a continuación es del tipo exploratoria porque trata de un problema que ha sido poco estudiado antes desde el punto de vista periodístico. Según Hernández, Fernández y Baptista en *Metodología de la investigación* (1991) se definen este tipo de investigaciones:

Como cuando viajamos a un lugar que no conocemos, del cual no hemos visto ningún documental ni leído algún libro (a pesar de que hemos buscado información al respecto), sino alguien que nos ha hecho un breve comentario sobre el lugar. Al llegar no sabemos qué atracciones visitar, a qué museos ir, en qué lugares se come sabroso, cómo es la gente; desconocemos mucho del sitio. Lo primero que hacemos es explorar: preguntar sobre qué hacer y a dónde ir al taxista o al chofer del autobús que nos llevará al hotel donde nos instalaremos, en la recepción, al camarero del bar del hotel y en fin a cuanta persona veamos amigable. Desde luego, si no buscamos información del lugar y este existía (había varias guías turísticas completas e incluso con indicaciones precisas sobre a qué restaurantes, museos y otros atractivos acudir; qué autobuses abordar para ir a un determinado sitio) podemos perder mucho tiempo y gastar dinero innecesariamente(p. 76).

Los estudios exploratorios aumentan el grado de familiaridad con fenómenos desconocidos. En pocas ocasiones, dicen los autores, no constituyen un fin en sí mismos: “Por lo general determinan tendencias, identifican relaciones potenciales entre variables y establecen el tono de investigaciones posteriores más rigurosas” (Dankhe, 1986: 142).

Formulación y justificación del problema

La danza contemporánea forma parte de la historia de Venezuela desde el momento en el que Grishka Holguín, bailarín mexicano, llegó en los años 50 a implantarla. La disciplina artística es uno de los hitos del patrimonio cultural del país y aún se mantiene en vigencia. Las vicisitudes políticas, sociales y económicas siempre han hecho que la danza contemporánea sea el eslabón más débil en la cadena de beneficiados por las políticas culturales. Sin embargo, hay un grupo de herederos de ese legado que Holguín implantó y otros que con innovadoras técnicas de movimiento corporal han subsistido, cada uno con su manera de hacer y crecer en el medio.

Son personajes que merecen ser retratados por su aporte ineludible a la cultura del país, ganadores de Premios Nacionales y Municipales de Danza, amén de sus reconocimientos internacionales. Es un tema que no ha sido tratado por los medios de comunicación venezolanos, ni mucho menos en trabajos de investigación de largo aliento. Existen solamente trabajos publicados que no presentan actualizaciones desde la primera mitad de los años 90 y que se ocupan de describir los estilos artísticos y descripción de técnicas dancísticas que se manejaban para la época. Este trabajo propone una exploración periodística a través de la interpretación de la institucionalidad de la danza contemporánea y sus maneras de sobrevivir en Venezuela.

La actualidad es uno de los factores sobresalientes en este reportaje. Aún sobreviven los pioneros del movimiento y cada uno trata de vivir de él en su quehacer diario. Luego, las compañías de danza contemporánea en Venezuela, que tuvieron su auge en los años 80, se vieron disminuidas por la progresiva crisis estructural del país. Esto devino en compañías “nominales”, es decir, agrupaciones registradas que solo tienen nombre y en nómina a un bailarín. El estilo se repite cada día más —con o sin apoyo estatal— y, de necesitar colaboraciones, se invitan a colegas por proyectos, la mayoría de las veces sin ofrecerles pago económico. Sin embargo, la falta de subsidios y de infraestructura física hace que los protagonistas de esta historia tengan que armar su propia alternativa para salir adelante y poder vivir de la danza.

Hay un componente de actualidad importante que se ve reflejado en la cada vez menos difusión de los espectáculos de danza contemporánea a través de los medios de comunicación; las presentaciones del género concentradas prácticamente en un solo lugar: la Universidad Nacional Experimental de las Artes y la poca accesibilidad de nuevos espectadores a la disciplina.

Los nuevos teatros de la ciudad, incluso los acostumbrados a presentar teatro de autor, no aceptan con mucha frecuencia estas propuestas. El Centro Cultural Chacao, la sala Cabrujas y la Casa de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos presentan algunos trabajos al año. El Teatro Alberto de Paz y Mateos, la Casa del Artista y la sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño presentan eventualmente proyectos dancísticos de la Fundación Compañía Nacional de Danza, sobre todo porque los dos primeros permanecen en constantes mantenimientos, asilos de damnificados y reaperturas por coyunturas políticas.

Los festivales, otrora plataforma de talentos emergentes y de encuentro con bailarines internacionales, han mermado. El resultado: menos referencias para las generaciones de relevo. Pero, sin duda, el hito de actualidad más importante tiene que ver con la profesionalización de la danza contemporánea, que se inició en el año 1998 con el Instituto Universitario de Danza y, finalmente, en 2009 se convirtió en Unearte. Una suerte de integración de varias disciplinas artísticas que aún tiene poderosas fallas estructurales como el estudio del pènsun, el perfil del egresado y los métodos de aceptación de nuevos estudiantes.

Objetivo general

Establecer, a través de un reportaje interpretativo, cómo la improvisación puede ser una alternativa para la crisis estructural de la danza contemporánea en Venezuela.

Objetivos específicos

- Definir qué es improvisación en el contexto de las manifestaciones artísticas.
- Establecer características, procesos y contextos de la crisis estructural de la danza contemporánea en Venezuela.

Preguntas de investigación

- ¿Por qué la improvisación puede ser una alternativa para la crisis estructural de la danza en Venezuela?
- ¿Se puede vivir de la danza contemporánea en Venezuela?
- ¿Qué hace falta para impulsar la danza contemporánea en el país?

Hipótesis

La improvisación es una alternativa ante la crisis estructural de la danza contemporánea en Venezuela.

Delimitación

El reportaje interpretativo sobre la improvisación como alternativa ante la crisis estructural de la danza contemporánea en Venezuela se realizó en Caracas. Está basado en entrevistas a bailarines de la disciplina que hayan vivido el proceso que se está contando (1960-2011) y que aún se mantengan en el ruedo artístico. De los bailarines que ya fallecieron, viven en otro país o se retiraron del medio, solo se tomaron en cuenta los datos documentales

indispensables para su descripción. En caso de que hubiere dejado una academia que aún esté activa como el Taller de Danza de Caracas y Pisorrojo se tomó en cuenta la evolución de la compañía que los directores actuales pudieran aportar en las entrevistas.

El grupo está integrado por 30 entrevistados, entre bailarines y expertos sobre el área. Este trabajo pretende ser el germen de una documentación periodística sobre la danza contemporánea en Venezuela, contada a través de sus protagonistas, en el que más que explicar estilos o técnicas dancísticas, causas y consecuencias de la crisis que atraviesa la danza en el país, se pueda ver que hay posibilidades de subsistencia y tantas alternativas como personajes existen dentro del medio. Abrir el abanico y preguntarse si hay generaciones de relevo y determinar entonces qué panorama se vislumbra en la disciplina.

Público lector

A pesar de que se trata de Periodismo Especializado, el Trabajo Especial de Grado está dirigido a público general. Atiende al deber del periodista: hacer comprensible cualquier tema. El formato que adoptará este reportaje es el de un libro.

Limitaciones

La principal limitación es que hay pocas fuentes documentales. Los archivos encontrados acerca de la danza contemporánea en Venezuela tienen que ver más con técnicas dancísticas que con datos periodísticos. Tampoco hay una cronología de la historia de la danza contemporánea en Venezuela que ayude a determinar los hitos importantes para tomar en cuenta a la hora de hacer el reportaje. No existen cifras oficiales de cuántos bailarines de danza contemporánea hay en el país, presentaciones al año, etcétera. Por lo tanto la bibliografía es escasa.

Logros

Haber construido una historiografía de la danza contemporánea en Venezuela a partir de quienes viven de la disciplina en el país.

Proceso de realización del reportaje

De acuerdo con el *Método Dinges*, explicado en el libro *Ojos frescos y bien abiertos* de Dinges, Scharfenberg, Atwood, Hernández y Uceda (2006), se indica un decálogo de pasos a cumplir para realizar un reportaje de investigación.

Lo primero fue la *declaración del enfoque*, donde estableció la hipótesis con base en una suerte de “test ácido” que sugieren Dinges y otros (2006): “Detectar posibles irregularidades: el contraste entre el ‘cómo es’ y el ‘cómo debe ser’ según las leyes, normas, la moral o simplemente el sentido común” (p. 29).

La *lista de evidencias* fue el segundo paso. Concretar fechas, lugares, acciones, actores y sujetos. Para esto se hizo una línea de tiempo en la que se especificaron los hitos, protagonistas, compañías e instituciones más relevantes a tomar en cuenta para el desarrollo de la investigación.

Leer fuentes documentales secundarias fue determinante para acceder a información sobre compañías ahora inexistentes que marcaron un momento histórico importante para los bailarines que actualmente son los principales personajes de la historia. También para argumentar el paso por la danza de las figuras que ya murieron, sin dejar por fuera su legado.

La *lista de preguntas concretas* se convirtió en una especie de encuesta adaptada a las personalidades entrevistadas para determinado capítulo. A pesar de que las interrogantes se contextualizaron de acuerdo al tópico a tocar con cada personaje, hubo preguntas reiterativas como por ejemplo: “¿Cómo concibe la danza?”, “¿se puede vivir de la danza en Venezuela?”, “¿cuáles considera que son sus aportes a la danza contemporánea en Venezuela?”.

Levantar el teléfono es de los pasos más importantes. El dejar de lado la investigación documental y comenzar a concretar entrevistas e ir avanzando en la investigación es un proceso que lleva trabajo. Sobre todo con aquellos bailarines que estuvieron ocupados en temporadas de danza o que estaban predispuestos a atender el llamado.

Memo del progreso: este paso se resolvió con las citas continuas con el tutor y la profesora Acianela Montes de Oca en las cátedras de Seminario de Trabajo Especial de

Grado I (9no. Semestre) y Seminario de Trabajo Especial de Grado II (10mo. Semestre). Dicen Dinges y otros (2006): “Permite aclarar si seguimos tras la pista de lo que queríamos confirmar y si acaso se han abierto otras líneas de investigación” (p. 32).

Repetir entrevistas: “Se vuelve a citar a determinadas fuentes claves. No sólo permite validar nuevos datos, sino que en la segunda ocasión la confianza se habrá restaurado” (Dinges y otros, 2006: 32). Este proceso fue fundamental en las entrevistas del primer capítulo por la inexperiencia a la hora de realizar el primer encuentro y, además, la brecha generacional que hace comprender distinto el fenómeno.

El hecho de haber grabado y respaldado con notas todas las entrevistas hace comprobables todas las citas que están expuestas en el Trabajo Especial de Grado. El paso *reacciones y desmentidos* no tiene que ver en este caso con ofensas o acusaciones contra alguna persona en específico, ya que las crisis estructural que atraviesa la danza en el país tiene que ver más con instituciones públicas y políticas de Estado que personas en particular.

Antes de *leer todas las notas* –el siguiente paso– lo que se hizo fue desgrabarlas y agruparlas por tópicos a tratar en el capítulo, luego de haber hecho un esquema de qué se trataría en el mismo. Dicen Dinges y otros (2006):

Es recomendable que después de ello siga un paréntesis de reposo donde toda esa data se internalice, asiente y jerarquice. Aunque uno no está trabajando activamente en la nota, en realidad va digiriendo todo ese insumo de modo de trastocarlo en algo más orgánico e inteligible para el público (p.32).

Finalmente, a *escribir*. Lo que comentan al respecto los autores es alentador:

Comunicar toda la investigación es el reto narrativo de la última fase, es decir, la pieza que presenta esos resultados. No se trata de un vaciado de documentos, sino de un ejercicio de narración, de construir una historia y hacer evidentes sus fases factuales y documentales (Dinges y otros, 2006:33).

Estructura del reportaje

Capítulo I: Pies descalzos

Este es un capítulo en el que Sonia Sanoja, José “El Negro” Ledezma y Hercilia López cuentan su historia como pioneros de la danza contemporánea en Venezuela. Desde que fueron atraídos por la disciplina, cada uno a su manera y a través de corrientes interpretativas distintas. Se menciona la labor de otros artistas como Carlos Orta, Norah Parissi, Juan Monzón y Marisol Ferrari, que también constituyeron las bases del movimiento en el país.

La escena contemporánea en Venezuela surge desde 1948, momento en el que el maestro mexicano Grishka Holguín llega al país, para constituir grupos de ensayo que luego se convertirían en profesionales. La fundación de Danza Contemporánea de Holguín, instituida a partir de 1961, nace junto con la democracia en el país y la constitución que se promulga en el gobierno de Rómulo Betancourt. Es por eso que el auge de la disciplina se da en realidad a partir de los años 60 y se toma esta década como punto de partida.

Capítulo II: Nadie nos quita lo baila’o

Este apartado está destinado para que los directores de las compañías que pertenecieron al auge de los años 80 –que duró hasta mitad de los 90– puedan contar su historia y cómo evolucionó su agrupación desde el año de fundación hasta la actualidad. Son personajes que se formaron en el exterior, luego de tener una formación intermedia en Venezuela y que volvieron al país con la expectativa de crear cultura y vivir de ella.

Se trata de personajes como: Julie Barnsley (Acción Colectiva), Adriana Urdaneta y Jacques Broquet (Danzahoy), Marisol Alemán e Inés Rojas (Neodanza), Angélica Escalona (Theja Danza Teatro), Rafael González (Espacio Alterno), Leyson Ponce y Miguel Issa (Dramo), Talía Falconi (Río Teatro Caribe) y Andreína Womutt y Luis Armando Castillo (Rajatabla Danza).

Capítulo III: No hay linóleo pa’ tanta gente

La historia de la danza contemporánea en Venezuela concluye, por ahora, con la formación de alternativas ante su crisis estructural. Cada una diversa, auténtica y en búsqueda de un lenguaje propio. No son alternativas estudiadas metodológicamente, sino más bien una manera improvisada de sobrevivir en Venezuela, de acuerdo a las

circunstancias que se presenten y la necesidad artística que cada uno de los bailarines manifieste. Las agrupaciones entrevistadas son: Agente Libre, de Félix Oropeza (1999); Sarta de Cuentas, de Carmen Ortiz (1999); Caracas Roja Laboratorio, de Rafael Nieves (2000); 100% Impro, con Rommel Nieves (2002); Sieteocho, de Armando Díaz (2007); Carlos Penso y la nueva generación de Pisorrojo, que pertenece a la Universidad Central de Venezuela (1973).

Capítulo IV: Aquí se baila así

Se analiza la institucionalización de la danza contemporánea en Venezuela desde la voz de Carlos Paolillo, director del antiguo Instituto Universitario de Danza y creador de la Fundación Jóvenes Coreógrafos. La investigación deja la pregunta abierta de si hay o no generaciones de relevo que puedan continuar la vida dancística en el país. Por lo pronto, se necesitan plataformas como festivales, academias de educación media y más compañías. Apoyo económico tanto de la empresa privada como de las instituciones públicas. Leyes que promuevan la danza y beneficios para los artistas en general. Lugares dónde presentarse y festivales más organizados.

Fuentes consultadas

Entrevistado	Compañía	Tipo de entrevistado
Alemán, Marisol	Neodanza	Ex bailarina de danza contemporánea
Arias, Lester		Recién egresado de Unearte
Barboza, Héctor		Productor del Festival <i>Por el medio de la calle</i>
Barnsley, Julie	Aktion Kolectiva	Bailarina de danza contemporánea. Docente en Unearte.
Broquet, Jacques	Danzahoy	Bailarín de danza contemporánea
Capriles, Claudia	Plan Cero	Bailarina de danza contemporánea. Docente de la Compañía Universitaria de las Artes
Cavalieri, Yuri	Taller de Danza de Caracas	Bailarina de danza contemporánea
Chacón, Robert		Gerente de Operaciones del teatro Escena 8
Consalvi, Simón Alberto		Director del Inciba en los años sesenta.
Díaz, Armando	Sieteocho	Bailarín de la Fundación Compañía Nacional de Danza.
Escalona, Angélica	Theja Danza Teatro	Bailarina de danza contemporánea.

		Productora audiovisual.
Falconi, Talía	Río Teatro Caribe	Bailarina de danza contemporánea residenciada en México.
González, Rafael	Espacio Alterno	Artista Plástico. Bailarín de danza contemporánea. Docente en Unearte.
Hoogesteijn, Solveig		Coordinadora General del Trasncho Cultural
Ledezma, José “El Negro”	Taller de Danza de Caracas / Escuela del Taller de Danza de Caracas	Bailarín de danza contemporánea
López, Hercilia	Contradanza	Bailarina de danza contemporánea
Márquez, Poy	Coreoarte	Miembro fundador de Coreoarte.
Nieves, Rafael	Caracas Roja Laboratorio	Bailarín de danza contemporánea. Docente en Unearte.
Nieves, Rommel	100% Impro	Bailarín de danza contemporánea.
Oropeza, Félix	Agente Libre	Bailarín de danza contemporánea. Docente en Unearte.
Ortiz, Carmen	Sartadecuentas Danza	Bailarina de danza contemporánea.
Paolillo, Carlos		Periodista y coreógrafo. Director de la Compañía Universitaria de las Artes. Director del Centro de Investigación y Documentación de la Universidad Nacional Experimental de las Artes. Columnista de El Nacional.
Penso, Carlos	Pisorrojo	Bailarín de danza contemporánea. Director Artístico de Pisorrojo.
Peña, Rolando		Artista plástico involucrado con la improvisación dancística en los años sesenta.
Ponce, Leyson	Dramo	Bailarín de danza contemporánea. Docente en Unearte. Coordinador de Desarrollo Profesorado en Unearte
Rojas, Inés	Neodanza	Bailarina de danza contemporánea. Creadora del Festival de Improvisación.
S/N		Taxista de Bellas Artes
Sanoja, Sonia		Bailarina de danza contemporánea. Docente en Unearte.

Solórzano, Macarena	Danza Actual	Bailarina de danza contemporánea residenciada en Polonia.
Urdaneta, Adriana	Danzahoy	Bailarina de danza contemporánea
Womutt, Andreína	Rajatabla Danza	Bailarina de danza contemporánea dedicada a la sanación a través de las técnicas orientales, residenciada en Estados Unidos.

CAPÍTULO 1:

Pies descalzos



Sonia Sanoja en *Espaciales*. Foto: Miguel Gracia

“No podría creer en un dios que no supiera bailar”

Friedrich Nietzsche

I

Algunos programas de mano reposan sobre una mesa de madera en el recibo de la casa. Datan de la década de los 70 y muestran en sus páginas a una mujer morena de piernas torneadas y cabello azabache que revolotea por los aires al igual que el cuerpo trajeado con una malla corta, captado por la fotografía impresa en la portada. Es Sonia Sanoja, la primera bailarina que realizó una coreografía dentro de un penetrable de Jesús Soto en París. También es la misma que se casó con el poeta Alfredo Silva Estrada y acondicionó su apartamento en Las Mercedes, en Caracas, para que la coreógrafa pudiera dictar clases de danza ahí. El que entra pisa suelo sagrado. Dependiendo de la posición que adopte el visitante al sentarse, se topa con los espejos o los afiches enmarcados de las presentaciones de la artista, que tapizan el ras del techo.

Sanoja escribe con sus casi ocho décadas de edad *Una página en la historia de la danza contemporánea latinoamericana*, como se titula la reseña curricular que aparece en el programa de mano de *Espaciales*, presentación que realizó la artista en el Museo del Teclado, en 1994. La artista comenzó su formación a los 11 años de edad en el Club de Ballet del Liceo Andrés Bello, en 1946, pero no es sino hasta 1953 cuando conoce la danza moderna en el Teatro de la Danza de Grishka Holguín –mexicano responsable de haber instalado la danza contemporánea en Venezuela–, donde bailó con José “El Negro” Ledezma, Juan Monzón (Valencia Danza Contemporánea) y Rodolfo Varela (Fundadanza). A la par de esto se gradúa como filósofa en la Universidad Central de Venezuela, lo que le permite luego hacer carrera editorial con la producción de ciertos textos que expresan lo que la artista sentía con el hacer de su cuerpo. Por ejemplo: *Duraciones visuales y Bajo el signo de la danza*, publicados por Monte Ávila Editores en 1963 y 1992 respectivamente; *A través de la danza*, publicado en 1970 en español –y en 1974 en francés– y una edición especial de este libro publicada en 1981, con la inclusión del texto *Tiempo secreto de Sonia Sanoja*, escrito por Miguel Acosta Saignes.

Pero el aporte de la bailarina a la danza contemporánea en Venezuela comenzó con su residencia en Francia, en la década de los 60, cuando se entrenó con los maestros Laura Sheelen, Karin Woebner y Winifred Widener. Ahí descubrió que su camino iba a estar marcado, definitivamente, por el unipersonal con un lenguaje dancístico creado por ella misma adoptando todas las técnicas aprendidas. Participa entonces con su primera pieza, *Duración uno y cuatro*, en el Festival de Jóvenes Coreógrafos de París.

Regresa a Venezuela cuando se instaura la democracia en el país. Los importantes cambios políticos que se dejaron ver desde el mismo momento en el que Rómulo Betancourt asumió la Presidencia de la República y la promulgación de la constitución de 1961 se extendieron a todas las aristas de la sociedad. Incluso en materia cultural, a pesar de que durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, Grishka Holguín haya llegado a embrujar con su movimiento distinto y moderno a los bailarines sin hacerle demasiado ruido al gobierno de ese entonces.

Bajo este clima Sonia Sanoja vuelve a su tierra para incorporarse como profesora al equipo de Danzas Venezuela, que para la época estaba dirigido por Evelia Beristain (en 1965 pasa a manos de Yolanda Moreno). En 1961 crea la Fundación de Danza Contemporánea, junto con Holguín, compañía que permanecerá vigente por tres años más teniendo sede en el Museo de Bellas Artes. En 1965 realiza su primera presentación en solitario, en el Ateneo de Caracas, y participa también en el V Festival de Cali, en la Bienal de Jóvenes Artistas del Museo de Arte Moderno de París, además de presentaciones en Alemania. La actividad continúa, puesto que para 1970 ya Sanoja había bailado en Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Lima, Quito, Bogotá y México. También fue directora del Centro Coreográfico de la Universidad Simón Bolívar, en 1973, y de Arte Coreográfico Sonia Sanoja, creado en 1975.

Cuando vuelve a Venezuela en 1970, luego del vencimiento de la beca de la Fundación Fina Gómez, crea la agrupación Sonia Sanoja Danza Contemporánea que estuvo adscrita al Instituto Nacional de la Cultura y Bellas Artes. Para 1974 fue reconocida en París como la Mejor Artista del Festival Internacional Atelier Coreographique D'Angersy en el Festival Cultura de Venezuela en Nebraska, Estados Unidos. En 1977 la UCV realiza una semana en su nombre y en 1981 es galardonada por la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música. En 1982 obtiene el Premio del Consejo Nacional de la Cultura de Danza Contemporánea y al año siguiente le otorgan las órdenes Andrés Bello y Francisco de Miranda.

Lo interesante de Sanoja es que no solo ha aportado a la danza en materia escénica y editorial, sino también política. Ejerció como Directora de Danza del Inciba durante la primera presidencia de Rafael Caldera, hasta 1972, mientras el organismo estaba bajo la dirección de Alfredo Tarre Murzi. “Es muy complicado coordinar esa parte burocrática con

ser artista y tampoco en ese momento tenían muy claro qué era lo que querían con respecto a la danza y eso duró poco. Es muy difícil aportar a la danza desde un cargo público. Hay una incompreensión porque tiene unos requerimientos muy especiales. Hacer danza significa tener una infraestructura para trabajar. Creen que uno puede hacer danza en cualquier parte. Hay que tener un sitio estable de trabajo. Un bailarín necesita estar bien nutrido, tener medios económicos para vivir. Hoy son tiempos difíciles, porque se piensa que un bailarín puede vivir como en el aire. La danza es un arte que pasa completamente por el cuerpo y el bailarín tiene que cuidarlo”.

Andreína Womutt en su libro, *Movimiento perpetuo*, afirma que a partir de este momento comienza un descontento en la Compañía Nacional de Danza y se produce un desmembramiento. Solo seis bailarines (incluyendo a Sanoja) quedaron activos y los demás solo cobraban sueldo por nómina. Renunciaron entonces Elías Pérez Borjas, Maruja Leiva, entre otros, y se produce el movimiento dancístico libre “que no acepta la unificación en torno a la creación artística”. Movimiento que cada año se acentuará más hasta llegar a una verdadera ebullición a finales de los años 90.

La obra coreográfica de Sonia Sanoja se basa en la interpretación de movimientos sin tomar a la música como un elemento esencial. Más bien el silencio y la poesía son la inspiración. “Como para mí la danza siempre ha estado muy ligada a mi manera de expresarme, yo no considero que una manifestación esté aislada de las demás. Yo creo en mi profesor García Bacca que me decía: ‘Lo más importante es lo que la filosofía hace con uno’”.

Actualmente la bailarina se mantiene con la jubilación por años de servicio y el salario que gana como profesora de Filosofía de la Danza en la Universidad Nacional Experimental de las Artes, donde continúa la labor docente que comenzó en los años 60 con las cátedras de danza del Colegio Universitario Francisco de Miranda y el Instituto Politécnico Universitario Luis Caballero Mejías.

El Premio Nacional de Danza lleva su nombre y una condecoración del Festival Sucrentino de las Artes también. Su voz cada vez es más pausada y los movimientos de su cuerpo transitan en el espacio con más delicadeza. La vigencia y el legado de Sanoja permanecen. La edad no es el obstáculo.

II

Fue en el año 1959 cuando José Ledezma, apodado “El Negro”, decidió cambiar el curso de su vida. Hacía 24 años que ese metro ochenta de piel morena lloró por primera vez en Maracay. Joven con expectativas llegó a Caracas, como todos los soñadores, para forjarse un camino. La Universidad Central de Venezuela lo acogió, en la Facultad de Ciencias, y la bata blanca de químico industrial fue para él en la empresa Cauchos General, que estaba ubicada donde actualmente queda el Centro Sambil de Caracas.

El Negro Ledezma también alimentó su estatura con la rudeza del basquetbol. Compitió en los primeros Juegos Panamericanos, celebrados en Buenos Aires en el año 1951, donde Venezuela solo alcanzó dos medallas en el cuadro final. Al volver del exterior, fue cuando tomó la decisión: cambiar los tubos de ensayo y el balón por su cuerpo.

Hacer danza no siempre motivó al ahora maestro. Fue un encuentro casual con Grishka Holguín, cuando Ledezma conoció algo más que el clasicismo del ballet. En la silla que se ve desde la puerta de la que es su residencia desde hace más de 40 años, el determinante coreógrafo puede describir a la perfección lo mismo que ha repetido a cada uno de sus alumnos. Que el ballet es una disciplina muy afectada, con un solo frente y que cuando Holguín lo invitó a ver una clase de danza contemporánea en el Teatro París (hoy Teatro La Campiña) dijo: “Esto sí es un hombre bailando”.

A partir de ahí Ledezma se aventuró a pedir permiso para salir dos horas antes del término de la jornada laboral, cada día, para poder ensayar. Durante cuatro años lidió con la doble vida hasta que las mallas y el suelo lo atraparon definitivamente.

No es fácil hacer sentir cómodo al Negro en medio de una conversación donde no sea él quien lleve la batuta. Dice que es la última entrevista que va a dar en su vida, cada vez que lo visita una nueva cohorte de los escasos interesados en el arte. Es un apartamento tipo estudio en el que el invitado tiene su puesto: la silla que está en el despacho, cual consultorio médico. En la otra división del apartamento está la encargada del mantenimiento esperando pacientemente que sea la hora de almorzar. “Yo soy el único patrón que le cocina a su ama de llaves”, apunta Ledezma. Quien quiera adivinar qué aportes ha dejado este hombre en materia cultural al país, solo tiene que observar las

paredes tapizadas con figuras indígenas, barrocas, clásicas. De todo existe. De todas las culturas que pudo recorrer junto a su Taller de Danza de Caracas. El legado más importante que ha dejado como maestro: fundar una academia que ha formado profesionales del movimiento desde hace 37 años.

Todo comenzó con el Taller Experimental de Danza que dirigió Ledezma en la UCV cuando la balletista Graciela Henríquez se radicó definitivamente en México, para 1973. Este pequeño grupo de estudiantes creyó en la posibilidad de descalzarse para hacer arte. Creyeron también en el misticismo de un hombre que manejó los cánones que el propio Merce Cunningham –representante de la danza moderna en el mundo– le enseñó, toda vez que fue a Nueva York a aprenderlo de él mismo. Cunningham lo terminó de convencer de que el baile sería su verdad absoluta.

En 1974 nace el Taller de Danza Contemporánea como una necesidad de expansión del Taller Experimental de la UCV que pasó a manos de Holguín. El Negro comenzó a profesionalizar la danza contemporánea en Venezuela. El TDC giró dentro y fuera del país, luego de su estreno en la Primera Reseña Nacional de Danza, auspiciada por Fundateatro. Ledezma sugiere entonces modificar el nombre de la agrupación para que el público pudiera saber de dónde provenían solo con escucharlos. Y de allí nació Taller de Danza de Caracas, como se conoce hoy en día.

Viajaron a las Jornadas Culturales de la Unesco, en París; al Coloquio Internacional de Danza Contemporánea en México; Premio Francés de Danza y giras por Costa Rica, Guatemala y Nueva York. En 1991 Ledezma crea la Escuela de Danza Contemporánea de Caracas, donde pasarían a formarse los principiantes que quisieran pertenecer luego al Taller de Danza de Caracas. Finalmente, ese mismo año es nombrado Director del Área de Danza Contemporánea en la Escuela Nacional de Danza donde cinco años más tarde, en 1996, se crea el Programa de Técnica de Danza Contemporánea basado en la pedagogía que el maestro había empleado en sus clases.

Ledezma, con su carácter sarcástico, siempre estuvo rodeado de alumnos ejemplares que llegaban en silencio a formarse en ajedrez frente al espejo. El *penthouse* del edificio Tajamar en Parque Central –sede de la agrupación que en sus primeros años funcionó en el Teatro Municipal y luego en la Academia Interamericana de Ballet– ha recibido a alumnos tan emblemáticos como Abelardo Gameche, Andreína Womutt, Luis

Armando “Yayo” Castillo y Yuri Cavalieri, personajes que luego escribirían por sí mismos su propia historia dentro de la danza en Venezuela.

Los principales aportes de Ledezma en materia escénica fueron: sostener que la danza no tenía por qué ser literaria o descriptiva, que un coreógrafo podía trabajar con ideas y no con temas, como lo dicta la técnica Graham. “La parte más importante no es lo que dices sino cómo lo dices. Lo más importante para mí es el movimiento y la carga emotiva que conlleva; el espacio y cómo lo utilizas. Sin eso, pues, no hay danza”. Además, se eliminó la frontalidad, tal como había aprendido de Cunningham. Empezó a utilizar los ocho puntos del escenario. Sus piezas se pueden ver desde cualquier ángulo.

El Negro es poco modesto y no le interesa que su nombre pase por debajo de la mesa. Ha ganado el Premio Conac de Danza, en 1984; Premio Municipal de Danza, en 1987; Premio Nacional de Danza, en 1994 y el Premio Casa del Artista, mención Director Artístico, en 1996. También recibió una Mención Honorífica del Premio Municipal de Danza en 2005 y la Orden al Mérito en el Trabajo, en su primera clase, en 2007.

A pesar de eso dice detestar los reconocimientos que da el Estado, porque piensa que un diploma o una medalla no son suficientes para darle valor a su labor de 50 años dedicados a hacer país desde el baile. Entre tantos adornos colgados en la pared, está visible una vitrina en la que él afirma que se guardan “un poco de cosas feas e inservibles”. En 2010 lo llamaron de la Universidad Nacional Experimental de las Artes para entregarle un reconocimiento como Maestro Honorario de la casa de estudios, además de un homenaje titulado *Movimiento perpetuo* (igual que el libro de Andreína Womutt). Y dentro de la vitrina está la enorme medalla dorada con cinta tricolor que le otorgaron. Él cree que el tiempo de vivir de la danza “por amor al arte” ya pasó y es una idea romántica. Los reconocimientos para los artistas venezolanos se reducen a los Premios Nacionales y Municipales de Danza que otrora daban beca de por vida. “Ahora dan 1.100 bolívares” dice, lo que significarían las tres cuartas partes de un salario mínimo.

En 1992 Yuri Cavalieri asume la Dirección Artística del Taller, toda vez que Ledezma consideró que el material humano que estaba llegando a la Escuela no tenía las mismas condiciones físicas de antaño. El bailarín continuó por unos años más entrenando, hasta que la coreógrafa holandesa Mirjam Berns lo invita a presentar una coreografía que

se tituló *Bye bye Negro*. En 1999, por los 25 años del Taller de Danza de Caracas, el trabajo volvió a presentarse con el nombre de *Otra vez El Negro*. Es entonces cuando Ledezma decide dejarle toda la parte legal a Cavalieri, porque el Conac publicó un reglamento en el que una misma persona no podía pedir subsidio para más de una compañía. “Cuando empezó Chávez todo acabó para mí. Me objetaron en el Conac que no podía ser director artístico de la Escuela y de la compañía a la vez. Entonces le pasé la dirección del Taller a Yuri y me quedé con la de la Escuela, pero a los seis meses me quitaron el subsidio”.

Desde entonces la Escuela de Danza de Caracas, abierta desde 1991, se mantiene con una módica suma de dinero que pagan los estudiantes mensualmente. De ahí se incentiva a los profesores y se dividen los gastos de limpieza. La compañía del Taller, integrada por seis bailarines, continúa recibiendo la ayuda anual del ahora Instituto de Artes Escénicas y Musicales. En el momento de presentar la temporada, se dividen los gastos entre producción y bailarines, como pago único. “Sin embargo, ahorita tenemos un buen momento en la Escuela, entonces a veces queda algo y pasa a ser una especie de cestaticket”, indica Cavalieri.

El Taller de Danza de Caracas es uno de los principales proveedores de bailarines del país. A pesar de no contar con el aval del Ministerio de Educación, el recinto tiene un pénsum de cinco años con tres áreas de estudio: formación física, composición coreográfica e iniciación a la pedagogía. Los egresados obtienen una constancia de Intérpretes en Danza Contemporánea. La directora del Taller asegura que el programa, comparado con el de la recién estrenada Universidad Nacional Experimental de las Artes, se diferencia porque tiene un alto componente práctico.

Con Cavalieri el Taller de Danza de Caracas ha bajado la rigurosidad técnica. “Me empecé a preguntar quién era el bailarín de hoy en día, cómo era que se le debía exigir. Suavicé la línea en cuanto a contenido técnico porque la modernidad trajo la danza posmoderna, el movimiento libre, cualquiera hacía un *performance*. Uno lo que bailaba en escena era la técnica pura, ahora no. Mi labor fue entender que el tiempo había pasado y entender que había que modificar algunas cosas para tener un carácter renovador. Mantenemos la calidad artística de siempre”.

Cavalieri cree que la danza no ha evolucionado, sino las maneras de moverse. Espectáculos circenses, teatrales y musicales han pedido ayuda en el Taller para aprender a

disponer el espacio a la hora de establecer una puesta en escena pertinente. “Ahorita la producción es más interesante que la misma propuesta. Nosotros no tenemos ni los recursos, ni los teatros, ni las tramoyas, ni los técnicos para hacer cosas muy fabulosas como las que vemos por internet. Entonces creo que hay que seguir investigando con el cuerpo y seguir dando desde adentro hacia afuera. Pero ayudamos en lo que nos pidan”.

José Ledezma dejó de creer en los mitos de que los hombres no pueden dedicarse a la danza. También, en que esta era una disciplina dedicada a formar seres sensibles y que actualmente hay muchas trabas para lograrlo. Entre ellas, mejor material físico, económico, infraestructura y una estética de la belleza “porque ahora todo el mundo cree en la fealdad, en la improvisación. A esos bailarines les da un patatús y se terminó todo, no dejan legado, no puede hacer más nada que bailar en una calle horrorosa con un montón de gente alrededor” y por eso prefiere no asistir a los espectáculos que recién estrenan.

Hoy, a sus 77 años, trajeado con *jeans* y guayabera, está seguro de que la elección fue certera y el esfuerzo intelectual y físico que empleó, dejó un gran resultado: es considerado pionero de la danza contemporánea en Venezuela, condición que adquirió gracias a Grishka Holguín, quien lo convenció de tomar el camino correcto.

III

La contribución de Hercilia López a la danza contemporánea en Venezuela tiene que ver con un mismo camino de búsqueda y encuentro con diferentes técnicas corporales que ha fusionado en el intento de crear un lenguaje propio para comunicar a través de la escena y, más recientemente, del tacto. No hay nada que recuerde más que el movimiento, porque desde niña, mientras vivía en México con su familia exiliada por la dictadura que reinaba en Venezuela, recibía clases de danza. Su manera de percibir todo el aprendizaje ha tenido rupturas específicas que han significado nuevos descubrimientos para la danza en el país.

Su formación comenzó en la Academia Interamericana de Ballet con las hermanas Margot e Irma Contreras. Cuando decidió emprender un camino en solitario ya era una bailarina profesional, con 24 años de edad. Su distanciamiento de la danza clásica y contemporánea se produjo por una necesidad artística de ir más allá de la técnica. Los

revolucionarios Jerzy Grotowski y Eugenio Barba la sedujeron desde sus postulados, que pretendieron encontrar al teatro con la danza, para convertirlos en uno solo, sin diferencias. Grotowski sostuvo que la esencia del teatro podía recuperarse a través de la relación entre el actor y el espectador, siendo esta la síntesis de la teoría del Teatro Pobre. El cuerpo dentro de la escena es lo más importante para él, sin necesidad de utilizar factores externos que afecten la integridad del movimiento, como las luces o la voz. El trabajo se realizaba con un factor religioso, poético e intelectual que se veía reflejado en la pertinencia de movimientos. Barba, por su parte, fue un director italiano que sorprendió a López con el concepto de Antropología Teatral, consolidado en una Escuela Internacional itinerante que realiza una sesión cada dos años de encuentro con lo que ellos llaman las distintas formas de expresión del teatro y esto va de la danza a la pantomima, pasando por los ritos hindúes y la ópera china.

Cuando Hercilia López descubrió que el teatro estaba en confrontación consigo mismo, viajó a Estados Unidos al Joffrey Ballet, más tarde al Royal Ballet School de Londres y, cuando deriva a la danza moderna, viaja de nuevo a Norteamérica para aprender de Alvin Nickolais y Daniel Negrín en Nueva York. Antes de eso había estudiado Letras en la Universidad Central de Venezuela. Ella, que había roto con la danza en todas sus formas, creyó que era posible retomar la relación con lo corporal encontrando a su actriz, esa que no había descubierto. “Fui a buscar a mi actor y a comunicar a mi bailarina con ese actor. Descubrí que la danza y el teatro eran lo mismo y que el cuerpo era lo que los unía. A mí lo que me interesaba de eso era un cuerpo teatral, una expresión más dramática”. Una vez hecho ese trabajo de “outsider voluntaria”, como ella lo denomina, buscó en el teatro oriental las herramientas que sirvieron de cimientos a su compañía experimental Contradanza, fundada en 1973.

Rubén Monasterios refiere en *Cuerpos en el espacio* que el nombre de la agrupación es un resumen de la actitud que adoptarán sus integrantes en los años siguientes. “Contradanza representará entonces un resumen de la forma casi provocadora, la actitud de ese grupo que se radicaliza frente a las tendencias conocidas y se interna por los senderos de la experimentación”.

En un texto de López publicado en el número 31 de la *Revista de la danza*, en el año 2000, especifica los cánones bajo los cuales trabajaría Contradanza, que luego demostrarían en las giras de Estados Unidos, Italia, Dinamarca, Perú y Francia –entre otros

países— en las que participaron: “El movimiento de la Nueva Danza, esa familia mundial alternativa que desde los años 60 se presentó como la Otra Danza —a Venezuela llegó en los años 80—, esa que se suscitó al *performance*, que propone el trabajo en proceso y los trabajos en colaboración que dieron vida a los movimientos de danza, a la improvisación, a la experiencias de la técnica, a la investigación del movimiento y a la anatomía para el movimiento, al bailarín como intérprete y creador, al trabajo en grupo, al estudio de la meditación activa a través del yoga, del aikido como arte marcial tradicional japonés, la danza teatro Butoh del Japón —conjunto de técnicas corporales creadas a partir del bombardeo de Hiroshima y Nagasaki, que buscaron el cuerpo sobreviviente de la posguerra—, de las danzas africanas y las danzas tradicionales como la capoeira —antiguo arte marcial angolano, enraizado en la religión yoruba y que llegó a Brasil con la trata de esclavos—, de las técnicas actorales de Grotowski y Barba de la dramaturgia teatral y mucho más que el universo de la danza y ampliarla de manera contundente para dejar dentro de ella valiosos conocimientos que alteran, modifican y trastocan todos los hábitos estéticos del cuerpo para proponer algo insólito pero necesario: la investigación experta del bailarín desde sus bases científicas, físicas y orgánicas e independientes de estilos y de elaboraciones meramente estéticas”.

El desarrollo de talleres de investigación es uno de los aportes fundamentales de la agrupación —que en ningún momento pretendió llamarse compañía por cuanto nunca contaron con una infraestructura física, ni con un rigor de profesionalización en torno a la danza. “No existía ni siquiera la frase ‘taller de expresión corporal’. Nosotros trajimos maestros que pudieran enseñar a los estudiantes de Contradanza, abrimos un espacio de dinámica diversa en donde especificar, desordenar, para que en esa amplitud la gente pudiera sentir, que estaba abriendo un camino con lenguaje propio. El aprendizaje de todo esto y los trabajos creativos se convertían en una experiencia muy rica en posibilidades y eso pudo haber sido bien reconocido o no, pero ese espacio se fue instalando en Venezuela como uno válido”, asegura López.

Otro de los aportes fue llevar al teatro fuera del escenario. Contradanza intentó romper con esa estructura y establecerlo como algo más plástico, un espacio más humano. La improvisación se incluyó desde el comienzo como un proceso de investigación, mas no como un resultado. Hasta que al final de los años 90, ya en la última etapa de la agrupación, López se arriesgó a colocar frente al público algún ejercicio improvisado.

El Encuentro Internacional de Creadores de Contradanza, realizadas seis ediciones a partir de 1991, permitió que los integrantes de la agrupación pudieran experimentar en distintos parajes de la geografía nacional, como La Gran Sabana con maestros como Martha Myers (American Dance Festival, Estados Unidos), Ranjabati Sicar (India), Graciela Ferrari (Argentina), David Zambrano (Venezuela/Estados Unidos), Flora Théfaine (Francia/África), Marianela Boán (Grupo Danza Abierta, Cuba).

Desde 1985 y hasta 1995 Contradanza hizo un arduo trabajo de calle. Bailaron en el bulevar de Sabana Grande, Catia, La Dolorita, distintas estaciones del Metro de Caracas donde la agrupación pudiera encontrarse con espacios de violencia caraqueña –para aquel momento no tan acentuada como en la década de los 2000– y que conllevaran a un doble riesgo. No eran espacios acondicionados para una presentación de calle. “La pregunta fundamental era cómo hacer para llevar un espectáculo a la calle que fuera de calle, no que fuera de adentro, en donde ganáramos nosotros que éramos lo que estábamos proponiéndole un mundo al espectador, con objetivos muy precisos que había que revisar muy bien”.

De los trabajos más reconocidos de López están *Ay... se lamentó la luna*, *La señorita de nácar* y *La dama de negro*, estas dos últimas coreografías en solitario que llevaron a Contradanza a hablar de la soledad del bailarín en escena. Para el momento, 1980, los únicos unipersonales conocidos eran los de Sonia Sanoja y Grishka Holguín. Esto devino, 15 años después, en lo que se conoce como trabajo en proceso: el artista que se queda vacío luego de un experimento que se agota y debe empezar uno nuevo.

La ex columnista de *El Universal*, ganadora del Premio Conac1993, Premio Gobernación de Caracas1991, Miembro del Consejo Nacional de la Danza desde 1990 y Jurado del Premio Nacional de Danza de 1995 al 97, asegura que es difícil hablar de sus aportes porque el tiempo ya no cuenta. Y si cuenta es muy poco. “Se perdió esa amplitud que decía que la danza contemporánea es tal cosa. Desde mi punto de vista, en cuanto a Venezuela, yo creo que estamos perdidos. Es la continuidad de la evolución y sus rupturas la que se ha perdido. No se ha pasado a otra instancia. Es como si en este momento pudiéramos decir que la danza está detenida”.

En 2009 Hercilia López presentó un solo para el cierre de una exposición plástica de dos de sus alumnos. Ese fue su último contacto con la danza escénica que venía

trabajando. Desde entonces indaga en un trabajo corporal que no tiene que ver con la danza, sino con la medicina china, la acupuntura, el *shiatsu* –terapia tradicional japonesa que consiste en la presión con los dedos sobre la parte afectada del paciente– y es aprendiz de *tai chi-chuan* –considerado arte premarcial y danza de armonización energética–, vinculada a las técnicas Body Mind Centering –estudio de cómo se expresa la mente a través del cuerpo y viceversa–, Técnica Alexander –liberación de la tensión del cuerpo a partir de movimientos específicos–, Eutonía –técnica para aprender el grado de tensión correcto en cada movimiento–, Ideokinésis –proceso de ejecutar metas voluntarias de movimiento–, Método Feldenkrais –movimiento del cuerpo a partir del conocimiento y no del movimiento muscular–, Rolfing –alivio de las tensiones que produce la mala alineación del cuerpo con el campo gravitacional–, Alienación Postural y Organización del Movimiento. “Estoy haciendo una investigación muy profunda con el cuerpo que espero que me lleve a alguna parte, pero no la voy a soltar hasta que sienta que llegué a algo. Estoy esperando a ver cuándo se va a mezclar todo eso para concluirlo. Ya no quería decir más nada ni quería estar en el mundo de la danza. La danza de hoy en día no me interesa”.

IV

La condición de pionero que comparten Sonia Sanoja, El Negro Ledezma y Hercilia López se suma también a los esfuerzos de Norah Parissi y Carlos Orta en Caracas, así como Marisol Ferrari y Juan Monzón, quienes instauraron con éxito la danza contemporánea en el interior del país.

Norah Parissi empezó con el ballet a los 14 años y permaneció en la disciplina hasta que, como narra Andreína Womutt en *Movimiento perpetuo*, la profesora Nadim Whet la llevó a ver una clase de Grishka Holguín en donde Ofelia Suárez, Rolando Peña y El Negro Ledezma estaban ensayando con los pies descalzos. A partir de ahí empezó su trabajo con Danzas Venezuela, hasta que la compañía pasó al Inciba en 1965 y Norah Parissi se va a estudiar en la Escuela Martha Graham de Nueva York, becada por el ente cultural que presidía Luis Salcedo Bastardo.

En 1976, Parissi ingresa en la Henry Street Play House de Nueva York y al Taller de Creatividad Workshop de Alvin Nickolais –igual que López–, donde se sentaron las

bases del trabajo de Macrodanza. La agrupación se creó en 1973 luego de que la bailarina decidiera retirarse por siete años de la danza para estudiar filosofía, religiones comparadas y terapia de grupo.

Los fundamentos de la compañía fueron totalmente posmodernos e introspectivos, con la mezcla de todos los elementos de energía a otros niveles que estudió Parissi. Era arte experimental. Citando una frase suya reseñada en el libro *Cuerpos en el espacio* de Rubén Monasterios: “Lejos de ser una evasión, o solamente un acto físico, para nosotros la danza es un compromiso de atención extrema hacia nuestros procesos internos y hacia la vida misma. En su producto final vemos nuestra concepción del mundo plasmada en movimiento. Entonces cada una de nuestras coreografías se transforma en un acto de meditación que debe prolongarse en comprensión de nuestra vida diaria”.

A pesar de que la agrupación presentó los resultados de su trabajo en escenarios, no era esa la principal preocupación de la compañía. El trabajo era más introspectivo del bailarín con la escena y que en ese momento este consiguiera su propia danza. Al final de la década de los noventa, Norah Parissi se radica definitivamente en el exterior y la psicóloga y bailarina Margarita Méndez toma la dirección de la compañía que viajó en 1997 a Brasil y España. En 2009 se venció el comodato de uso que autorizaba al Ballet Contemporáneo de Caracas, Macrodanza y Caracas Roja Laboratorio a utilizar los salones del Teatro Alberto de Paz y Mateos. La orden del Instituto de Artes Escénicas y Musicales, organización adscrita al Ministerio de la Cultura, fue la salida inmediata. Eso terminó de mermar a la agrupación que ya solo utiliza su nombre para dictar talleres formativos para docentes en el área.

La uruguaya Marisol Ferrari, por su parte, tiene la responsabilidad de haber implementado la danza en el estado Zulia desde 1969. Bajo el auspicio de la Universidad del Zulia, Danzaluz ha recorrido el movimiento en todas sus manifestaciones: desde la música tradicional, pasando por la electroacústica, la urbana o la salsa. La creadora fue Premio Nacional de Danza y Rubén Monasterios rescata dentro de su crítica que para los años 80, las presentaciones de la compañía parecían de unos bailarines que entrenaran profesionalmente, a pesar de ser estudiantes universitarios que solo se dedicaban parcialmente al oficio.

Su obra ha sido presentada en China, con el patrocinio de la Unesco, en 2002, así como en España, Egipto, Alemania, Estado Unidos, Canadá, México, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Honduras, El Salvador, Guatemala, Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, Bélgica, Inglaterra, Francia, Bulgaria, Rumania, Austria y Suramérica. En 1995 se convirtieron en Patrimonio Cultural de la Universidad del Zulia. En 1998 la dirección es asumida por Hugo Barboza, Ingeniero Industrial y Licenciado en Danza del Instituto Universitario de Danza.

Sus aportes a la danza contemporánea en Venezuela tienen que ver con un registro editorial dentro del que cuentan las publicaciones: *Cuadernos de danza* (del 1 al 4), *Apreciación de la danza*, *Partituras para piano y clases de ballet*, *Directorio latinoamericano de danza* y *Danzaluz la revista*. También en sus programas está la organización del Festival Internacional de Danza de Maracaibo, que se realiza cada dos años desde 1999, y el Encuentro Regional de Danza del Zulia. Dadas las múltiples actividades artísticas y de extensión, la compañía logró que fuera creado el Departamento de Danza de la Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia para apoyar los programas que ha desarrollado Danzaluz en 40 años de trabajo.

Carlos Orta es un bailarín venezolano que murió en 2004, a la edad de 60 años, a raíz de un ataque cardíaco. Sin embargo, su labor en vida fue de las más grandes satisfacciones de la danza contemporánea venezolana. Inició sus estudios en la Escuela Folwang en Essen, Alemania, con los maestros Hans Zullig, Jean Cebron, Pina Baush, e Irene Bartos. Como bailarín actuó con el Ballet Folwang, Tanz Theatre Wuppertal, Tanz Forum de Colonia, Netherlands Dance Company, Danzahoy, Ballet Nuevo Mundo Caracas y Acción Colectiva.

En 1975 ganó The Audience Prize, en Alemania; en 1976, The Jary Prize, de la Academia Internacional de Danza de Alemania y, en 1985, el Premio Nacional de Danza en Venezuela.

Su mayor aporte a la danza contemporánea en el país es la fundación de la Escuela Integral de Danza Coreoarte, en 1983, en el seno del sector popular Los Rosales, en Caracas, con el propósito de fusionar la danza contemporánea con el hombre ciudadano. Este

avance de masificación del arte en las zonas populares será el ejemplo que más tarde bailarines como Félix Oropeza tomarán en cuenta para fundamentar las raíces de su compañía Agente Libre.

Desde la creación de Coreoarte, la búsqueda de un lenguaje corporal latino-caribeño se realiza a través de la unión de los ritmos tradicionales con los más contemporáneos en los que incluyó la literatura y música yanomami. En 1987 realizaron un proyecto de difusión de danza llamado *Danza en la escuela* en colegios, liceos y universidades nacionales, así como el trabajo social en comunidades urbanas y rurales a través de talleres, encuentro y charlas con el programa *Danza en la comunidad*, que aún continúa desde la Casa de la Diversidad Cultural.

Poy Márquez, miembro fundador y productora de la fundación, confiesa que junto con Noris Ugueto, Carolina Avendaño, Terry Springer y RoymaRovero, se han ocupado de continuar la labor de Orta. La exaltación de la danza africana que ha alcanzado un lugar importante en la escena venezolana y el lenguaje de una técnica propia –sus intérpretes trabajan con la técnica de Coreoarte– hizo que se pudiera empezar a hablar del barrio, de la calle. “Al principio no nos entendían mucho, porque creían que no éramos ni chicha, ni limonada. Pero ahora este es un sello del que parte nuestro trabajo de investigación”.

La compañía, que ya va por su cuarta generación de bailarines, cuenta con un repertorio de 30 piezas. En 2010 contaron con la presencia de Sara Stackhouse directora de la compañía de José Limón, y en 2011 le corresponde a Arnaldo Álvarez coreografiar. De resto, el repertorio se caracteriza por procesos de investigación que ya llevan 28 años de trayectoria. Por ahora subsisten con un aporte del IAEM que suma tres mil bolívars mensuales, repartidos entre 15 bailarines que integran la compañía. Márquez explica que la institución debe evaluar que si está demostrada la factibilidad de vivir de la danza, con la existencia de una Fundación Compañía Nacional de Danza, es porque se puede evaluar cada gestión “y hacer que entre la Revolución por el espacio cultural”.

Carlos Orta dejó un legado en el mundo al ser profesor por 25 años de la academia de José Limón, uno de los tres representantes de la danza moderna junto con Cunningham y Graham. Para Coreoarte, la danza siempre será *Un modo de andar por la vida*, como se tituló su primer solo y el más recordado en el país.

Graciela Henríquez, antes de mudarse a México en 1973, pasó del clasicismo a la poesía más rebelde dentro de la danza contemporánea. “Lo popular y lo teatral, como partes de su concepción antropológica de la danza, se conjugan en ella”, escribió Carlos Paolillo en el *Itinerario por la danza escénica de América Latina*. En el mismo libro se refiere al español Juan Monzón –qué dejó el trabajo de *office boy* por la danza–, como un bailarín de vital presencia escénica y fuerza interpretativa. El intérprete fue discípulo de Grishka Holguín, miembro de Danzas Venezuela, bailarín de Radio Caracas Televisión y Venevisión, profesor del Taller Experimental de Danza de la UCV junto con el Negro Ledezma, bailarín del Ballet Nacional de Caracas y fundador de Valencia Danza Contemporánea, en 1989.

Juan Monzón se convierte en profesor titular del Consejo Nacional de la Cultura al final de la década de los 70. En una entrevista concedida a Bernardette Rodríguez en 2005, el maestro refiere la situación por la que pasaba su agrupación para ese momento. “A falta de una sede oficial destinada a los inagotables ensayos, prácticas, entrenamiento y enseñanza, ambos grupos hacen vida activa dentro de las instalaciones del Teatro Municipal (de Valencia), en un espacio no pensado para tal fin. Monzón sigue a la espera de que algún organismo gubernamental le ayude a establecer una sede propia que se ajuste a las necesidades y exigencias de la enseñanza de la danza, asegurando que no será para su provecho, sino para el de sus alumnos”.

Abelardo Gameche es otro de los principales exponentes de la danza en Venezuela para la época y que aún se mantiene en franco desarrollo de habilidades corporales. Fue discípulo de Ledezma y estudioso de la abstracción y el movimiento puro. Según Paolillo sus incursiones dentro de la danza contemporánea tienen que ver con “una búsqueda coreográfica de contenido místico”. Ha sido bailarín del Taller Experimental de Danza de la UCV, Taller de Danza de Caracas, Rosalynn Newman Dance Company, en New York; Remy Charlip Dance Company, Durham, también en Estados Unidos; y fundador de Danza Teatro Abelardo Gameche, hoy Axis. Además se ha desempeñado como profesor de danza en el Taller de Danza de Caracas; American Dance Festival, Estados Unidos; Contrada Paraíso, Italia; Círculo del Recreo, España; Unidad de Danza, Escuela de Arte y

Diseño de la Universidad de Los Andes, Mérida; Instituto Universitario de Danza de Caracas; Talleres en Venezuela, Centro, Sudamérica y España y en Pisorrojo, agrupación de la Universidad Central de Venezuela.

La danza en Venezuela pareciera abrirse paso al mismo ritmo que la historia de la democracia. La institucionalización de la cultura tiene su origen en los años 50, cuando existían la Dirección de Cultura del Ministerio del Trabajo y la Dirección de Cultura del Ministerio de Salud. En 1966, Simón Alberto Consalvi toma las riendas del Inciba, en la que con un presupuesto irrisorio pudieron sacar a flote las compañías de ballet y danza contemporánea que existían para el momento. Hasta entonces lo más importante de la gestión fue el impulso que se le dio a los artistas con los Premios Nacionales de Danza, que otorgaban una beca de por vida, “pero eso fue una cosa excepcional prácticamente, no es un beneficio social que se haya conseguido y es de las cuestiones pendientes que hoy aún están pendientes que solo se conseguirá cuando el arte vuelva a ser valorado en todas sus formas de expresión”, recuerda Consalvi.

En 1968, mientras surgieron el Ballet del Inciba y el Teatro de la Danza de Grishka Holguín, la institución también inauguró la editora Monte Ávila –que luego publicaría los libros de Sanoja y otros textos culturales de envergadura– y el Premio Nacional de la Novela Rómulo Gallegos. En 1972 se crea el Ministerio para la Juventud, la Ciencia y la Cultura y tres años más tarde el Consejo Nacional de la Cultura, organismo responsable de otorgar subsidios, concesiones y reconocimientos a los artistas del país. El otro organismo responsable de la promoción del arte fue Fundarte, que permitió que se realizaran las Reseñas Nacionales de Danza a partir de 1974 y se subsidiaran las agrupaciones de estos pioneros: Macrodanza (1972), Contradanza (1973) y Taller de Danza Contemporánea (1974). En 1977 se promulga la Ley del Consejo Nacional de la Cultura, cuyos principios aún están vigentes aunque no hay cómo aplicarlos ya que el ente rector, que era el Conac, desapareció para dar paso al Ministerio de la Cultura, en febrero de 2005.

CAPÍTULO 2:

Nadie nos quita lo baila'o



Dramo y su combinación de artes escénicas en un todo. Foto: Fabián Andrés Cambero

“Hay que dominar el equilibrio y conocer la simetría
antes de poder distorsionar.
Hay que poder relajar totalmente el cuerpo
para luego ponerlo en tensión”

Grishka Holguín

V

Danzahoy es el sinónimo más glamoroso que se le puede atribuir a la danza contemporánea en Venezuela. Uno que utilizó como residencia la sala Ríos Reyna del Complejo Cultural Teresa Carreño por 24 años. Nada menos que uno de los recintos más importantes de Latinoamérica. Uno que no podía contar con menos de 800 espectadores en una función, porque la obra era considerada un fracaso –las butacas tienen alcance para 2.500 personas. Por eso es la compañía de la que la cultura venezolana heredó, además de bailarines, iluminadores, escenógrafos, vestuaristas, promotores, periodistas culturales... Una cantidad de personas que quedaron desempleadas en 2005, cuando la Junta Directiva del teatro, presidida para entonces por José Luis Pacheco, decidió que no debían ocupar más tiempo esos espacios.

Las hermanas Adriana y Luz Urdaneta se formaron en la London School of Contemporary Dance y volvieron a Venezuela, junto con el francés-mexicano Jacques Broquet –que luego se casaría con Adriana–, para formar un proyecto apoyado por una serie de notables personalidades del arte en el país. El subsidio de 1.200 bolívares, equivalentes en aquel entonces al costo de un apartamento, se los dio Elías Pérez Borjas, para entonces presidente de Fundarte, en diciembre de 1979. Andreína Womutt lo cuenta en *Movimiento perpetuo*: “Fueron muchas las conversaciones con personalidades del país: María Teresa Castillo, Tecla Tofano, Miyó Vestriani, Elías Pérez Borjas, Graciela Henríquez, Santiago Pol, Jacobo Borges, Víctor Valera y más de 40 firmas no menos importantes que constituyeron el primer aval que garantizaba el éxito de la propuesta”.

Henríquez fue la bailarina que le dio el consejo más certero a Urdaneta: “Gástate lo que sea necesario para que se vea profesional. Que no te vayan a decir: ‘Oye, tienen talento, pero son estudiantes’. Si lo logras vas a seguir. Si no, solo lograrás un buen espectáculo”. Adriana añade: “Y tenía razón. Hay que presentarse con la mejor tarjeta de presentación que puedas, siempre. Por eso buscamos artistas plásticos (como Jesús Soto o Alirio Palacios), diseñadores (como Ángel Sánchez) y músicos (como Simón Díaz) que fueran venezolanos y con sentimiento latinoamericano”.

Dentro de los logros de Danzahoy estuvo también la formación de un Congreso Latinoamericano de Danza que hizo que la compañía fuera reconocida en el exterior como un producto venezolano de alta factura. “Elías Pérez Borjas nos llamó, a pesar de que era amigo de El Negro (Ledezma). Él logró crear un circuito en los grandes teatros a nivel

mundial: Colombia, Estados Unidos, Francia, Venezuela, Argentina. Invitamos a compañías e hicimos un encuentro de bailarines y se respetó la mezcla. Desde el principio había una relación sin antagonismos”.

La danza contemporánea en Venezuela tiene una raíz definida por Grishka Holguín, luego Sonia Sanoja y El Negro Ledezma y así sucesivamente. En cambio la familia Urdaneta venía de una escuela distinta. Según Broquet: “Danzahoy significa algo para la historia de la danza en la medida que sea un legado que se pueda heredar y la herencia se detuvo en relación a los valores. Ahorita no estamos activos, no tenemos la oportunidad de influenciar y si no trabajamos, no afectamos. La danza es un arte de hoy, si no danzas hoy, nadie te ve. Aunque el artista siempre hable desde el punto de vista espiritual, ahorita estamos en un proceso de politización del arte independientemente del lado que lo tomes”.

Se habla mucho del elitismo que rigió a Danzahoy en su manera de hacer. Sin embargo, Adriana Urdaneta se defiende diciendo que otro de los aportes importantes fue la masificación de los espectáculos de danza, en primer lugar, con la presencia de figuras heterosexuales en el escenario. Luego, con la inclusión en el repertorio –y como consecuencia de lo anterior– de espectáculos de danza para niños como *Oto el pirata*, que además del tradicional *Cascanueces* ha sido el único espectáculo vacacional, de danza, para toda la familia con aceptación permanente en la población.

También dice que se ganaron ese lugar a pulso y que por eso no tenían el presupuesto de una compañía *underground*. “Por 15 años logramos vivir de la danza, y vivir bien, además”. Broquet cuenta que ser residente de un teatro no significa pensar en mudarse, que por eso no se imaginaron sin sede: “Es un privilegio estar en el Teresa Carreño, pero también es un reto. Tienes que demostrar que vas a llenar la sala porque a un director de teatro es lo que importa. Por eso buscamos una forma de llegarle al público, siempre muy directa. Si la danza no se entendió fue porque no habló”.

Según Urdaneta, Danzahoy fue la primera agrupación de danza que hizo promoción en televisión y medios alternativos. “No la del canal 5, que era totalmente institucional, queríamos hacer una publicidad atractiva, como la de un perfume. Se trataba de exponer y hacer promoción por grafitis o pancartas. Una persona que hacía festival de cine, de la

productora 35mm nos hizo también los guiones para radio y los *jingle* para que saliera con calidad”.

De las piezas más representativas de la compañía están *Selva*, *Fémima* y *Momentos hostiles*, esta última retomada en varias oportunidades por la actual Fundación Compañía Nacional de Danza, lo que evidencia la trascendencia de la obra de Danzahoy. No obstante, Luz Urdaneta ha sido la única de los tres directores que se ha mantenido como exponente de ese legado. Ella es docente en la Compañía Universitaria de las Artes, una agrupación – estrenada en mayo de 2010 con la pieza *Soneto para un sueño* de su autoría– constituida por bailarines egresados recientemente de la Universidad Nacional Experimental de las Artes, que no tenían empleo como bailarines hasta entonces. “Estamos en crisis porque todo artista tiene que confrontar, gestar, reflexionar, discutir sobre un hecho que está ocurriendo. No podemos discutir sobre política, porque sabemos es de danza. Pero si tú no sabes la historia y cómo abordar la herencia, hay un vacío. Danzahoy cumple una función como todas las demás ramas de la danza en el país. ¿Cuándo me han invitado a dar una clase? Eso forma parte de la división a la que hago referencia, porque nosotros éramos independientes. Han agarrado a Luz para halarla para ese lado y ya”, asegura Adriana.

A partir del desalojo de Danzahoy, hubo un resquebrajamiento interno. Adriana y Jaques decidieron irse del país por un tiempo, a modo de duelo, y luego llegaron sin ánimos de emprender nuevos proyectos. Sin embargo él dirige algunas obras en Bogotá, a destajo, y ella es Gerente Cultural de Hebraica. Luz, por su parte, permanece dando clases en “la pajarera”, su residencia en Los Palos Grandes –en la que también se imparten yoga, pilates y tango. “Yo siempre me planteé Danzahoy como una compañía que no tenía fin, pero hay cosas imponderables que tienes que recibir y volver a respirar y echar pa’lante porque no te vas a morir. Fue un golpe duro, difícil. Sigue vivo el nombre. La fuerza de Danzahoy seguimos siendo los tres. No hemos hecho nada como tal. El día que volvamos a confluir, lo haremos con ese nombre. Cada quien tiene reacciones distintas. Yo no quise saber más nada. Fue muy duro y dije chao”. Broquet concluye: “A la danza le hace falta respirar”.

VI

El cabello canoso de Julie Barnsley esconde lo que en un pasado fue una melena rubia que le resaltaba los ojos azules que aún le brillan a plenitud. Llegó a Venezuela graduada como Licenciada en Danza Contemporánea de la London School of Contemporary Dance y, a pesar de que había aprendido a bailar de una manera distinta a la venezolana, quiso quedarse en el país por “un enamoramiento especial” que tuvo con él. Su vida está llena de movimiento, de investigación, de arte. Su día a día cabalga entre los cuadros y caballos que Alirio Palacios, su esposo, ha construido para –desde el otro lugar que ocupa en la historia del arte– llenar de satisfacciones a los venezolanos.

Sus estudios sobre danza continuaron con los neoexpresionistas alemanes Reinhild Hoffman y Gerhard Bohner, luego en Inglaterra con Lloyd Newson y la compañía DV8 y, finalmente, en Nueva York perteneció a la compañía de danza butoh Poppo Shiraishi. Para principios de los años 80, cuando todavía se debatía la residencia entre Caracas y Nueva York, Barnsley decide pertenecer al equipo fundador de Danzahoy y el Congreso Latinoamericano de Danza.

Pero sus inquietudes personales no iban en la línea de lo que Danzahoy proponía, un proyecto tan formal y ambicioso residenciado en el primer teatro del país. Mucho menos le pareció que debía someterse a los postulados más clásicos de El Negro Ledezma o el esoterismo de Contradanza o Macrodanza (aunque luego realizó colaboraciones para estas dos compañías). Ya el solo rol de intérprete no era suficiente y por eso ahondó en la coreografía al crear Acción Colectiva, en 1985. Esta, su agrupación, fungió de laboratorio experimental para la investigación del movimiento, tanto en físico como en video, siempre en espacios pequeños de presentación.

Acción Colectiva empieza como una plataforma coreográfica para crear proyectos puntuales, en los que trabajaban de lunes a sábado de 9:00 am a 4:00 pm, para luego presentarlos en salas de teatro como obras. El primer elenco lo conformó junto con Carlos Orta y Diane Noya. Luego se incorporaron Luis Viana, Leyson Ponce y Miguel Issa – quienes a partir de esta experiencia fundarían Dramo en 1995. Esa vena artística de introspección sirvió años más tarde para creadores como Pedro Osorio y Juan Carlos Linares, quienes se unieron al proyecto. Eran bailarines formados que experimentaban en la Nueva Danza, junto con los invitados internacionales que traían Hercilia López y el Instituto Superior de Danza.

En 25 años de experimentación con el cuerpo, Barnsley ha conseguido una carga emotiva que ha balanceado entre la cotidianidad hiperactiva del venezolano y la violencia del cuerpo como elemento de investigación. Además, tiene definidas cuatro etapas de su trabajo que permanecen registrados en material audiovisual y que, no casualmente, fueron expuestos en 2010 en cuatro salas distintas del Centro Cultural Chacao, bajo el nombre de *Poéticas del cuerpo*. La distribución del espacio se denominó *Cuerpos* y presentó los resultados de la agrupación en sus años de experiencia, que anteriormente habían sido publicados en el libro *El cuerpo como territorio de la rebeldía*, que bautizó en el 2007.

Deseo y represión (o *Cuerpo 1*) es la etapa que va desde 1985 hasta 1989. Se trabajó la violencia y los integrantes compartieron experiencias con Hercilia López y los invitados que Contradanza trajo a los Encuentros Internacionales de Creadores. Como registro existen dos cortometrajes filmados en súper 8 y video U-Matic que remiten a la indagación del cuerpo lleno de vida en medio del arte, que se ve perturbado por la violencia que lo rodea.

Emoción e inconsciente (o *Cuerpo 2*) es el período que va desde 1990 a 1994. Es una suma de espectáculos en los que se trabajó más lo físico y teatral, junto con Francisco Salazar y Armando Holzer. “El cuerpo en el siglo XXI es tomado en cuenta para todas las artes, pero la banalidad sigue en el escenario, lo que es una ruptura con lo verdaderamente estético”.

Pieles multimedia(o *Cuerpo 3*) va hasta 2001. Son cortometrajes documentales que se crearon para que el bailarín se perciba a sí mismo como un todo audiovisual. También esta época tiene que ver con la llegada de Hugo Chávez al poder y el contexto país lleno de protestas, inflación y pérdida de subsidios para las agrupaciones culturales. “La economía no permitió que se pudiera mantener permanentemente a un grupo de jóvenes. Empezaron los problemas económicos y sociales. Estuvimos hasta 1995 en el Instituto Superior de Danza en Los Ruices, luego un rato en el Museo del Transporte y después en el Centro Cultural de Baruta y en el ballet de Keyla Ermecheo. Era horrible. Me cansé del problema de la infraestructura e hice pequeños proyectos de cámara”, afirma Barsnley.

En ese momento cambió el nombre de la compañía a Aktion Kolectiva: “Es de ‘acción’ en alemán y cambié a la ‘K’ en ‘Colectiva’ porque la ‘C’ sola me aburría”. 2002

fue un período de grandes cambios en Venezuela. Además del paro petrolero que se llevó a cabo a finales de 2001, hubo un vacío de poder que se produjo el 11 de abril luego de una serie de intensas manifestaciones en la calle que tuvo en vilo –al menos tres días de abril– a toda la población.

La imagen como lienzo(o Cuerpo 4) continúa contando la historia de la agrupación, hasta 2010. Se trata de una selección de trabajos videográficos sin bailarines en escena realizados por Goar Sánchez y Armando Holzer que conectan al cuerpo como objeto visual. Este último concepto es de una riqueza importante en las artes visuales contemporáneas venezolanas y las referencias más importantes van desde Antonieta Sosa –artista plástico expresionista, miembro fundador de Contradanza, Premio Nacional de Artes Plásticas– y sus *performances*, pasando por la innovación de Yucef Merhi y sus propuestas de arte tecnológico, hasta Alexandra Meijer Wener –primera artista que expuso videoarte nacional femenino junto con Nela Ochoa y Nan González, entre otras– y sus esculturas en video.

Lo femenino es lo que realmente ocupa la investigación de la coreógrafa. En 2006 comenzó a hacer cuartetos, siendo el último una investigación sobre la mujer mayor. “Estoy envejeciendo mucho y quiero saber cómo responde el cuerpo ante eso”. También ha investigado lo femenino como objeto sexual y agresivo, en el que la preocupación mayor pareciera ser las cirugías plásticas y la incrustación de *piercings* y tatuajes. “La pornografía, la mujer como seducción, como moda. Pero ¿qué pasa con ese cuerpo sensible que tiene una cultura para ver? ¿Qué pasó con la reflexión y la investigación sobre el propio cuerpo del individuo? Si buscamos alguna teoría crítica del movimiento del cuerpo no la encontraremos, y eso es muy grave”, dice.

Julie Barnsley ha sido ganadora tres veces del Premio Municipal de Danza y el Premio de Críticos de Venezuela, además de haber sido escogida como la única venezolana miembro del comité de especialistas del Mónaco Dance Awards. Es profesora de Composición Coreográfica y Metodología de la Enseñanza de la Danza Moderna y Posmoderna en la Universidad Nacional Experimental de las Artes y años antes lo fue del Instituto Universitario de Danza. También realiza un experimento con los alumnos del primer año, que recién comienzan con el nuevo pénsum de la institución, para que conozcan sus posibilidades físicas a partir de la mención que estudian (Artes Plásticas o Visuales,

Teatro, Danza, Música). Ella se siente embajadora de la danza en el mundo y por eso considera que debe darles clases a los jóvenes apasionados, a pesar de que los horarios de clase le quiten tiempo para seguir desarrollando sus investigaciones o los sueldos no sean suficientes para tener una decente calidad de vida.

Como buena maestra, Barnsley comenta –antes de ahondar en el tema– la diferenciación entre la danza moderna (contemporánea) y la posmoderna (improvisación y técnicas poco ortodoxas): “A partir de ahora todos hacemos danza posmoderna porque tenemos una búsqueda personal. Con la llegada de Merce Cunningham lo que se busca es el movimiento como sujeto y objeto de la investigación que ya no es representativo de una emoción, un nivel, un cuento. Cuando el movimiento está investigado por sí mismo como proyecto espiritual, ahí ya tienes un salto. El padre del posmodernismo es Cunningham porque formaliza aquella búsqueda. Ya cada intérprete, bailarín, creador, asume su investigación con su propio cuerpo. En la danza moderna la figura del coreógrafo era Dios. Es interesante diferenciar. A fin de cuentas, el posmodernismo es un *collage*: es moverse de mil maneras”.

Desde 2010 Aktion Kolectiva trabaja con un equipo de 10 bailarines que indagan sobre un elemento fuertemente expresionista, psicológico y literal que va desde el movimiento más abstracto, hasta el más puro. El resultado de esto se titula *El vuelo* y, en sus palabras: “Es básicamente un individuo en su particular viaje, cómo va avanzando en la vida. El reto es pasar cuatro territorios en signos de diferentes expresiones. Eso se logra trayendo el significado a la cotidianidad y preguntándose: ¿Cómo puedes vivir en un mundo que tiene tantas trabas?”.

Y precisamente una de esas trabas ha sido la imposibilidad de presentarse. El proyecto había sido escogido por Cultura Chacao para inaugurar el Teatro Municipal, pero la falta de divisas y un problema de tramoya en el escenario obligaron a rodar la apertura para una fecha incierta. Sin embargo, los creadores profesionales –entre los que se encuentran Luis Villasmil y Pedro Alcalá– han seguido investigando. El problema radica en que si la compañía no percibe dinero por los ensayos y aún no tienen prevista la fecha de estreno luego de año y medio de creación, los bailarines prefieren invertir su tiempo en otras alternativas laborales que les devengan beneficios económicos. Resulta difícil encontrar una sala de teatro en Caracas donde puedan bailar 10 personas y aún tener espacio para proyectar los videos que sirven de escenografía multimedia, además de

considerar la posibilidad de que todo el elenco perciba dinero o la factibilidad de que el público pague por ver el espectáculo. Por lo tanto, *El vuelo* aún no logra despegar.

VII

Inés Rojas es bailarina, pero ante todo guerrera. Ha roto esquemas varias veces en su vida: saltó del clasicismo del ballet a la danza contemporánea, de la estructura a la improvisación y, más recientemente, poco se ha resistido a no contar con un subsidio que pueda financiarle las obras y el retiro de apoyo para la realización del Festival de Improvisación que ya lleva 11 ediciones reuniendo creadores en torno al movimiento auténtico. Son 24 años los que tiene la bailarina dirigiendo Neodanza, compañía que empezó con el apoyo de Marisol Alemán y Susana Collet y que de a poco, ahora con ella sola a la cabeza, se ha convertido en una referencia de la Nueva Danza en Venezuela.

Luego de haber dado a luz a su primer hijo, en 1987, Rojas volvió al Ballet Teresa Carreño –compañía a la que perteneció por ocho años– y ya no le era suficiente. Sus compañeras la invitaron a una audición del Festival de Jóvenes Coreógrafos y ahí empezó su carrera en contemporáneo. “Cuando uno está en el ballet tiene cero información sobre la danza. Actualmente hay más, pero en aquel momento había como un rechazo a los pies descalzos. Entonces yo les dije que sí y en cinco minutos Marisol nos montó una coreografía con la que audicionamos que por supuesto eran puros saltos, *saut de chat* –salto con las piernas entrelazadas y giro a la vez–, piruetas y lo importante era pensar en la curva, la curva, la curva. Ahí por supuesto que lo primero que nos quitaron fue el vestuario, porque fuimos con unos moños todos clásicos. Decidimos después fundar una compañía, porque además también nos habíamos visto con Zhandra Rodríguez y nos apoyó. Y empezamos a bailar”.

La pieza *Mujeres* –con la que participaron– tuvo como norte la multiplicidad de géneros, con un sentimiento latinoamericano marcado por la música de Aldemaro Romero. Pero llegó un momento en el que la misma Inés Rojas se sintió incómoda en la danza contemporánea per se. Se le hacía muy fácil, no se había salido del ballet para experimentar con algo que no la llenara. De hecho, según Marisol Alemán –que era bailarina de la Academia Interamericana de Ballet– ese primer experimento rompe porque no tenían la misma visión en la escena. “Ellas empezaron a trabajar más en el

posmodernismo. Tenían referencias de Danzahoy que era una compañía muy visual y sólida en ese momento. Yo hice mucho ballet, pero no tenía el cuerpo idóneo y me tuve que retirar de la danza”.

Para ese momento Rafael González acercó a Rojas a lo que ella estaba buscando: vio con él más o menos dos meses de técnica Cunningham, una clase de Graham y otra de Limón. Pero Alexey Tarán llegó a Venezuela con Danza Abierta, una compañía cubana que vino paralelamente al Festival de Danza Posmoderna que traían David Zambrano y Carlos Paolillo, con quienes tomó clases de improvisación. De ahí aprendió lo que era movimiento auténtico y desde entonces su premisa de vida es esa corriente artística: “Tú vas a *setear* una frase pensada y nunca te va a salir tan creíble, tan increíblemente difícil a lo mejor, como si la improvisas”.

¿Que dónde quedó el ballet? En una “contaminación”, como la llama Rojas. En todo el cuerpo que tuvo que desarticular y fragmentar el movimiento, para adquirir soltura. El ballet es lo que le permite a la bailarina que, a sus 43 años, pueda abrir las piernas en 180° o los que exija la coreografía.

Hoy en día la compañía se concibe con una estética atlética, agresiva y fuerte, a pesar de que trabaje con la simpleza del movimiento. Es ir de lo crudo o lo sensacional a una imagen que se convierta en algo cotidiano. De hecho, la moda del *stand up comedy* se evidencia en Neodanza. Desde 2009 la coreógrafa ha intentado incluir el humor dentro de las piezas porque, confiesa: “El *clown* más grande del mundo soy yo”.

Neodanza es uno de los pocos espacios que cuenta con sede propia en el sector El Pedregal de Chacao, desde 1992, fecha en la que Rojas abrió la sede como escuela de ballet para niñas. “Yo llegué a tener 200 estudiantes, pero luego empecé a dar clases en Iudanza y ya las mamás no estaban contentas porque no tenía la misma entrega. Daba 4 clases al día y no me daba abasto porque mi trabajo era muy físico”. En los últimos años Neodanza se ha convertido en un centro de pilates y *stretching* por las mañanas y de ballet en las tardes, con las alumnas que quedan. El problema que esto presenta es que cada bailarín debe entrenarse por sí mismo y solo reunirse cuando están en temporada.

No hay entrenamiento fijo porque los horarios del local no permiten dedicarle tiempo a una actividad que no genere ingresos fijos. “Neodanza siempre está proponiendo algo diferente, lo único que me da dolor es que no tengo el tiempo suficiente para

dedicarle. Aunque en mi cabeza le dedique todo el tiempo, solo nos reunimos una vez a la semana a explorar y eso es nada”.

La situación hace que las temporadas que se presenten sean una especie de laboratorio coreográfico en donde las obras no estén terminadas. El problema es que si las compañías de danza solo pueden presentarse una o dos veces por año, el trabajo de investigación se hace aún más difícil. “Esto no es como antes que todo el mundo ensayaba de lunes a sábado, cuatro horas todos los días y les pagabas quince y último, porque era eso lo que te permitía montar obras. La gente tiene que trabajar en otras cosas para poder vivir. Siempre tengo que presentar un trabajo abierto, una obra en proceso que va a generar otras situaciones, otros cambios. Aquí tenemos que generar funciones fuera del país. Hubo una época en la que nosotros viajábamos muchísimo, fuimos dos veces a Europa y todo. Lo que pasa es que es tan duro, que esos festivales nunca te pagan los pasajes desde aquí y eso te cambia todo. Estoy tratando de abrir mi cartera de posibilidades de nuevo. Quisiera hacer otra temporada”.

Entre los festivales y escenarios internacionales en los que participaron están: X Festival de Danza Contemporánea, de Barranquilla; Festival Danza Nueva, de Lima; Festival Montevideo Sitiada; Fringe Festival, en Portugal; V Mercado Cultural, en Brasil; Teatro La Mama E. T. C, en Nueva York; Éxodo, Festival of Contemporary Performing Art Lubjana, en Slovenia; XVI Dance Week Festival, en Croacia; VI Annual International Contemporary Dance Conference and Performance Festivaly III International Festival Small Forms of Dance Theater, en Polonia.

El mayor aporte que ha dado Rojas a la danza contemporánea en Venezuela es el Festival de Improvisación, reconocido con el Premio Municipal de Danza 2007 al Mejor Espectáculo. Esta ha sido una plataforma que por 12 años ha reunido hasta 100 creadores por jornada –entre músicos, bailarines y expertos en otras áreas escénicas– que experimentan con el movimiento en un escenario en un fin de semana. Comenzó como una reunión de los bailarines de Neodanza a raíz de un convenio adquirido con el Departamento de Cultura de la Embajada de Estados Unidos. “El primer maestro que yo traje fue un excelente maestro neoyorquino de *contact improvisation*–técnica de improvisación dancística que se origina a través del contacto con otro cuerpo. Y como ya se había acabado el festival posmoderno que hacía Carlos Paolillo, de improvisadores

grandes, decidimos que las personas del taller queríamos generar un festival. Después vinieron Jennifer Monson, Zeena Parkins. Hacíamos el taller y luego nos presentábamos en chiquitico en la sala experimental del Celarg. Una vez metimos hasta Sontizón allá adentro. Después fuimos agarrando la parte de afuera, pero nos dimos cuenta de que ese no era el lugar más apropiado y nos fuimos al Centro Cultural Chacao, que me encantaba porque presentábamos en la parte de arriba lo más íntimo y abajo un trabajo más de pares sensacionalistas. Total que cerraron eso y me ofrecieron la plaza La Castellana. Pero ahora creo que regreso al Celarg porque ya no tengo apoyo”.

Cultura Chacao auspició el festival por cuatro años, pero *Por el medio de la calle* – circuito callejero de arte quereunió a 30.000 transeúntes en la edición de 2010, según el alcalde para ese entonces, Emilio Graterón– quiso adoptar la iniciativa e incorporarlo a su programación. “En Chacao me dijeron que no tenían recursos. Y además no era que ellos me pagaban todo. Ellos me ponían los baños, los toldos, las gradas para que la gente se sentara y ya. Querían meterme en *Por el medio de la calle*, pero yo que he ayudado *full* a Héctor Barboza –director del festival– metiendo danza, me negué. La gente necesita sentarse, concentrarse. Eso es una pasadera, una conversa. Ahí te sirve algo aéreo, musical pero no esto”.

Inés Rojas espera que la edición 12, que correspondería a 2011, pueda darse en varios espacios del Celarg simultáneamente. “Nos hace falta crecer. Para mucha gente ese festival es vital. La cantidad de profesionales y estudiantes que han pasado por ahí, la gente que pasaba curiosa a detenerse, a saber qué es la danza, de dónde viene... Es un trabajón horrible y todo el mundo iba porque era una fiesta. El año pasado reunimos estudiantes y profesionales en torno a la improvisación, porque aunque no todos la practican a diario hay muchos que están abiertos a experimentarla en escena y tienen las condiciones”.

Paralelamente el Instituto de Artes Escénicas y Musicales, sin mediar razones ni documentos, le retiró el subsidio de 10.000 bolívares fuertes anuales que percibía Neodanza para cubrir el montaje de sus obras. “Yo no he dejado de crear, ni de dar talleres. Nosotros teníamos antes un subsidio que iba ascendiendo y que nos redujeron a esto. Pero por lo menos después de cada temporada yo le podía dar algo a cada bailarín. El último trabajo lo hicimos todos de panas y yo puse las cuatro lochas que pude poner para que se

diera todo”, dice refiriéndose a la temporada de *Coffee Break Interglaciario* presentada a principios de julio de 2011 en Unearte.

La también profesora de Técnica de Danza Contemporánea y Taller Montaje para los alumnos de cuarto año en esa casa de estudios espera que las autoridades reconsideren la medida con una carta que envió gracias a la insistencia de Paolillo. “Espero tener el subsidio, porque me duele ver quién soy yo, lo que es la compañía y no tengo un medio. Debería haber una evaluación equitativa de los recursos”.

La bailarina mira hacia adelante y cree que la opción para seguir creciendo es rodearse de jóvenes que tengan ganas de abrirse campo en el exterior. Pero en definitiva, Inés Rojas es una mujer esperanzada. Cuando describe la improvisación habla de que todo tiene una imagen y que ninguna improvisación es a la ligera. “Entonces cuando estás trabajando en un proceso y vienen las limitaciones para ellos, todo se convierte en un reto duro. Son esas limitaciones las que te hacen cambiar. En todos los procesos pasa. A veces es frustración tras frustración”. Y eso es lo que Neodanza está padeciendo. Un proceso de cambios del que, sin duda, planea reponerse: “Mi formación fue no decaer y por eso voy a seguir, en contra de todas las adversidades”.

VIII

Andreína Womutt no solo ha aportado a la danza en materia editorial, sino que fue una de las intérpretes más reconocidas del país en los años 80. Es licenciada en Artes y fue docente de su casa de estudios, además del Instituto Universitario de Teatro, el Taller Nacional de Teatro de la Fundación Rajatabla, la Escuela de Danza Contemporánea de Caracas y el Instituto Superior de Danza.

Inició sus estudios en 1968, en la Escuela de Ballet Municipal, bajo la dirección de Lidija Franklin, de la que egresó seis años más tarde. Paralelo a eso, estudió en el Taller Experimental de Danza de la Universidad Central de Venezuela. Fue a Nueva York a instruirse con Merce Cunningham, Dan Wagoner, Albert Reid, Mirjam Berns y Kris Komer.

Cuando llega a Caracas y se incorpora al elenco del Taller de Danza de Caracas, pudo visitar varios países del continente y Europa en giras con la compañía. También

perteneció por tres años a Danzahoy hasta que decide fundar Rajatabla Danza, compañía que dirigió desde 1991 por siete años ininterrumpidos junto con Luis Armando “Yayo” Castillo. Rajatabla Danza recibió el Premio Municipal de Danza en 1994 en cuatro menciones.

La labor completa de Womutt la ha llevado a desempeñar labores administrativas y gerenciales como la Dirección del Departamento de Danza del Instituto de Cooperación Iberoamericana de Venezuela, en 1986; la Asesoría del Departamento de Artes Escénicas de Fundarte, en 1990; la Coordinación del Taller Nacional de Teatro de la Fundación Rajatabla, en 1990; y fue también Directora General Sectorial de Danza del Consejo Nacional de la Cultura, desde 1997 y hasta 2001 cuando formó parte de la Comisión de Integración del Ministerio de Educación y el Conac.

Womutt considera que mantener la ecuanimidad, la apertura, la receptividad y la capacidad de tomar decisiones es lo más difícil de ocupar un cargo público en el sector cultural. Cuenta que en su paso por la administración pública trató de darle importancia a la danza sin importar el lenguaje escogido. “Hay muchas gestiones que se hacen sin que el ejecutante sepa ni siquiera todas las instancias que se tocan para lograr el resultado. Por eso hablo de ese territorio de integridad y amor que te lleva a servir sin esperar alfombra roja por eso. Cuando sentí que no me era posible seguir manteniendo el espacio de honestidad con la danza y sus creadores, puse el cargo a la orden”.

La bailarina está segura de que Venezuela es una cantera de bailarines y coreógrafos, pero que evolucionará en la medida en que sus participantes así lo hagan. “Ellos son la danza. Si el público entendiera su propia danza la visión sería compartida”. Sus sugerencias son muy puntuales y tienen que ver con la presencia del hecho escénico en los medios de comunicación, fuera del sistema de validaciones y propagandas al que, dice, están sometidos. “Mientras la prensa no salga de la estructura institucional seguiremos teniendo altibajos basados en éxitos o fracasos que no son otra cosa que la misma visión distorsionada del arte de danzar. La danza es única e irrepetible en espacio y tiempo. ¿Cómo puede una ser mejor que la otra? Es una labor de enseñar apreciación, receptividad y reciprocidad contenida en ese espacio. Es el lugar que todo bailarín transita cuando se gradúa a sí mismo de profesional: ser uno con el espacio, con la coreografía, con el público, con el todo”.

En solitario, la bailarina obtuvo el Premio Municipal de Danza, en 1986; Premio Nacional del Artista, en 1992 y el Premio de Danza Contemporánea Grishka Holguín, en 1998. En ese año le pone título al programa Movimiento y Ritmo, Conexión-Integración-Balance, con el que ha buscado descubrir el valor terapéutico del movimiento. La salud alternativa fue lo que la llevó a radicarse en Estados Unidos en el año 2001, cuando empezó a estudiar Terapia Cráneo Sacral. Desde ahí practica el Chamanismo Moderno y ejerce todos los días el movimiento, aún, como forma de vida.

Yayo, su compañero, hizo un vuelo rasante por las principales compañías de danza de la ciudad. Comenzó sus estudios de danza en la Escuela del Taller de Danza de Caracas, en 1982 y en 1985 pasó a formar parte del Ballet Nuevo Mundo de Caracas, dirigido por Zhandra Rodríguez. En 1988 fue parte de la compañía de Danzahoy y en 1990 ya había viajado a Nueva York para bailar en la Elisa Monte Dance Company. En 1991 se dedica a Rajatabla Danza y, al finalizar la experiencia, funda un proyecto llamado La Puesta, del que no se oyó hablar.

Luego de su paso por Rajatabla Danza, Luis Armando “Yayo” Castillo se dedicó a hacer carrera en solitario y a participar en festivales como invitado. Bailó obras de coreógrafos como John Butler, Judith Jamison, Choo San Goh, Ulysses Dove, Ian Horvath, Hans Van Manen y Margo Sappington.

En 2005 se convierte en el Director Artístico de Primate, una agrupación de percusión teatral que fundó junto con su primo Roberto Castillo. Desde 2009 ha representado a Venezuela en diferentes festivales internacionales con su manera particular de hacer música y artes escénicas –al mejor estilo de Stomp.

El festival de teatro Fringe de Edimburgo, en 2009; el Taller de Percusión Nuevo Laredo de México, en 2009; las giras con la bailaora venezolana Siudy Garrido y su *show Entre mundos*, que se llevan a cabo desde 2008 e incluyen una temporada *off Broadway* en Nueva York; una gira por el País Vasco, en 2008; la participación en el festival Letní-Letná en República Checa y la apertura de la Semana de la Moda en Milán en 2007 son los mayores logros de Primate, la nueva faceta corporal de Yayo Castillo.

IX

Posiblemente Angélica Escalona fue la única bailarina venezolana que para 1983 se había graduado del Laban Centre for Movement and Dance del Royal College de Londres como Licenciada en Danza Contemporánea. Cuando llegó al país, a los 23 años de edad, se encontró con una licenciatura en Educación Física que había dejado a medio camino y un divorcio en puertas. La vida, tan cambiante e imprecisa, la hizo pasearse por los únicos escenarios que se le presentaron como posibles para entonces: el Instituto Superior de Danza y el grupo Grupo Theja, del que su hermano José Simón era director.

En el ISD Angélica Escalona aprendió a entrenarse “a la venezolana” y a dar clases. A abrirse camino con el movimiento del actor en el espacio, sin necesidad de ser bailarín, una línea de investigación que años más tarde desarrollaría en un proyecto propio. “Yo llego ahí –al ISD– un día buscando entrenarme cuando estaba recién llegada. Salió un aviso de prensa donde decía todo lo que ofrecían. Denis Nelson era una americana que daba clases y se dio cuenta de que mi entrenamiento no era de aquí. Me dijo que quería hacer un *workshop* y lo hicimos juntas con Elías Pérez Borjas. Vino el Viernes Negro –18 de febrero de 1983, fecha en la que el gobierno de Luis Herrera Campins anunció al país la devaluación del bolívar en un 30% y el establecimiento del control de cambios– y ella pidió aumento, se lo negaron y se fue del país”.

Antes de que eso sucediera, Escalona había pasado por una prueba que la misma Nelson le había hecho sin saberlo, un día que le hizo la suplencia y todos los maestros de la escuela estaban viéndola y evaluando su clase. “De ahí salieron bailarines como Claudia Capriles. Yo estaba al mismo nivel del Negro y por eso había mucha gente que iba y se entrenaba, pero por esa misma razón cuando él asume la dirección del Instituto me botan”.

No le era suficiente tomar clases con Danzahoy o el Taller de Danza de Caracas, únicas compañías que veía como opciones para bailar. Entrenó un año con Abelardo Gameche y luego entró como coreógrafa de obras de teatro para Grupo Theja. A partir de ahí Isaac Chocrón le solicita que se incluya en la Compañía Nacional de Teatro en 1985, que estaba recién fundada. En ese momento estaban ensayando un programa de Vicente Nebrada. El coreógrafo se enfermó y Escalona quedó al mando. Su experiencia era la del trabajo corporal y el estudio de personajes en el ISD y de asistente de coreografías de Maruja Leiva en el Ballet Teresa Carreño –donde montó *Pájaro de fuego*, una de las piezas más emblemáticas de Nebrada.

Con los tres cargos docentes que desempeñaba, Escalona tuvo que dejar de bailar para poder trabajar. “Me salieron todos los proyectos a la vez y necesitaba trabajar y enfrentar nuevos espacios con nuevas personas. No me daba tiempo de bailar con una compañía. Yo no le gustaba al Negro (Ledezma) y el trabajo de Adriana y de Jacques (Danzahoy) era con gente cercana y yo nunca lo fui. Rechacé una invitación de Julie (Barnsley) para entrar en Acción Colectiva. Entonces abrí Theja Danza Teatro en 1993. Me había llamado Rajatabla Danza para empezar con Andreína Womutt y Yayo (Castillo). Pero en ese momento pensé que podía empezar yo misma con mi proyecto”.

Esta decisión también tuvo que ver con el ideal de bailarín que se tiene en Venezuela, del que también habla Carlos Penso, Director Artístico de Pisorrojo, cuando describe su experiencia en el exterior: “A diferencia de la danza que yo había hecho en Francia, la de aquí es muy hipertónica: corre pa’llá, muévete pa’cá. Súper física. Aquí hay algo con la estética, las líneas, la flexibilidad y esos bailarines de allá eran todos tuyíos, orgánicos y bellos, pero es que aquí tenemos una imagen dislocada de lo que es: queremos ser flexibles, levantar las piernas y allá el rollo es otro. Yo llegué con esa mentalidad y era demasiado chocante, pero a la vez muy rico”.

Angélica Escalona cree que padece de ese poco reconocimiento en las artes escénicas porque nunca ha estado negada a explorar en todos los ámbitos de la danza. Dice que cuando llegó la consideraron bailarina de jazz porque eran códigos muy modernos para la época, además de que por su línea de investigación no le gustaba trabajar con bailarines y para ganar más dinero asistía a los gimnasios a dictar *jazz style*, una especie de clase de baile amena que es lo que ahora se conoce como bailoterapia. También los 17 años que fue maestra del Instituto Universitario de Teatro –hasta su conversión a Unearte– hicieron que fuera catalogada teatrera en vez de bailarina. Sin embargo, el desarrollo de un proyecto personal en el que buscara lograr que con el cuerpo el bailarín construyera un mensaje más, tan importante como la escenografía o el vestuario, fue determinante para mermar un poco esa imagen. La primera presentación de Theja Danza Teatro fue en el Festival de Jóvenes Coreógrafos, donde se pretendía que cada bailarín consiguiera su personalidad escénica aunque los pasos fueran los mismos, sin llegar a la abstracción.

“Por eso la danza ha sido para mí, en gran parte, mi vida. Yo la concibo como parte de mi columna vertebral. Si has tenido fracturas en algunos momentos, te van a quedar lesiones y yo estoy así. Cuando me peleo con la danza, me peleo conmigo misma. La

considero algo muy personal, es un cuerpo que está andando, que es vida y sin el que no puedes ofrecer ningún tipo de sentimientos porque es lo que te da toda la personalidad”.

Theja Danza Teatro funcionó siempre bajo el auspicio del Grupo Theja. Hasta 2008 la compañía tuvo actividades continuas en el Teatro Alberto de Paz y Mateos de donde las agrupaciones eran compañías residentes. Con el dinero del subsidio que lograron más adelante –y que según Angélica Escalona era el más bajo de todos los montos que se les daban a las compañías de danza– se estableció en 2001 el proyecto *Convidados*: una suerte de retiro en el que participaban bailarines del interior del país en talleres-montajes.

En 2009, el vencimiento del comodato de uso del Alberto de Paz y Mateos se venció y el Grupo Theja se despidió del lugar con el montaje *La divina comedia*. Dos años atrás se había producido el inevitable cierre de Radio Caracas Televisión, canal de señal abierta del que José Simón Escalona era Presidente de Dramáticos y al que no se le renovó la concesión para seguir operando en el país. El torbellino de cambios políticos que afectó a la familia Escalona también se dio en el ámbito docente en el que se había desarrollado Angélica: la unificación del Instituto Universitario de Teatro junto con otros tres, en una Universidad Nacional Experimental de las Artes que se alojó en la sede de lo que hasta entonces fue el Ateneo de Caracas.

Todas estas acciones emprendidas por el gobierno de Hugo Chávez con un fin político, hicieron que Escalona no aceptara dar clases en la nueva institución y fuera llamada a declarar en tribunales por “abandono de cargo”. “No me uní a Unearte porque no estaba preparada políticamente. Yo creo que he sido una persona exitosa en mi espacio de docencia, que perdí por algo que no entiendo. La gente debe reconocer que hay pasado para llegar al futuro. Yo me formé en la calle con un programa que se llamaba *Caracas te quiero* y ahora intentan hacer los mismos festivales de calle con un montón de dinero y sin organización. Y además decir que la idea es nueva. La misma edad te hace más tolerante ante las cosas, pero Unearte fue el inicio de un proyecto político y me negué desde el principio”.

En 2011 Angélica Escalona trabaja como asistente personal de José Simón Escalona en la productora audiovisual independiente que gerencia. El nuevo espacio ha servido para

elaborar nuevos proyectos que ayuden a la memoria histórica de la agrupación, como es el caso de la *Trilogía José Simón Escalona*, un libro que incluye las últimas tres obras que ha montado Grupo Theja, dentro y fuera de su ex sede. Este proyecto es la continuación de la publicación de las revistas *Emporio Theja* que dejaron de publicarse en 2007 y que representaron, en palabras del mismo José Simón, en uno de los editoriales: “Una manera de mantenernos cercanos a nuestro público, a nuestros compañeros del teatro venezolano, estudiantes, críticos e investigadores. Somos un grupo de puertas abiertas y no solo con nuestros espectáculos sino a través de nuestras curiosas veladas. Por eso *Emporio Theja* es necesario para complementar nuestro trabajo”.

Actualmente Angélica Escalona, además de haber cambiado las tablas por cubículos de oficina, trabaja nuevamente en el montaje coreográfico de obras de teatro y películas. El filme *Azul, rosa y no tan rosa* de Miguel Ferrari utilizó bailarines de la Fundación Compañía Nacional de Danza y el Taller de Danza de Caracas que Escalona pudo trabajar a su antojo y volver al contemporáneo. También es coreógrafa de las puestas *El príncipe feliz*, texto de su hermano con dirección de Armando Álvarez; *Baraka*, del Grupo Actoral 80 y, al igual que Julie Barnsley, está a la espera de que el Teatro Municipal de Chacao abra sus puertas para poder continuar los ensayos de *De todas, todas*, última pieza de la trilogía publicada en libro y que aún no se ha montado.

A pesar de que Angélica Escalona insista en que “no está haciendo nada”, la capacidad de gerencia y producción que el Grupo Theja le ha dado, le permiten siempre estar en la vanguardia, incluso yendo a discotecas “a ver cuál es la nueva movida, qué es lo que se está llevando” y generar contenidos que atrapen al público en las salas de teatro. “El día que exista un productor de danza y le imprima alma al trabajo, ese día podremos ir a los teatros nuevos y hacer nuestro trabajo comercial”.

X

No se puede contar la historia de la danza en Venezuela sin mencionar la influencia de Espacio Alterno y su creador, Rafael González, en las generaciones que se formaron en los años 90 y la referencia que quedó para los estudiantes que vinieron después. Quienes presenciaron el fenómeno lo describen como una especie de omnipotencia que tuvo el bailarín para crear una compañía de rigor inolvidable, técnica inspiradora y con la

posibilidad de obtener los recursos necesarios para cada uno de los proyectos emprendidos y giras internacionales.

Todo empezó en 1993 cuando González decidió unir las artes plásticas con la danza contemporánea en un proyecto sólido. Había estudiado en la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas y paralelo a eso se inició en el Taller de Danza de Caracas y luego pasó a Pisorrojo en la época de Grishka Holguín. Tiempo antes, sus inquietudes personales hacia el arte lo llevaron a incluirse en los talleres de expresión corporal del centro cultural YMCA y más tarde al teatro infantil de El Chichón, en la UCV.

Espacio Alternó logra consolidarse en el Instituto Superior de Danza como un centro de bailarines que se llamaba Taller Permanente de Formación en Danza del cual el bailarín salía graduado luego de tres años de estudio. Pero la necesidad de profesionalizar el trabajo de la compañía devino en Espacio Alternó, agrupación adscrita al ISD. Cuando aparece el Iudanza, la compañía se independiza del sector y continúa sus funciones.

El *boom* de la compañía duró aproximadamente cinco años. En ese momento, cuando Espacio Alternó empezó a explorar en la danza posmoderna –que luego adoptó como principal postulado– rápidamente caló en el sector. “La demanda creativa fue tanta, que tenía muchos cuerpos a mi disposición. Eran 14 bailarines entre hombres y mujeres con los que podía hacer duetos, tríos, en teatros o en la calle y casi que en un mes podía hacer una obra con elementos visuales muy cargados”.

Rafael Nieves tuvo alta influencia de Espacio Alternó en su vida como intérprete. Recuerda la rigurosidad de González por la que luego tuvo que dejar el elenco: “Rafael González me invita a estar en Espacio Alternó, que estaba en una etapa privilegiada de la danza en Venezuela, porque éramos solo hombres. Era una especie de compañía de culto. Tenía un hecho estético que en ese momento estaba entre lo clásico y lo típico investigativo de la nueva danza, un universo súper interesante que a mí me ganó por completo. Yo era el más nuevo, el que cobraba menos, pero eso no me importaba porque el elenco que era especial. Para mí era el mejor espacio. Duré como un año y medio casado con el proyecto a partir del 97”.

González se defiende: “Tiendo a ser muy riguroso porque la gente cree que viendo la danza es facilito montarse en un escenario o un espacio no convencional y creen que por lograr dos pasos, ya hacen danza. Resulta que hay que respetar el proceso para llegar a un

movimiento. Hay mucha gente que te imita la iluminación o el vestuario y hay que ser un poco celoso con eso. Pero no soy riguroso con la enseñanza porque la misma danza te va aclarando que esto no es un juego”. Gracias a esa manera de llevar el proceso, algunos de sus bailarines están en Europa o Estados Unidos.

Desde 1998 y hasta 2003 González conformó un proyecto solo de intérpretes masculinos porque, según afirma, las mujeres que estaban alrededor nunca llegaban al potencial que tenían los otros 10 integrantes en escena. “Yo entré en esa última etapa gloriosa de Rafael en donde éramos puros hombres, cocos pelados todos”, recuerda Armando Díaz.

A partir de 2004, Espacio Alterno incorporó cuerpos femeninos al elenco. Por eso cambiaron las propuestas y, a raíz del cese de actividades en la Casa del Artista que fungía de sede, comenzaron a realizarse trabajos unipersonales y de revisión. Luis Villasmil es el principal exponente de la agrupación, quien viajó a Ecuador y Colombia para representar a la compañía en 2011.

Espacio Alterno pasó de ser la agrupación con uno de los subsidios más altos, sede, bailarines asalariados con bonos, liquidaciones anuales, a ensayar en Neodanza o en los salones de Unearte cuando los alumnos están de vacaciones y tener de uno a tres bailarines como elenco. Ni siquiera Rafael González está bailando actualmente porque el mismo desgaste del ejercicio le lesionó los tendones y tiene que reposar por, al menos, seis meses. 2011-2012 es el último año académico en el que será docente de la Universidad, puesto que ya cumplió los 25 años de servicio para la jubilación.

A pesar de que está de salida y que un día normal en su vida es pasar 12 horas allí dentro, González se refiere a Unearte como una institución “que no ha mostrado ni las piernas”. El profesor de Técnica de Danza Contemporánea y Taller Montaje asegura, como todos sus colegas, que hay muy pocos especialistas en el área y “un asunto salarial *heavy*: poco ingreso y mucho trabajo. Las puestas no tienen espacios de técnica, pero sí más coreografía y tecnología. La danza se hizo formativa. Estamos experimentando con una base muy sólida, pero la economía se ha visto mermada y los festivales también”.

En medio del panorama González es muy hermético. Pareciera que está conforme ante la situación que vive su compañía. Considera que el legado de Espacio Alterno se

puede ver en Caracas Roja Laboratorio o Neodanza, compañías que tienen en su raíz la herencia que les dejó su paso por ahí. “La prensa nos decía que éramos la danza de los 90, pero eso nos encasilló porque somos una agrupación posmoderna que busca la variedad en el hecho escénico y nuestros procesos creativos son atemporales”.

En su hablar pausado y sin gestual expresiva que defina alguna entonación específica a medida que avanza la conversación, dice que él empezó a dar clases cuando El Negro Ledezma fue director del Instituto Superior de Danza. “Yo me di mi tiempo y cumplí mis etapas. Así que sí se puede vivir de la danza. No muy bien, pero yo lo hago con mi salario como docente”. Al igual que Carlos Paolillo, personalidad de la danza por quien tiene un afecto especial, considera que la solución es “seguir haciendo”.

XI

El auge de la danza se dio a la par de un país que tenía bonanza petrolera y un desbarajuste de los parámetros. Como describe Diego Bautista Urbaneja en *La política venezolana desde 1958 hasta nuestros días*: “Eso significaba que el nuevo gobierno –refiriéndose al de Carlos Andrés Pérez, en 1973– iba a contar con un volumen de recursos mucho mayores que el nivel de ingresos con los cuales había venido operando la economía del país desde 1958”. Además de la envergadura de las compañías descritas, también se dio el caso de otras agrupaciones que hicieron carrera en Venezuela por varios años y que, a pesar de que tuvieron influencia en las generaciones futuras, no continúan operando. Tal es el caso de Río Teatro Caribe, una agrupación de experimentación con raíces latinoamericanas, que se creó en el pueblo Río Caribe del estado Sucre en 1994.

Francisco Denis, venezolano; Ana María Vallejo, colombiana y Talía Falconi, ecuatoriana, unieron esfuerzos de teatro de imágenes, dramaturgia teatral y danza contemporánea. Lograron fusionar esas corrientes escénicas y desde entonces tuvieron como resultado obras de teatro-danza que se concretaron y se presentaron de manera ininterrumpida hasta 2010. En ese año, Falconi decidió ir a probar suerte en México y se radica allá definitivamente.

Durante los 15 años de actividad, Río Teatro Caribe contó con el subsidio del Programa de Cooperación del Instituto de Artes Escénicas y Musicales. Gracias a eso, los ingresos generados por la venta de las funciones se pudieron invertir en los viajes a los

festivales internacionales que asistieron y se dieron el lujo de mantener un espacio en San Bernardino que lleva el nombre de la agrupación –es el garaje de la casa de Falconi. Los honorarios, dice, siempre fueron por debajo del sueldo mínimo.

Como elemento coreográfico, la mujer siempre fue la protagonista de los montajes de Río Teatro Caribe. Su meta era trabajar con el teatro físico del actor-bailarín, sin traspasar los límites de la danza-teatro utilizando además de las técnicas escénicas tradicionales, los sistemas aéreos. Su despedida de la agrupación que trabajó estos elementos se dio en 2010 con la presentación de una celebración –a modo de festival y retrospectiva– en el Celarg por los 15 años de trayectoria. *La dama rota*, *Sueño Pelele*, *Toto*, *Yayo*, *Tulio y Talía* y *Sexo* fueron las obras presentadas. La última resultó Premio Municipal de Teatro y la anterior, contó con la participación de Luis Armando “Yayo” Castillo, fundador de Rajatabla Danza.

Actualmente Francisco Denis se mantiene en Venezuela con proyectos de teatro –utilizando el nombre y el espacio que dejó Falconi– como *Machete caníbal*, obra que reunió música y teatro para contar el mito de El Dorado y la conquista europea a través de la mixtura de esos elementos escénicos. De danza, ya no hay mucho.

XII

En 1995 el panorama político venezolano estaba regido por el segundo período presidencial de Rafael Caldera. El mandatario no contaba con mayoría parlamentaria ni con un gran partido que lo apoyara. Por lo que las políticas aplicadas durante su gobierno tuvieron que ver más con la elevación del prestigio de su figura para poder consolidar cierta estabilidad política. La intención era dejar atrás la tensa calma de las intentonas de golpe de Estado que se produjeron en 1992 y generar mejores disposiciones económicas a través de un programa denominado Agenda Venezuela. Ninguna de las medidas, al igual que en su primer período, le dio impulso a la cultura.

Dramo nace en ese año con la llegada de Leyson Ponce de Alemania, donde estudió Composición Coreográfica en el Folkwang Hochschule de Essen. En ese momento, cuando también se estaba gestando el Iudanza, surge la necesidad de construir un proyecto a cuatro manos, junto con Miguel Issa –actual Vicerrector para el Poder Popular de Unearte. El nombre de la compañía es la contracción de Dramaturgia del Movimiento y la agrupación,

como su nombre lo indica, nace de propuestas coreográficas relacionadas con otras disciplinas que no se basen en el movimiento puro.

Ambos creadores venían de la danza teatro alemana por su acercamiento al mundo interior que les mostró Julie Barnsley en Acción Colectiva. “Entendimos que la danza no era solo copiar unos movimientos y bailar bonito y que buscar una estética también nos pone en conflicto como seres humanos”, afirma Ponce. En cambio Issa, dice, es un caso particular. Viene de la música y se aproximó a lo corporal desde un inteligente punto de vista, bajo los postulados de Grotowski y Barba. Entendió la afinidad que hay entre los límites de cada disciplina y aplicó los territorios comunes que conoció en la antropología de su cuerpo.

Dramo hizo ver que sí se podía concebir una compañía independiente en la escena caraqueña, sin necesidad de recibir un subsidio del Estado. Los bailarines eran empleados de otras compañías y esta agrupación alternativa invitaba a bailarines por proyectos, sin pagarles. Esta, según Ponce, fue la inspiración para todo el movimiento escénico que surgió a partir del año 2000 y que trabaja de esta manera por falta de recursos.

Ponce afirma que era la primera vez que se le daba al bailarín una libertad laboral y que por eso terminaron casados con el proyecto. Y menciona el ejemplo de Carla Oquendo, bailarina costarricense que se quedó en Venezuela y ya tiene 10 años trabajando con Dramo. “Es una década en donde merman muchísimo los subsidios. La posibilidad de trabajar por proyectos era la que resultaba. Tuvimos bailarines, actores, profesores de yoga o pilates y otros que tienen diversos proyectos creativos pero que aquí están dándose una retroalimentación. Por eso aquí tenemos una disposición muy fuerte a la creación”.

Entonces Dramo es la suma de muchas experiencias. “Un zoológico bien interesante”, como lo define Ponce. Uno que ha llegado a tener 14 personas en escena y que con el potencial técnico e interpretativo de bailarines, actores y artistas plásticos se ha resumido en una fuerza de la que se atreve a decir: “Ha sido una plataforma para la transformación de los intérpretes”.

De todo este bagaje, Dramo ha consolidado un discurso propio que según su Director Artístico apareció luego de 10 años ininterrumpidos de trabajo. “Dentro de nuestro movimiento *underground* buscamos no perder el manejo de la técnica y la línea de trabajo. Hemos formado docentes y un diálogo de las disciplinas junto con la

tecnología. Tenemos una lucha incesante porque el trabajo no sea un *show*. Hemos hecho personajes que buscan la vida, el alma. No ha habido miedo en los límites”.

Siendo Dramo una compañía con espíritu de libertad, esa mirada desde otra corriente tanto estilística como económica con respecto a las demás agrupaciones de su época ha permitido que Ponce pueda observar ciertos logros. Por ejemplo, está seguro de que ese fermento de los años 80, que permitió que los bailarines como él pudieran salir y estudiar fuera para presentar propuestas con mayores niveles de creatividad y fusión. “Nuestros coreógrafos tienen una fortaleza que no tienen los otros creadores en el mundo. Aquí el que baila hace la gacetilla, consigue la sala, es director, tramoyista. Hay que hacer de todo porque aprendiste que esa era la estructura de forma empírica”.

Leyson Ponce, dice que la gran fortaleza de Dramo, además de toda la experimentación, fue aprender a convocar a la empresa privada para todos los trabajos presentados. Inevitablemente con respecto a este tema hace un alto cuando se da cuenta de que, a pesar de que las ganas de buscar patrocinio existen, los bailarines no tienen grandes posibilidades de conseguirlo. “Eso no te mantiene psicológicamente sano, además de tener una ciudad que no está hecha para que camines, sin recreación, ni seguridad”.

Sin embargo, Ponce está orgulloso de poder vivir de la danza en Venezuela. Cuando le formulan la pregunta no vacila en decir que es un ejemplo de eso. “Yo conozco a abogados que son taxistas, en cambio mírame. O sea, que sí se puede, pero tienes que echarle pichón porque no es fácil”.

Ponce se desempeña actualmente como Director General de Desarrollo en el Sector Académico de Unearte, antes de eso realizó un máster en Políticas Culturales en la Universidad de Girona, España, influenciado por toda su forma de subsistir como artista en Venezuela. Al mismo tiempo, Miguel Issa realizó uno en Formación Internacional Cultural en la Universidad Sorbonne Nouvelle en París. El resultado de toda la conjunción ha sido reconocido con dos Premios Casa del Artista en 1998, Premio Municipal de Danza (2002, 2005 y 2007), Premio Celcit en 2004, Premio Mejor Producción en Danza del Ministerio de la Cultura, en 2005, Premio Municipal de Teatro y Orden Buen Ciudadano de la Alcaldía Libertador, en 2007.

Dramo ha participado en la Biennale de la Danse, en Lyon; Teatri di Vita, en Italia; Festival Internacional de Danza de Almada, en Portugal; Encuentros de Dos Mundos ITI, en Seúl; Encuentro Internacional ITI, en Chipre; Festival de Tunja y Festival Iberoamericano de Teatro, en Colombia; Festival de Coreógrafos de Costa Rica y el Festival Internacional de Yakarta, en Indonesia. El legado de Dramo se extiende hacia otras latitudes con la publicación de las revistas *EDAE* en Madrid, *Ubiquite* en París y *Xorops*, en Argentina.

XIII

Claudia Capriles baila en solitario. Siempre ha danzado entre la modernidad de su danza y el grito que emerge de su voz interior. Comenzó a los 8 años de edad en la Academia Interamericana de Ballet, becada, y ya a los 16 era una profesional. A pesar de eso, dice que sufre una crisis de identidad en este momento porque, aunque sigue montada en el escenario, ya no ensaya 4 o 5 horas diarias. Se ha transformado su rol de participante activo en el de maestra o directora de piezas. “Empecé a preguntarme qué hago, si soy realmente bailarina. Es una transformación progresiva. Ser tú, el sujeto y objeto. Esa intérprete es muy importante incluso para expresarme a mí misma, porque a pesar de que otra persona me dirija siempre encontré en la interpretación una manera de crear”.

Antes de estudiar en la Folkwang Hochschule de Essen, dirigido por Pina Bausch, bailó en el Instituto Superior de Danza con Grishka Holguín en Pisorrojo y en Danzahoy. Luego hizo una maestría en Composición Coreográfica con Jhon Zebron y perteneció al Folwang Studio y al Neteur Tanz. A su vuelta, trabajó con Acción Colectiva, Rajatabla Danza y el Festival de Jóvenes Coreógrafos.

Pero en medio de esta ola de compañías trascendentales que surgió en los años 80, a Claudia Capriles le inquietó más el camino en solitario. Solo que utilizó el nombre Plan Cero, a partir de 1995, como una plataforma legal más que visual. Dice que el concepto de compañía, en su caso, no existe. No tiene el espacio institucional con bailarines, ni subsidios. El tipo de trabajos que realiza son intimistas, personales, vanguardistas. “Me apego a la realidad, me adentro en diversos medios, no solo en el trabajo del movimiento. Cada vez me he ido distanciando de los códigos más tradicionales de la danza moderna.

Intento proponer, a través de la expresión escénica, plástica y cinematográfica, una secuencia de elementos que estén integrados”.

Lo que le interesa a la bailarina es algo muy filosófico, relacionado con la condición humana, las preguntas típicamente esenciales, ancladas en la naturaleza femenina. Actualmente Capriles es coreógrafa de la Compañía Universitaria de las Artes, Compañía Nacional de Ecuador, Compañía de la Universidad de Chile y Espacio Alterno. En su experiencia, afirma que invita a otros cuerpos a participar en esa discusión propia. “Aunque son asuntos tan íntimos que me parece difícil meterlos en ese hermetismo”, dice.

La bailarina nunca se ha detenido en el trabajo docente. Está segura de que pocas personas no han pasado por sus clases. “He dado muchas materias: desde Historia de la Danza, hasta Puesta en Escena de la Obra Coreográfica, Técnica de Danza Contemporánea... Me he desempeñado en áreas de metodología de la enseñanza. Me ha interesado aportar a la manera de enseñar y formar bailarines. Mi experiencia me dice que los cuerpos se han querido interpretar como entes mecánicos y me parece importante reflexionar que, aunque sean bailarines técnicos, sean individuos capaces de formar sus nuevos códigos y sumergirse en una relación infinita”.

Capriles se refiere a las técnicas aplicadas al movimiento como el yoga, el *tai chi* o el pilates, donde ha aprendido a sensibilizar el cuerpo sin atarlo. También cree que su aporte estético es la mirada individual de la obra coreográfica. “Mañana me dan el Premio Municipal de Danza 2011, pero no voy a recibirlo en una onda de plantearme el arte como un recurso social sino como algo individual que materializo con mucha claridad”.

Al indicarlo, la también ganadora dos veces del Premio Nacional del Artista, pone de ejemplo el extremo nivel de personalismo en el que sus obras se han presentado en la casa de sus padres o con el mueble de su sala como escenografía. “Yo solo tenía la sala de mi casa para ensayar y por eso se me ocurrió trabajar con el sofá para hacer *Recli-nada*. No se trata de poder o no poder, sino que no puedes dejar de hacer. Es una condición en donde tratas de justificar tu don de artista y eso no puede hacer. Tú creas porque es inevitable, no puedes detenerte. Este es un momento clave porque como no hay instituciones hay muchos artistas que están desertando porque no tienen el impulso genuino. Aquí o naufragas o sigues”.

Capriles continúa su camino creativo, esta vez a través de un proyecto literario en el que las mujeres de la danza son el tema central. También ha hecho pequeños proyectos de teatro. La pregunta recurrente de la bailarina que deja de serlo o no por no estar en un escenario 24/7 lleva 10 años de intermitencia. Entretanto, se extiende hacia todas las expresiones que le permitan entender al movimiento como un proyecto personal. Como un Plan Cero.

CAPÍTULO 3:
No hay linóleo pa' tanta gente



Caracas Roja Laboratorio con su motor de tres potencias. Foto: Javier Gracia

“La espontaneidad es la sensibilidad entrenada”

Martha Graham

XIV

Para Félix Oropeza, bailar significa ser ciudadano. Ser un Agente Libre. Y es por eso que su compañía, fundada en 1999, se remite a eso. Al desarrollo de una técnica que no es para nada pura en sí misma, sino que se ha nutrido de las más ortodoxas en las que Oropeza se formó, como Cunningham, Graham y Limón, junto con el valor agregado de lo autóctono caraqueño y el hombre contemporáneo.

El barrio donde se crió, San Agustín del Sur, ha estado signado por las manifestaciones escénicas folclóricas y el egocentrismo masculino propio de los venezolanos. “El típico papá rumbero que te dice: ‘¡Anda, baila con la niñita!’”.

Entonces para Oropeza el baile significa fiesta, la tradición, lo popular. “Es mi papá poniéndome a bailar la Billo’s, o tambores, o joropo en el llano, porque de allá es mi familia”. Su tesis, de hecho, se llama *Espacio libre* y tiene que ver con la concepción de una memoria corporal de la ciudad a través del baile, durante 20 años. “Nosotros bailamos en un juego Caracas-Magallanes, en el Metro, bailamos bajo la lluvia. Para mí el baile representa algo más que poner una música y bailar. Es de cómo nosotros nos expresamos como caraqueños o caribeños”.

Félix Oropeza dice que no se tiene que estudiar improvisación en Alemania o en Bélgica para aprender a improvisar, sino que si se vive en un país improvisado se improvisa y punto. Que los alemanes necesitan moverse y por eso estudian, nosotros no. “A nosotros desde chiquitos nuestra mamá nos baila. Tenemos la presencia del movimiento constante. Además, como decía el maestro Carlos Orta: es *Un modo de andar por la vida*”.

En Agente Libre existen montajes como *El cambote*, que remiten a la comunidad. Hay un primer ejercicio que se inspiró en el ritmo a 6x8 del tamunangue que es muy difícil porque es ceder y dejarse llevar. También está *Popular de lujo*, en el que se aborda la forma en el que el venezolano ve la marca, lo material. “Nos ponemos las combinaciones que queremos, las cosas de marca, la cuestión de la apariencia, los tequeños mojados en el güisqui, los forritos de la poceta de San Nicolás. Está la figura del súper héroe (representada por un malandro gay de La Planta), el luchador, la evangélica, la silla que nos encanta porque siempre queremos estar en un puesto”. Y hay una segunda parte de eso que se llama *El artista de la casa* en el que se cuenta la incoherencia de un mototaxista que

en la noche hace secuestro exprés para pagarle los estudios a su hija que estudia danza, pero no tiene condiciones y está empezando a los 30 años de edad. La última parte, critica a las escuelas de danza que dicen ser integrales sin profundizar en una disciplina, se llama *Fin de curso*. Es decir, la compañía se centra en contar, a través de parodias –no necesariamente cómicas– parte de la historia del venezolano. “Así como los alemanes asumen a un gordo bebiendo cerveza y se sienten orgullosos... Hay cosas que nosotros también deberíamos asumir porque es nuestra identidad”.

El logro más importante de Agente Libre ha sido mantener una compañía de diez bailarines a los que Oropeza no puede pagarles monetariamente. Esta es una compañía que tampoco tiene infraestructura física y ensaya en los espacios que la Fundación Compañía Nacional de Danza o el Teatro Teresa Carreño les prestan para los entrenamientos que suman tres días a la semana. “Sin dinero, bailamos mucho. Lo que pasa es que me los busco apasionados”.

La oportunidad que tienen los bailarines, la mayoría estudiantes universitarios a los que Oropeza les ha dado clases por lo menos dos años, de alcanzar un alto nivel técnico tiene que ver con la manera antigua con la que Oropeza monta sus piezas. El coreógrafo monta todo y luego el bailarín se apropia del lenguaje y lo hace suyo. Por eso no parte de la improvisación para generar material. “Yo trabajo a partir de mi imaginario y mi fantasía, que no te explico ahorita, no te explico nada. Yo hago todo lo que siento corporalmente y luego bajo material teórico y filosófico de la pieza”.

Félix Oropeza le falló la disciplina militar. Pero tiene una formación folclórica sumamente rigurosa que solo se vio afectada por la necesidad creadora que le ofreció la danza contemporánea. Empezó a bailar en el grupo de folclor del Liceo Andrés Bello, con la excusa de obtener puntos extra en las asignaturas por las actividades en las que se inscribiera por las tardes. Luego estuvo en el grupo de Amigos del Folclor, los primeros talleres de tradición popular de la Fundación Bigott. Estudió en el Instituto Nacional del Folclor, ahora Casa de la Diversidad Cultural, con un programa en el que la formación duraba tres años, con enseñanzas en Formación de Bailadores en las Danzas Populares (I, II y III), contemporáneo, coreografía, ballet, danzas tradicionales y composición. Paralelo

bailó con Un Solo Pueblo, Con Venezuela, Madera. Finalmente conoce a Carlos Orta en San Agustín y lo invita a hacer clases en Coreoarte, donde avanza rápidamente y se convierte miembro de la compañía por tres años.

La historia de la danza contemporánea en la vida de Félix Oropeza se remite a las audiciones de la Compañía Nacional de Danza en los años 80 “que, como todos los proyectos de mucho dinero, duró un año”. Era una gira de Neodanza, Taller de Danza de Caracas, Ballet Nuevo Mundo Caracas y Acción Colectiva. Quedó en el Nuevo Mundo, pero el lenguaje de Neodanza se parecía más a lo que él quería en ese momento para su carrera. Duró un año ahí e ingresó al Taller de Danza de Caracas. Paralelo a eso hizo unos talleres con Danzahoy, en donde duró cinco años.

Se fue a vivir a Ontario, Canadá, por tres años, con su –para entonces– esposa que también era bailarina. Ahí nace Agente Libre como identificación de quién era Félix Oropeza en aquel momento. Una revista, *Dance Magazine*, lo nombra como uno de los primeros tres bailarines del lugar. “Yo bailaba en seis proyectos al año, además de grabar videoarte y comerciales para películas, videos o publicidades de Calvin Klein. En el artículo me describieron como un agente libre y me gustó el nombre porque me di cuenta que eso era. Se transformó luego como autonomía, de no creer en nadie, como forma de trabajo”.

Las primeras coreografías de la compañía fueron realizadas allá. Presentó *Nocturno Cero* en el Festival de Jóvenes Coreógrafos y ganó el Premio Municipal de Danza. De ahí se fueron a bailar en Barcelona, España, para la compañía Tránsito y luego a México. Ahí nacieron piezas como *Croquis para algún día* y *Ausencia* “y ahí ya decidí que seríamos Agente Libre, la compañía”.

Agente Libre tiene un lenguaje propio, desde 2005. Las piezas, independientemente de la temática, la gente las entiende sin que haya la necesidad de ser abstractos. No tienen el prejuicio de presentarse en todos los espacios posibles. “Una vez hicimos *Lubumba*, que es una pieza basada en la salsa, en Antúmano arriba y luego presentamos *La huida* en una cancha de bolas criollas en Petare, que ese era mi sueño. Nosotros teníamos el prejuicio de que la gente no iba a entender eso, pero a la gente le fascinó. Vino un director de música que es argentino pero de origen alemán. Él hizo un proyecto en Israel y Palestina, pero

vino a verse con Dudamel y Abreu. Este le decía que si el rollo social y tal y él le decía que difería de eso: ‘Que la política o las políticas las transformen al pueblo, está mal. La música, si se hace bien, es grandiosa y llega. Es grandiosa y cura. O sea, que tú no tienes por qué bajar el arte a la política. Si hay una buena danza se presenta donde sea, con los valores de danza o de la música. Pero una buena danza. Porque eso transforma a la gente’”.

Según Oropeza, la cultura mediática y globalizada es la contra de la danza y del arte en general. Dice que si un espectador compara los cuadros de Paul Crick con los de la Feria Iberoamericana de Arte en Caracas, la gente se inclinará por lo que entienda. “Son dos estéticas distintas y el arte no está involucrado en la sociedad. Entonces es muy difícil luchar y que la gente entienda una estética que va de avanzada y que va detrás de algo explícito”.

Achaca a la formación general del venezolano que no sea un hábito el tener el arte como prioridad. “Es como el cine comercial versus el cine de autor; o como cuando tengo problemas psicológicos y me caigo a curdas, pero no voy a un psicólogo. Es la diferencia entre *Quién se robó mi queso* y un buen libro, o entre Ricardo Arjona y Silvio Rodríguez o Fito Páez”.

Sin embargo, no es algo que se dé precisamente en los últimos años. Oropeza pone de ejemplo que en la época de Carlos Andrés Pérez, uno de los militares que estaba en la directiva del TTC quería eliminar uno de los dos grupos de danza (Ballet Teresa Carreño y Danzahoy) porque no se necesitaba más que uno. Y también compara con el caso Farruco Sesto, ex Ministro de Cultura, en el que el subsidio que se tiene que pedir en este momento se debe adaptar a las normas socialistas del Ministerio de la Cultura.

La compañía ha sido merecedora del Premio Municipal de Danza 1998 y 2010, Premio Nacional de la Cultura 2009, Premio Casa del Artista 1989 y Orden al Mérito al Trabajo en su segunda clase, en 2010. Para Oropeza ser libre no es libertinaje. Se trata de un asunto que solo entienden los agentes libres.

XV

Carmen Ortiz es una negra que utiliza el cabello con afro a la que la danza le inquietó desde los ocho años, cuando organizaba actos culturales con las niñas de su edificio.

Invitaba a los vecinos para que presenciaran el resultado de unos rigurosos ensayos en los que se preparaba el joropo que veía de Yolanda Moreno en la televisión. También sabía bailar muy bien salsa desde los cinco años y su hermana la llevaba a las competencias de calle que se hacían en Caricuao, donde se crió, con un vestido blanco y unos zapatos de tacón rojo, recuerda. Pero de danza formal, nada. De salir de la zona, menos. Y de concientizar eso como un hecho escénico... Qué va.

Luego de ser corredora de los 100 metros planos, Ortiz ingresó a la Universidad Central de Venezuela en la Escuela de Sociología y una amiga actriz la invitó a audicionar en el Instituto Superior de Danza. “Entonces chévere porque como no podía correr porque ya había perdido la rutina, iba a ver cómo hacía ahora para seguir. Y decía: ‘En la danza uno suda, uno se mueve y tal’. Fuimos al Superior y ella no quedó en la audición y yo sí. Además me metieron en intermedio. Pero yo no sabía qué estaba pasando porque cuando yo salí por primera vez de Caricuao mi mamá me llevó en el carro, porque yo nunca había salido de ahí. Era así como si viviera en un pueblo y luego me mudé a la gran ciudad. Todo un ámbito de conocimiento”.

A partir de 1991 Ortiz se quedó en el ISD estudiando y a la vez Félix Oropeza abrió un Taller de Cultura Popular con Oswaldo Marchionda y Félix Baptista en la Escuela de Antropología. El nexo entre las dos carreras hizo que ella se interesara en la danza tradicional, que además se conectaba mucho con lo que estaba estudiando. “No sé ni por qué seguía en el Superior. Creo que fui intuitiva y dije: ‘Si eso se me dio, yo voy a continuar’. ¿Qué si tenía condiciones? De repente que uno es flaquito y tal, pero no había hecho ballet, nunca había ido a ver una obra. Me pareció que era súper disciplinado y coherente. Te explicaban una cosa y tenía sentido”.

A partir de ahí fue fundadora de La Trapatiesta –agrupación de danza popular tradicional de la UCV creada en 1990– y comenzó a educarse en *tai chi*, danza africana, teatro de Grotowski, mientras que en el Superior aún bailaba coreografías de Luis Viana y Rafael González. “Luego de La Trapatiesta me emparenté con Félix (Oropeza) y me llevó a Danzahoy. Mi primera obra de danza contemporánea fue *40 grados a la sombra*, en la que él bailaba en el Teresa Carreño. Yo me sentía como en un platillo volador, el teatro inmenso y ver al novio bailando aquello. Hice mis audiciones y como esa escuela de Danzahoy era impagable me becaron. Ahí fui muy rigurosa porque yo quería llegar a la compañía”.

Pero en ese proceso Flora Théfaine, una maestra togolesa invitada de los Encuentros Internacionales de Creadores de Contradanza, llevó a Ortiz a Francia un año antes de graduarse en Danzahoy, para participar en un montaje intercultural en la Compañía de Danza Contemporánea de Expresión Africana de Kosiwa llamado *Los signos del tiempo*. “Yo tengo 42 años, empecé a los veintipico. Tenía tanta conciencia de que tenía que ir rápido que las muchachas se iban a sus casas y yo me quedaba 3 horas más trabajando. A mí me tocó con Nova Rowinski, Gustavo Araque, Mariana Tamariz. Y todos habían viajado al exterior y tomado clases afuera. Yo sabía que si quería hacer eso, tenía que fajarme”.

Pero cuando regresó a arreglar los documentos para continuar con una gira por África, en 1996, Ortiz fue a ver el montaje *Oto el pirata* de Danzahoy, en el que Luz Urdaneta la invitó a participar en la compañía y renunció a trabajar en la gira por África. “Yo soy una persona que respeta mucho sus procesos y no iba a interrumpir eso. Sin embargo siempre hay una conexión muy personal, muy linda con Flora y el año antepasado me invitó a una residencia artística en París que duró tres meses”.

Rafael Bethencourt, artista plástico y diseñador gráfico, fue alumno de Ortiz y ahora su esposo. En 1999 decidieron formar una agrupación para experimentar de acuerdo a las necesidades personales de cada uno y la llamaron Sarta de Cuentas, como otrora se le decía al rosario. Juntos descubrieron que en la danza no hay nada mejor que los negocios familiares, que son más fáciles de llevar y, como la vida misma, se han ido fortaleciendo como artistas a la vez que como pareja.

Para ellos, la danza es la razón de ser. “De repente eso lo has escuchado muchas veces de los bailarines, que es nuestra manera de vivir, pero es que es verdad. Nuestra vida se organiza a partir del movimiento”. En su caso, Ortiz quiere decir también que es una necesidad imperiosa de utilizar la expresión del cuerpo para comunicar, para decir cosas, incluso para encontrarse consigo mismos. Es toda una manera de vida y una complejidad que no solamente implica lo más obvio, sino también la plástica, fotografía, video, sanación. Entonces, a partir de la formación de Ortiz como bailarina en las técnicas usuales de la danza, se entretejió un sistema de vida que conecta con la gente por su cotidianidad. “Eso ha hecho que yo me vaya encontrando con el arte, pero con el arte desde una panorámica bien lúdica, desde el arte más juguetón”.

No saben cómo definir su danza, porque no es contemporánea, ni danza-teatro, ni *performance*. Por eso han concluido que sus presentaciones son “acciones poéticas”, imágenes y movimiento unidas con poesía y con todo ese sistema del que han armado una justificación para vivir. “Cuando hemos tenido momentos en que no hemos podido desarrollar nuestro arte, nuestra manera de concebir el mundo, hemos estado muy desequilibrados. Realmente cuando estamos más adentro de nuestro proceso creativo, es donde hay realmente un equilibrio. Esto no tiene ni un principio ni un final”.

Ortiz y Bethencourt no solo viven de la danza desde el punto de vista económico sino también humano. No bailan para que los vean. “No sé si es por la edad o la cantidad de años bailando, pero conseguimos a través del arte una manera de explicarnos a nosotros mismos nuestras sensaciones y nuestras emociones. La danza es vida. No vida porque nos maneje y todos los días salgamos a bailar como un trabajo, sino porque incluso cuando nació nuestra hija, nuestra danza cambió. Eso quiere decir que nuestros procesos personales se expresan a través del movimiento y eso nos va haciendo experimentar nuestra forma de vida. Es algo que no tiene línea de división. Porque estemos dando un taller de animación en *stop motion* o trabajando con unas instalaciones no quiere decir que no hagamos danza. Para mí todo se mueve. El *leitmotiv* es que todo es movimiento”.

Decidieron trabajar como dueto porque, según afirman, hacen falta esos bailarines que tengan disposición de trabajar sin formular preguntas, sin ganas de mostrar virtuosismo o tener una idealización del trabajo antes de comenzar a ensayar. “Falta esa gente patria o muerte que crea en que el arte sí se puede hacer así. Los *reality shows*, la fama norteamericana, *Hanna Montana*—serie infantil de televisión transmitida por Disney Channel—, nos hacen mucho daño”.

Según los artistas, para ellos hay un engaño del ego que generalmente trampea al bailarín que se forma para que lo vean. En cambio ellos están acostumbrados a cambiarse en cualquier cuarto de hospital, baños de mercados populares o casas de los vecinos. “Es como cuando haces el amor, te vacías totalmente y luego es cuando empieza verdaderamente la relación. Luego de haber bailado en teatros, en Jóvenes Coreógrafos, estamos buscando todo el tiempo que los demás nos entiendan, sin importar el lugar”.

Ortiz considera que gracias a que se fue a Francia a bailar, su trabajo es reconocido en el país, donde dicta regularmente talleres de Danza Contemporánea de Expresión Africana en Unearte y participa en conversatorios o actividades puntuales, pero dice que evita darles clases a los alumnos regulares. De hecho, hace unos años dejó la Fundación Compañía Nacional de Danza. “Son unos mentirosos. No hay coherencia en lo que hay que decir, hay un montón de cosas que no funcionan porque es como un ministerio. Cuando tú asumes que eres un ministerio y lo haces por llenar unos huecos políticos, económicos y necesarios del socialismo, ya eso no es danza. Yo me considero socialista pero no chavista. Sin embargo si se me para el presidente aquí, yo lo tengo que respetar”.

La discusión principal que se produce en torno al tema, es el sentido comunitario del trabajo de Ortiz y Bethencourt. Ellos creen en que socializar el arte es lo que se debe hacer. “Que ese eslogan te pegue con lo que estamos viviendo ahorita, bueno. Pero de eso se trata. Ese es el camino, que todo el mundo tenga la oportunidad de disfrutar del arte en todas sus manifestaciones. Hay muchos tramposos que dicen que están haciendo eso, pero yo trato de conseguir los recursos donde los hay”.

Sarta de Cuentas tiene un subsidio del IAEM que se suma a las múltiples invitaciones mensuales que reciben para presentarse, dadas las facilidades de traslado y producción. Porque, a pesar de que utilicen innumerables elementos en escena, es algo que costea el dueto con sus recursos y que Ortiz no permita que haga más nadie, puesto que es una labor que disfruta a plenitud.

El dueto evita que sus presentaciones de calle se parezcan al formato del teatro con el escenario y las sillas, sobre todo porque la dinámica ha hecho que la producción de una obra involucre la interacción con el público intercambiando elementos. “Aquí es un descubrimiento porque todavía montan su teatro en la calle, pero en Europa todos los veranos hay festivales. Nosotros intervenimos un espacio siempre antes de bailar y cuando nos vamos y vemos que la gente se queda en nuestra escenografía, nos damos cuenta que en medio de esa locura hay un espacio de liberación”, dice la directora de la agrupación refiriéndose a lugares tan violentos como La Dolorita, en Petare, donde se han presentado.

Sarta de Cuentas experimenta el movimiento en los centros hospitalarios, técnica de sanación que también existe en Inglaterra o Alemania, donde han experimentado las

propuestas que se generan allá en torno al tema para aplicarlas en Venezuela. De ahí viene su creencia de que el arte sana y que su idiosincrasia como artistas se admira. “Nos han pedido muchísimo que hagamos cosas políticas y hemos sabido hacer que nos respeten. Si el Ministerio de las Comunas nos pide que bailemos en un barrio y es para la comunidad yo lo hago, al barrio que sea, al hospital que sea. De hecho mi trabajo tiene que ver con los centros hospitalarios. Pero si tú me dices que haga una función para el gremio de la danza en un teatro no lo hago, me parece una pérdida de tiempo hacer danza para gente de danza”.

Ortiz cuenta que en la inauguración de la edición pasada del Festival de Solos y Duetos, que se realizó en la sala Ríos Reyna, el *performance* lo realizaron en las butacas, mientras la gente se sentaba. “No me da caché presentarme ahí. Yo ya tuve la oportunidad de bailar bastante en el Teresa Carreño. En cambio si yo termino de bailar y la gente me dice cosas de la obra, entonces ahí es donde yo digo que valió la pena”. Es por eso que han forjado un público de calle, en donde se fomenta una Caracas amable en la que no haya experiencias negativas. Porque la idea de las acciones poéticas es romper la dinámica de la calle y que la gente se violente. No poniéndose físicamente violentos, sino que la acción genere comentarios.

Sin embargo Sarta de Cuentas no se considera como una compañía que trabaja al margen del gremio, sino que más bien necesitan de ellos para poder existir. Respetan y asisten a las temporadas de sus compañeros porque saben lo que cuesta lograrlas, a nivel humano y económico.

Finalmente, Ortiz vive de la danza porque lo decidió así. Este ha sido su único trabajo. A mitad del mes de agosto de 2011 ya llevaba 10 funciones hechas, a diferencia de muchos de sus compañeros que no habían realizado ninguna. El ritmo al que baila Sarta de Cuentas no va supeditado por la tendencia política, como es visto. “No le bailo a *Por el medio de la calle* porque donde ganan los demás yo no hago nada. Tampoco si me invitan a la fiesta del diputado tal, porque no me muevo con la política. No modifico mi obra ni le vendo mi alma al diablo”.

Y gracias a eso no se han encontrado con ningún obstáculo, por la fortaleza que han tenido como artistas. En cuanto al panorama de la danza en Venezuela, Ortiz lo ve más

fortalecido que antes pero con los proyectos familiares por encima de las estructuras externas. “Yo vivo realmente de la danza, vivo de mis funciones. No cuelgo todas mis funciones en Facebook porque a mí nadie me va a ir a ver a un centro hospitalario. ¿Quién me va a ver al barrio La Dolorita? Yo pongo fotos a veces por entrar en la formalidad de la danza, pero eso no quiere decir que no esté bailando. Como nosotros buscamos el contacto con la gente y ahorita hay un mecanismo de lo social, entonces hay dinero para eso. Lo que pasa es que tu trabajo tiene que tener una línea. Como vengo de la Escuela de Sociología y creo en eso, este proceso me favorece. Hace 10 años yo tenía que ir a pedir las funciones con Beatriz Moleiro, porque era catira y a ella sí la atendían, entonces nos abrían la puerta en los Espacios Unión. Muy fuerte eso, hay mucho racismo. Pero ahora no, ahora es el colmo. Independientemente de eso nosotros tenemos un trabajo muy estructurado de muchos años de trabajo”.

Sarta de Cuentas ha participado en el Fest Festival de Bologna, Feria Internacional del Libro de República Dominicana, Casa del Reloj en Barcelona y es Premio Municipal de Danza 2002 y 2006, ambas como Mejor Coreografía, y en 2006 ganaron el Premio Ministerio de la Cultura – Patrimonio Cultural de Venezuela, para el cual primero Ortiz preguntó si tenía que hacer algo político antes de aceptar el premio. Razón tiene Sarta de Cuentas en decir que están cosechando y no sembrando. Por todo esto se definen como “poesía en movimiento”.

XVI

A principios de junio de 2011, en la Sala de Conciertos de Unearte, se presentó por tres funciones el espectáculo *Fecunda zona*, montado por la Compañía Nacional de Teatro. O eso es lo que dice el papel. De actuaciones, en la puesta, no hubo demasiado. Aura Rivas y William Escalante leyeron el poema de Andrés Bello *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, mientras los bailarines de Caracas Roja Laboratorio fusionaron danza contemporánea con los versos que celebran los 200 años de gesta independentista en Venezuela y que sirvieron de preámbulo al Octavo Festival Mundial de Poesía.

En realidad, la producción fue confiada a Rafael Nieves, director de la compañía Caracas Roja Laboratorio que ya tiene más de 10 años haciendo vida dancística en el país porque consiguió en la danza su manera de hacer teatro.

Nieves comenzó como coreógrafo en el año 1999, pero antes había vivido un proceso de rompimiento con la familia y los estereotipos que tenía en cuanto a la masculinidad: de las artes marciales y el militarismo –llegó al segundo año del internado en la Academia Militar de Venezuela–, pasó a las artes. “Era muy solo, muy abandonado a nivel familiar y pude leer mucho. Nunca le había prestado atención a textos teatrales. Empecé a ir a grupos de lectura, de cuentacuentos y títeres, que me gustaron muchísimo. Yo me controlaba la ansiedad a través de las manualidades”.

Nieves comenzó a estudiar actuación en la primera promoción del Instituto Universitario de Teatro y sus profesores siempre le vieron capacidades para el hecho escénico. Rocío Rovira lo inició en el grupo de Teatro y Mimos de Venezuela. Fue un proceso de tránsito por un mundo que él no podía reconocer del todo como masculino pero en el que ya, a los 22 años –En 1994, tres años después de haber salido de la Academia Militar–, había bailado por primera vez.

Después consiguió apoyo en Angélica Escalona y Andreína Womutt y empezó a bailar con Luis Viana en el Iudanza. Sin haber terminado la carrera, Nieves formó parte del Grupo Theja, en un montaje de Javier Vidal en el que participaban José Simón Escalona, Héran Marcano y Frank Spano. “Fue muy sabia Angélica (Escalona) cuando me dijo que yo tenía que terminar la carrera. Ya había empezado a trabajar y estaba haciendo teatro con grupos profesionales. Luego fui a hacer danza y eran muchas cosas a la vez. Aparte tenía novias, noviecitas y noviesotas y no me daba tiempo de nada. Al año siguiente me casé y tuve un hijo que debía mantener”.

Macarena Solórzano los llamó a su hermano Rommel y a él para formar parte de la compañía de Danza Actual. Al mismo tiempo era actor del Teatro Nacional Juvenil de Venezuela y del Centro de Actores. Luego bailó *Oto el pirata* con Danzahoy. “Entonces me di cuenta de que me empezaron a usar en teatro solo para las cosas físicas, para salir en interiores o fingir ataques de epilepsia. Para los textos siempre agarraban a otros actores aunque no fueran tan buenos como yo y me dije: ‘Para esto me voy a la danza’. Y empecé con Espacio Alternó”.

Rafael Nieves, ganador del Premio Nacional del Artista 1999, se formó en el Taller de Danza de Caracas, a pesar de que también bailó por un año y medio en Espacio Alterno. En el año 98, el bailarín se va a Neodanza y luego de graduarse en el Iudet conoce a Luis Armando “Yayo” Castillo, director de Rajatabla Danza y decide pertenecer a la compañía, donde compartió escenario con Vanessa Lozano, Belén Zapiola y Daniela Pinto. Al año siguiente se renovó el elenco y entraron Claudia Capriles y Félix Oropeza.

“El tipo amaba el elemento teatral y el espacio y era muy atrevido. Ahí había un universo sin llegar a ser tan intimista como los improvisadores. Era expresar su risa, su arrechera, su llanto, su bienestar... Él era muy crudo en ese sentido y entonces yo terminé lo que no había podido hacer en Espacio Alterno. Rafa (González) es un tipo que maneja demasiado bien el uso de la luz y la composición. Yayo era la búsqueda, la ruptura y además mayor. Yo era el pitufo de la cosa”.

Con Félix Oropeza, Nieves caminó de la mano por diferentes proyectos. Bailó como invitado en Espacio Alterno, Agente Libre, Theja Danza Teatro y el Festival de Jóvenes Coreógrafos, a pesar de su relación con Rajatabla Danza. Entonces apareció Julio César Alfonso, profesor de Danzahoy, que se ofreció para coreografiarle solos al bailarín... Y ahí se acabó la historia en compañías ajenas.

En el año 1999, Rafael Nieves se da cuenta de que la mejor ofrenda que le podía hacer al culto del movimiento era precisamente su capacidad corporal. Y que el teatro no se limitaba al uso de un texto en escena. En ese sentido, el material creativo que manejó para el monólogo *Amarillo #5* que le escribió Rubén León –hermano de Hilse, su esposa y compañera de baile– sirvió para escenificar un espectáculo de solos coreografiados por otros bailarines, que tenía por nombre *Caracas roja*.

“Para poder recibir el subsidio del Conac tuve que registrar el grupo. Y justificamos que Caracas era violenta, la de los techos rojos. Fíjate que estábamos empezando con los 2000 y la ciudad todavía no era ‘roja, rojita’. Y Laboratorio porque pensaba que cuando tienes una agrupación con estas características, no podía centrarme solamente al hecho de la danza, sino que yo podía acercarme a otras manifestaciones escénicas como el *break-dance*—danza urbana que forma parte de la cultura hip hop—, la *capoeira*, el circo, la

improvisación, invitar a artistas plásticos y hacer proyecciones... La danza necesitaba un espacio para investigar”.

Caracas roja se estrenó en el Teatro Alberto de Paz y Mateos, lugar de residencia de la compañía desde entonces. La permanencia de Caracas Roja Laboratorio en el teatro de Las Palmas se debe al apoyo que recibieron de parte de las dos agrupaciones del recinto: Angélica Escalona –directora de Theja Danza Teatro– y Margarita Méndez –directora de Macrodanza. Nieves y León heredaron el espacio y se inventaron un sistema de entrenamiento, tomando como punto de partida la experiencia de Nieves y la creación de una danza agradable para los dos intérpretes, a quienes dos años más tarde se uniría Isabel Story “y se quedó para siempre”.

A pesar de que este espacio fue heredado, seis meses tuvieron que pasar antes de que la compañía de nueva danza Caracas Roja Laboratorio, pudiera entrar de nuevo a ensayar al Teatro Alberto de Paz y Mateos en el año 2011. Rafael Nieves dice que se vieron muy mal porque el nivel de entrenamiento bajó mientras los damnificados de las lluvias de diciembre de 2010 estaban presentes en el lugar y los bailarines no podían ensayar.

Como Nieves no puede pagar a los intérpretes de su compañía, para él es muy valioso el entrenamiento que pueda ofrecerles como garantía. “Pedí prestado, pagué por ahí, fui a Río Teatro Caribe, al Teatro Teresa Carreño, pero estamos mal. No estamos en una buena etapa. A nivel de exigencias, yo hago una clase fuerte y que me interese, pero si pasamos días sin entrenar eso nos quita mucha solidez”.

Caracas Roja Laboratorio participa del sistema de convenios del IAEM, pero el monto no alcanza para pagarles a los bailarines. Entonces la promesa y garantía de mantenerlos ahí se remite al entrenamiento. “La gente sabe que si no se entrena conmigo, no baila conmigo. Ves heterogeneidad en la manera de entender el movimiento, pero ves homogeneidad en los códigos y la energía. Yo soy muy elitesco: para mí mis bailarinas son muy importantes. Mi trabajo se lee en el cuerpo de esta gente”.

El mantenimiento de una compañía, según la visión de Caracas Roja Laboratorio, no solo se basa en la entrada monetaria que sirve de sustento, sino en los premios, la experiencia y el material que se maneja a nivel de información.

Monetariamente, Nieves dice que vive del sueldo de Unearte –dicta las cátedras Técnica de Danza Contemporánea I y II del nuevo pñsum y Taller Montaje de quinto año, además de haber sido profesor de Expresión Corporal, Puesta en Escena de la Obra Coreográfica y Cátedra Libre de Movimiento e Improvisación–, el subsidio y las funciones que compran. “De la docencia tampoco se puede vivir bien, pero es algo más. Ellas (León y Story) pudieron acceder al pilates, que les da dinero. Yo soy el que menos gana de los tres, pero eso sí, ellas me cuidan. Porque saben que yo soy el que les va a permitir que ellas tengan su obra”.

Caracas Roja Laboratorio es el resultado de una conjunción de elementos que tienen que ver con el significado que Nieves le da a la ciudad. Desde el año 2001, cuando la bailarina Isabel Story apareció en el camino de Nieves y León, lo que han transitado se ha paseado por hechos figurativos y abstractos, implementando técnicas como el *contact improvisation*, *passing thought* y otras técnicas de la Nueva Danza, siempre tomando en cuenta el cuerpo como punto de partida para luego organizarlo metodológicamente a través de su experiencia particular.

“Nosotros engranamos un sistema que nos mantiene cohesionados. En cuanto a formas de expresión, nuestro elemento es abstracto a partir de motivaciones diferentes, elementales. Es una técnica mixta... Hay una cantidad de condiciones físicas que nos delimita y que nos permite desechar, o no repetir”.

Es en ese lugar de investigación donde Nieves descubrió que la danza era su vida. Su espacio y su tiempo. Donde encontró un hogar, cambió patrones de conducta, adquirió destrezas y conoció un territorio en donde el cuerpo se pudiera expresar como totalidad.

XVII

En una esquina de la avenida María Teresa del Toro, en Los Rosales, se encuentra la Organización Nelson Garrido. Es una casa de tres pisos, maltrecha, con serigrafía y objetos que conviven en las paredes, en el suelo, en donde el que sea los deja regados: senos andantes, mujeres con guantes de boxeo, fotos de genitales masculinos con *piercing*, latas de pintura en aerosol, papel de fotografía... Todo puesto en desorden, como hurgando en la inquietud ajena.

La brillantez del amarillo de la fachada contrasta con el techo de zinc y el sudor impregnado en quienes cumplen el osado reto de refugiarse en esa casa del oeste caraqueño. La casa se llama *Carmencita*, pero el nombre de la organización fundada en 1994 es el de un fotógrafo venezolano, irreverente que ha aceptado que ahí se gesticule un laboratorio de experimentación no solo a nivel visual, sino que se permitan cánones escénicos en espacios poco convencionales. “Que sea un espacio para la concreción de ideas”, como dice su página web o, mejor aún, como el eslogan: “El espacio de los que no tenemos espacio”.

La Azotea, Piso Experimental, es el nombre que Rommel Nieves –bailarín creador de 100% Impro Compañía de Danza– le dio al tercer piso de la ONG. Él acondicionó el espacio para empezar a trabajar, el 24 de mayo de 2007. Como los linóleos son costosos y de difícil acceso, convirtió las publicidades impresas en plóter de la Misión Negra Hipólita –organización pública creada en ese año, con el fin de atender a indigentes con vicios– en suelo para bailar. Es una terraza techada pero sin espejos que cubran las paredes, como los hay en los salones tradicionales de danza. Uno de los laterales es de ladrillos, donde reposa un dibujo de una pareja teniendo sexo de pie. La especie de tarima, de unos cinco centímetros de alto, cinco metros de largo y diez de ancho, es la plataforma en la que se han proyectado diferentes actividades escénicas informales de danza contemporánea, en los últimos años.

La principal actividad desarrollada por Nieves en la ONG ha sido la creación de un espacio de improvisación que acepte a personas que no necesariamente están profesionalizadas en el hecho escénico. Se trata de una *Peña impro-ductiva*, que se practica desde 2008. Esto es una noche de *jamming*, de convivencia entre la música, la danza y cualquier otra manifestación escénica. Se presenta casi mensualmente como una alternativa ante la falta de espacios en la capital para el disfrute del movimiento corpóreo. El nombre es un juego de palabras que incluye: la definición de “peña” (como una reunión de amigos que van a un lugar a cultivar una afición) y una mezcla entre la “improvisación” y la “improductividad”, en alarde a la ausencia de lugares que se prestan para este tipo de actividades a nivel nacional. Es un encuentro totalmente desligado del academicismo, ya que el artista va a explorar la búsqueda de esa libertad que se vive sin poses, ni reglas de evaluación.

Otra de las iniciativas de 100% Impro ha sido convertir el lugar en una atmósfera distinta para la presentación de proyectos. Desde 2007 se realiza la *Octavita del Día de la Danza* en el mes de mayo, en la que se presenta un modesto programa de cuatro trabajos coreográficos de diferentes compañías invitadas que quieran ofrecerse para bailar. En ese mismo año se llevaron a cabo las *Noches de danza*, encuentro temático de coreografías en solos, duetos y compañías que quisieran experimentar. Además, en ese momento Nieves tuvo la posibilidad de tener como invitados a bailarines internacionales como Patrick Redl (Austria), Abigail Levigne (Nueva York) y Vanilton Lakka (Brasil). En 2009 el Festival de Jóvenes Coreógrafos tomó en cuenta la terraza para incluirla en la programación.

En total, se han presentado compañías de danza y bailarines independientes como la Escuela del Taller de Danza de Caracas, Caracas Roja Laboratorio, Neodanza, Sarta de cuentas, Um. Gramo, Espacio Alterno, Ana Chin-A-Loy, Fausto Espinoza, Jackeline Caballero, Kreils García y estudiantes de la disciplina que buscan una oportunidad para presentarse.

100% Impro lleva alrededor de una década trabajando, siempre en lugares poco ortodoxos. Lo mismo pasó con el Cuartel San Carlos, donde se gestaron los primeros movimientos de la agrupación. Una agrupación que no tiene bailarines, sino que siempre se ha dedicado a explorar el movimiento corporal desde su protagonista: Rommel Nieves.

“100% Impro sí tiene bailarines, porque yo soy el bailarín y esa también es una fórmula de trabajo”, dice. Nieves tenía una necesidad de romper paradigmas y, según asegura, él se siente más intérprete que coreógrafo. La compañía representaba esa identificación que no encontraba en otro lugar. Su temática de trabajo, la del hombre urbano, está siempre regida por la improvisación. Cual cristiano que profesa su religión como un absoluto, él reza: “Ese es el camino, la libertad de creación, la meta”.

Esta no es una carrera que haya escogido porque, afirma, “eso tenía que ser así”. Llegó a la danza a los 17 años de edad, a través del Taller de Danza de Caracas, dirigido por el Negro Ledezma. Luego hizo un año en el Instituto Superior de Danza como bailarín invitado. “Era la única clase que había, con una gente que venía con un proceso de tres años. Caí yo ahí, con un mejor nivel que ellos. Llegamos varios del Taller y ellos decían que no nos querían. Veníamos trabajando, haciendo clases en la Escuela Nacional de

Danza con técnica de Cunningham, me ponía mis mallitas y mi vaina. Teníamos una base técnica muy buena, pero este grupo venía de procesos más libres de creación porque muy pocos habían pasado por rigor técnico”.

Por eso decidió irse a Neodanza, en 1997. No tenía intereses de ver clases con los profesores con los que estaban, más allá del título. “Alexey (Tarán) e Inés (Rojas) – directores de Neodanza– me contaron que estaba tomando un taller de *contact improvisation* con un griego ahí y él se dio cuenta de que yo llegaba calladito a cambiarme y a bailar y eso le gustó mucho. Por eso no fue que me quedé, sino que me quedaron”. Estuvo cinco años bailando con ellos y luego se fue tres meses a Rajatabla Danza. El bailarín asegura que venía de un proceso de investigación totalmente diferente a como se trabajaba ahí y por eso le pareció frustrante la experiencia. “Yo sacaba material por bojotes y les encantaba, pero para mí era muy fantasma. Por suerte me salvó Neodanza, que me dijo para que regresara por una gira que me llevaría dos meses y medio a Europa y me cerraron las puertas en donde estaba. Pero después, a ellos, se les cayó la santamaría. Así que nada importó”.

A la par de Neodanza, Nieves comenzó a presentarse en Jóvenes Coreógrafos. Y por ahí salió el nombre de 100% Impro. Ya Neodanza como plataforma no le resultaba “y me enfoqué en mi proyecto, que más que una compañía es mi proyecto de vida”.

100% Impro trabaja netamente independiente: no tiene subsidio del IAEM, ni presencia en Unearte en la docencia, ni tiene bailarines asalariados. Sin embargo, Rommel Nieves ha logrado calar en la escena nacional presentándose en todos los festivales y encuentros de diversidad dancística del país, además de presentar sus temporadas en teatros convencionales como las salas de Unearte o la Casa del Artista.

Para subsistir, el bailarín da clases de yoga privadas, vende sus funciones –“cuando se puede”– y ha diseñado una línea de franelas impresas con el logo de la compañía y diferentes diseños que él mismo elabora, bien sea con el afiche de promoción de la temporada, pensamientos sobre la improvisación, etcétera. “Todo ha sido un asunto de autogestión: yo quiero algo y me lo hago yo”.

“La he pasado cabilla para aprenderme a gestionar. No hay un sitio donde te enseñen coreografía o a producir. Uno tiene que aprender a los coñazos y he subsistido por

necio. He tenido que aprender a vender mi trabajo y a venderme yo. El primer año conseguí tres millones (de bolívares “débiles”) de subsidio en el IAEM. Pero yo apenas soy coreógrafo y tengo que ser gerente, administrador, productor, todo, por un monto que nunca subió y se mantuvo ahí. Con tres funciones puedo lograr lo mismo del subsidio. Prefiero dar mis clases de yoga privadas y así vivo bien con mi esposa y mis dos chamos”.

Según Rommel Nieves, cuando se es independiente como él también se pueden lograr cosas. “Uno de los logros de 100% Impro es mantener presencia en todos los lugares. He trabajado en los espacios más insólitos de Caracas. No hay excusas de que si no tienes un salón bonito no tengas presencia fuerte u obras consolidadas. Yo voy al margen, pero no me siento marginado. Uno mismo se margina con actitudes y pendejadas, y distintos tipos de censura que he ido venciendo con el tiempo. Los promotores culturales van pasando y uno va quedando. La gestión cultural es pobre, más que improvisada”.

XVIII

Armando Díaz dice que la danza es como el aire, una especie de razón omnipresente que le permite expresarse con su interlocutor. Pero a la vez concibe la disciplina como humana, porque es una habilidad que lo llevaron a descubrir y que él no sabía que tenía. De hecho, Miguel Issa –su profesor de expresión corporal en el Instituto Universitario de Teatro– fue quien le prestó el dinero para audicionar en el Instituto Universitario de Danza, de donde egresó cinco años más tarde en una de las últimas promociones. Julio Bouley, director en los talleres que realizó con la agrupación Teatro del Contrajuego, insistía en que tenía madera para la danza. Pero Díaz tenía 21 años de edad y le costó creer que, aunque desde chiquito el movimiento lo mantenía vivo, podía dedicarse a eso profesionalmente.

“Dejé el Iudet en el quinto semestre porque me cayó la locha un día que vi a Danzahoy en la Anna Julia Rojas y dije: ‘¡Yo quiero estar ahí montado!’ y tuve que enseriarme sin tener novio ni nada. Mi mamá no sabía. Ella creía que estaba haciendo las dos carreras simultáneas y un día que me estaba volviendo loco le dije y me apoyó cien por ciento hasta el sol de hoy. Yo le escondía las zapatillas, los suspensores, bueno... Aquel sufrimiento”.

A los cuatro meses haber entrado al Iudanza, Armando Díaz recibió la llamada de Dramo para sustituir bailarines en las presentaciones. Al cabo de año y medio, Luis Viana

lo invita a pertenecer a su Ensamble Coreográfico Experimental con el que viajó a Lyon, Francia. Luego quedó en la audición que Rafael González le hizo para pertenecer a Espacio Alterno durante una última etapa masculina, con todos los bailarines de cabellera rapada. Con Félix Oropeza trabajó tres años en Agente Libre. Paralelo a eso Carolina Petit le montó un unipersonal y perteneció al Ballet Teresa Carreño como elenco de *Coppelia*. Se retiró para ingresar al Taller de Danza de Caracas. Fueron dos años dando clases en la Escuela, a los talentos que recién comenzaban, montando coreografías en la compañía y bailando con ella.

Pero dentro esa experiencia, que suma 10 años, Armando Díaz puede registrarse como uno de los pocos bailarines venezolanos al que le depositan su “quince y último” en la actualidad: es primer bailarín de la Fundación Compañía Nacional de Danza, además de dirigir Sietecho, agrupación independiente. “Ahorita me siento privilegiado porque somos pocos en el mundo los que podemos vivir de la danza y vivir bien, además. El sueldo tiene beneficios y además ellos me permiten seguir investigando con esta y otras compañías. Es una tranquilidad. Antes de entrar ahí estuve dos o tres años dando clases después de graduarme para poder vivir y era horrible porque me desgastaba y no estaba bailando realmente”.

Sin embargo, esa tranquilidad de la que habla se ve mermada cuando evalúa el desempeño de la institución. “Yo que estoy en la Compañía Nacional no sé si eso va a seguir dentro de dos años. Estoy dentro de una compañía que casi no se presenta y que no tiene proyección a pesar del nombre. Todo es un problema de dirección y que se mueve por una cuestión política. La línea va hacia unos intereses que no somos precisamente nosotros. Y siento que esto está muy pobre, muy triste, muy vacío”.

Con la diplomacia que lo caracteriza, Díaz describe a Sietecho como una agrupación en la que puede divertirse y gestar atmósferas diferentes precisamente por la condición itinerante. El asunto de la falta de subsidio lo resuelve con el dinero de la FCND, con el que puede pagarse las obras e incluso tener acceso a lugares de ensayo.

Todo comenzó porque cuando el bailarín se entrenaba como actor con Orlando Arocha y Julio Bouley, la dirección siempre fue una inquietud. Al entrar a la danza, se enteró de que existía el Festival de Jóvenes Coreógrafos y Carlos Paolillo le dijo que podía participar con

pequeños *performances*, sin necesidad de tener grandes obras. Desde ahí se presentó en la plataforma dancística hasta que egresó, título en mano. Hercilia López también fue un impulso para empezar a coreografiar. “Roseliz González –bailarina egresada de Iudanza– era mi musa en aquel entonces. Un día me dijo que tenía que enseriarme y nos pusimos a pensar en un nombre que no tuviera que ver nada con danza, ni con arte hasta que salió el Sietecho, que obviamente es una expresión esencial para un bailarín –se refiere a la cuenta que marca la pauta para iniciar una secuencia en el baile, ya que en danza y la música solo se enumera del 1 al 8. El esposo me hizo el logo y aquí estoy desde 2007”.

Sietecho no es una compañía de elenco permanente, sino que Díaz invita a sus pares por proyectos. Sabe que es lo mejor que le ha pasado porque su naturaleza, para nada rutinaria, le ha enseñado a que las personas pasan a medida que cumplen una función en su vida. “Cuando uno trasciende es porque alguien va en la misma sintonía contigo y un buen recuerdo queda después de la experiencia. Así me pasa con el arte. La energía que yo voy a necesitar para montar y comunicar, es distinta cada vez. No quiero que la gente se mueva igual que yo cuales monitos en un circo”.

En sintonía con lo que afirma, Armando Díaz cree que el principal aporte que hace a la danza en Venezuela como bailarín y director de un proyecto aún novel es no encasillarse en fórmulas que antaño dieron resultado. Piensa que el movimiento tiene múltiples formas de comunicar y que cada intérprete tiene algo que decir independientemente del medio que se utilice y cómo se aborde. “Así empezamos a hacer un cambio y vamos tomando gente no solo de la danza, sino de otros campos, porque esto es algo universal”.

Con solo cuatro años de trabajo, el coreógrafo ha logrado el Premio Municipal de Danza a la Mejor Compañía y su compañero Alexis Sulbarán, el de Mejor Intérprete por el dueto *Lo que no se dice*, que fue una presentación producida en 2010 por Sietecho.

Actualmente, Díaz trabaja en un homenaje al español Alberto Grau solo con voces corales que puedan explotarse en el hecho escénico. “Mi compañía es itinerante. Ensayamos en la sede de Caño Amarillo, pero como dependo de los elencos, cambio de horario de ensayo. Ahorita estoy trabajando con 10 mujeres y ellas pueden ser en las noches y yo no voy a meterme allá a las siete de la noche. Entonces tengo espacio en el Teresa Carreño, en el salón de fiestas de alguna casa, en mi sala, en una escuela de música cuando

alguna sale temprano y nos robamos un espacio... Así estamos. Estamos entrenados para presentarnos en cualquier sitio, es divertidísimo”.

Mientras Armando Díaz determina si su línea de investigación irá encaminada por la radicalidad o por la unificación de estilos artísticos, el bailarín no dejó el teatro del todo. Hoyen día trabaja con Teatro del Contrajuego en el montaje *Queens and Queers*, donde se presenta la homosexualidad a través del desnudo que sustentan cuatro cuentos de Tennessee Williams.

A pesar de este corto camino transitado, Díaz puede mirar en retrospectiva y ver cómo cambió la Selección Nacional de Esgrima, las clases de canto lírico y la posibilidad de estudiar cine en Mérida para comenzar a moverse. “Nunca me educaron para bailar y al final volví yo solo al origen. Entonces para mí es una razón que desde chiquito me hacía estar vivo, que me gustaba, que me hacía bailar en el baño, en la sala y no me importaba que la gente me viera y que ahora, ya de grande, es lo que me hace seguir, vivir, respirar, hablar, socializar, amar, comunicar que es lo más importante. Tanto, que si se acaba la danza en el mundo yo no sé de qué voy a vivir. No sé hacer más nada sino esto”.

XIX

En un pasillo largo y angosto del Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela aún se ven los restos de piso rojo en el que Conchita Crededio y José “El Negro” Ledezma tenían que ensayar con el Taller Experimental de Danza cada vez que el auditorio estaba indisponible, desde 1973 cuando comenzaron con la agrupación. Llegó un momento en el que el Aula Magna comenzó a tener actividad constante y ese fue el espacio asignado para siempre. Entonces el maestro Grishka Holguín, quien asumió el cargo de director de la compañía en 1981, optó por colocarle Pisorrojoa la agrupación como una ironía a las condiciones en las que tenían que trabajar.

Luego de la jubilación de Holguín, la escuela de danza se ha paseado por las manos de Moravia Naranjo (1997-2001), Adolfo Ostos (1997-2007) y Elío Martínez junto con Carlos Penso (desde 2007, justo el año en el que René Ydrogo fusiona su Taller Permanente de Danza Contemporánea UCV con Pisorrojo).

Penso, Director Artístico actual, asegura que las condiciones del lugar no han cambiado y que, a pesar de que se montó un piso nuevo, hay demasiado viento, es un pasillo muy angosto donde no hay privacidad y no son las más idóneas para hacer danza. “Pero como estamos en este país, pienso que vamos en góndola”, dice.

Penso es un autodidacta que tuvo vinculación con la UCV desde antes de ser bailarín. Su carrera en Estudios Internacionales lo llevó por un camino de seriedad impuesta por un compromiso *post mortem* con su madre que le valió 10 semestres de una carrera que solo le apasionó 2. Unos años atrás, siendo estudiante del Colegio Francia, tuvo cierta vinculación con las artes en una obra de teatro –*Las preciosas ridículas*, de Molière– donde descubrió una inquietud personal por lo escénico.

El piano y la pintura eran necesidades mucho más solitarias. En cambio, el taller de expresión corporal que hizo en el Teatro Teresa Carreño a los 20 años de edad le presentó la posibilidad de proponer creativa y plásticamente una composición solista. “Yo me acuerdo que en esa época yo me hice muy amigo de una señora que tenía como 38 años y entonces construí un trabajo a partir de unas cartas del tarot. Estaba la carta de la muerte, había una simbología con una urna, con un sol y una luna y una dualidad entre lo masculino y lo femenino. Para mí fue una exploración de la motricidad masculina en la parte izquierda y la femenina en la derecha, que además mucho tiempo después entiendo que el lado derecho es ese y el masculino es el otro, de manera muy intuitiva. Pero eso no terminó muy bien, porque yo era muy gordo”.

Luego vinieron otros talleres en los que el peso también fue la limitación. “Era una entrada a un mundo rudo. A partir de ahí decidí romper con las artes escénicas sin haber entrado realmente. Pero digamos que lo que había visualizado no me invitaba a terminar de entrar”.

Sin embargo Penso siguió el consejo de Ana Chin-A-Loy, que ya bailaba en Pisorrojo, para audicionar. Cuando quedó en la agrupación, lo enganchó esa especie de masoquismo, cierto placer oculto que existe en el trabajo constante. El dolor, que no necesariamente tiene que ver con algún músculo o articulación, sino más bien con la insatisfacción con respecto al ideal de cuerpo o de movimiento.

La carrera de Penso se consolidó allí, a pesar de que en un primer intento lo despidieran de la compañía tres años después de haber empezado. El director, Adolfo

“Fito” Ostos, no permitió que el bailarín faltara a los ensayos de *The Banshee* –remontaje de Holguín– a causa de la enfermedad letal de su madre.

“Me acuerdo que Pisorrojo estaba en llamas, en crisis. Había un grupo que eran las mejores y ellas bailaban pero más nadie lo hacía. Entonces yo siempre he sido cabeza caliente en el sentido creativo y me reuní con otras personas y juntos empezamos a escribir ideas y se lo llevamos: tener clases, talleres, propuestas para generar dinero. Era esa fuerza que tienes al inicio donde crees que todo es bello y posible. Al principio él –Ostos– tuvo muy buena reacción a eso pero después todo se complicó y la gente no terminó haciendo un carajo. Fuimos un grupo a hablar en la Dirección de Cultura para exponer el caso, pero cuando la cosa se puso ardua y pelúa la gente arrugó y se fue. Al final utilizaron todo como un problema político porque Fito era chavista y la directora no, entonces yo ahí me fui a tomar clases desesperadamente a cualquier lugar”.

En esa búsqueda de rumbo, Penso tomó clases de ballet en la escuela de Nina Novak, en Danzahoy con Luz Urdaneta, de jazz lírico con Laura Prieto y en el Taller de Danza de Caracas. Pero ninguna clase fue formalmente un ingreso a alguna compañía y por eso, cuando Mirjam Berns le ofrece irse a la Compaigne Coli de Francia, se fue sin pensarlo. El problema es que a los tres meses, el papá empezó a padecer de cáncer de pulmón y este tuvo que devolverse a atender los asuntos funerarios. Ese fue el momento en el que decidió ser bailarín.

Duró un mes en el Iudanza, porque dice que los lugares donde no hay libertad de expresión no son para él. “Empecé a ir a Pisorrojo de nuevo. Fito murió y Elio (Martínez), que era el segundo a la cabeza luego de que Moravia (Naranjo) se fue, me invitó a dar clases sin pagarme y después me proponen de la Dirección de Cultura que lleve mis papeles para meterme en nómina como Asistente de Producción. Luego se dieron cuenta de que supuestamente estaba demasiado calificado y me metieron como Director Artístico. Al principio fue súper difícil porque no me creía el puesto que tenía. Poco a poco ha sido una contribución muy interesante para mí porque es un espacio donde yo puedo compartir con personas y a la vez nutrirme de ellos. Es un aprendizaje creciente, siempre estoy revisando material y entrenándome. Ha sido muy interesante decidir cómo la gente debe moverse de la nada, porque a mí nadie me enseñó cómo llevar mi arte a ningún lado. Es muy difícil moverse en este país y que alguien te apoye para difundirlo”.

La pretensión de Pisorrojo, según su Director Artístico, es seguir gestando danza contemporánea en el país. De los aportes, habla del lugar como el sitio donde se produjo la disciplina y donde aún se mantiene el respeto por Holguín como su gran director, a pesar de que las nuevas generaciones no conozcan su trabajo. La compañía se concibe como un lugar de paso, en el que las condiciones del mismo estudiante que va a tomar clases son las que rigen el juego. “No puedes ser rígido, hay que adaptarse. La misma dinámica informal que genera el que un estudiante no pueda ir a los seis meses porque tiene examen es muy interesante porque te hace ser flexible y evalúas con todos los factores”.

El coreógrafo pretende que Pisorrojo sea un lugar que haga y que fomente lo que no tiene la danza en Venezuela. “Qué chévere que puedas venir a hacer una clase de Movimiento a partir de la Emoción, una clase de Técnica Alexander, con Abelardo Gameche; o de Girokinesis, que son demasiado caras; que puedas hacer una clase de ballet relajada y puedas reírte. Siempre esto ha sido un ambiente muy hippie y me parece que eso es lo más bonito que tenemos”.

Dentro de los logros de Penso está haber creado el festival *Villanueva, arquitectura en movimiento*, momento en el que se reúnen los creadores de danza contemporánea en torno a la celebración aniversario de la Semana del Estudiante en la UCV. El bailarín también ha pertenecido a las compañías Caracas Roja Laboratorio, 100% Impro y Neodanza, de la cual hasta el presente ha hecho trabajos de dirección y talleres de *flying low* y *passing through*—técnicas que estudió en Costa Rica en 2010— en conjunto con Inés Rojas.

Carlos Penso, a sus 33 años, ya no sufre por el peso y su motricidad particular lo ha hecho repensarse ese planteamiento de autojuicio que tenía al principio. El aplauso del público o los aportes que él como bailarín pueda darle a la danza en Venezuela no son su prioridad. “He cambiado un poco, porque esto tiene un lugar menos frágil y a la vez más sólido, desde el cual emprendo cosas y desde el que puedo verme desde afuera, sin el juicio del principio, sino desde un lugar más consciente”.

CAPÍTULO 4:

Aquí se baila así



100% Impro presentando *El último verso* en una calle de Artigas. Foto: Jiniva Irazábal

“Ser bailarín en Latinoamérica ya es un milagro”

Adriana Urdaneta –Danzahoy

XX

En la sala de conciertos de la Universidad Nacional Experimental de las Artes se escuchan la prueba de sonido, la tramoya que baja y sube, las quejas sobre el video *beam* que no prende faltando pocos minutos para empezar la función y la iluminación, que todavía tiene detalles por afinar. Es 29 de abril y a las siete en punto debe arrancar *Video, vida, danza*. El espectáculo coreográfico y multimedia ya se ha exhibido en varias fechas especiales pero este año, 2011, es el único que presentará la institución para conmemorar el Día Internacional de la Danza. En torno a la celebración hay otras funciones que se llevan a cabo simultáneamente como un secreto a voces, “una modesta agenda” como diría Ángel Ricardo Gómez cuando lo describió en el diario *El Universal*.

Carlos Paolillo se sienta y supervisa todo. Él, que pocas veces deja de usar un suéter vinotinto ceñido a su delgada estampa y un bolso cruzado, ha dedicado más de 30 años a trabajar por la danza y su institucionalización en Venezuela. Es viernes por la tarde y ya las clases de danza se terminaron y la oficina del Centro de Documentación y Biblioteca que dirige en Unearte cerró por esa semana. Paolillo también es periodista y desde hace 5 años publica una columna semanal en el diario *El Nacional*, que ya está lista para salir el miércoles que viene. Al final del día solo le queda disfrutar. Y el disfrute se lo proporciona su mismo lugar de trabajo. Porque esas salas con nombres de artistas emblemáticos como Margot Benacerraf, Anna Julia Rojas y Horacio Peterson –que hasta 2009 fueron del Ateneo de Caracas, luego de 25 años de funcionamiento en la sede–, ahora fungen como salones de clases y salas de presentación de obras y ejercicios coreográficos del personal docente y alumnado de la Universidad.

La cara de póker con la que observa los movimientos de los bailarines en escena, esconden la satisfacción de los frutos obtenidos. Paolillo es un impulsor de la danza en el país porque ha trabajado por todos los medios para lograr la profesionalización de la disciplina. Es el creador del Instituto Universitario de Danza y, además, director de la Fundación de Jóvenes Coreógrafos que, por 27 años ininterrumpidos, le ha dado cabida a propuestas de toda índole dentro de los cánones de la experimentación. Esta fundación fue reconocida en 1995 con el Premio Interamericano de Cultura Gabriela Mistral. También en el ámbito estatal cumplió con la Dirección de Danza del Conac durante 3 años y medio (1994-1997) en el segundo mandato de Rafael Caldera, cuando Oscar Zambrano fue director de la institución pública.

La institucionalización de la danza en Venezuela, si realmente existió en el contexto de esa manifestación artística, se produjo como un asentamiento de la actividad dancística y la consolidación de los proyectos que se venían desarrollando desde los años 50. Según Paolillo, esto permitió realizar una danza de superación institucional, con recursos, infraestructura para trabajar los procesos de investigación, formación y divulgación de la actividad. Cree que si realmente existió fue a partir de los años 90, con el Iudanza, porque es el ejemplo de que una iniciativa privada con el apoyo estatal logró una plataforma que permitió que el sector se asentara. “Fueron procesos de origen del movimiento en nuestro país y el desarrollo de la danza contemporánea hizo que fuera reconocida como una manifestación dentro del contexto venezolano. La danza contemporánea en todas partes surgió al margen de la institucionalidad cultural establecida y poco a poco fue logrando espacios”.

El proceso tiene que ver, en su opinión, con las políticas de Estado del momento que permitieron que la danza accediera a recursos económicos que nunca había tenido. Además, también influyó un conjunto de instituciones privadas sin fines de lucro y asociaciones civiles que se crearon alrededor de la danza y que comenzaron a acceder a recursos públicos más o menos significativos.

Andreína Womutt opina que la lógica de funcionamiento de la institucionalización de la danza en Venezuela está basada en las políticas financieras que atraen principios contradictorios y ajenos al principio que les dio origen. Esto hace que entren a jugar otras cualidades ajenas que desvirtúan el funcionamiento y objetivo, insertándole al hecho creador una estructura basada en juicios de valor y separación del objeto de la creación, que por su presencia en espacio y tiempo, es único e irrepetible.

“La danza es dada en el momento en el que el bailarín entra a escena. Sin él la danza no existe. Su presencia no responde a lógicas institucionales basadas en conceptos que son ajenos a la danza misma. De allí que nunca encontramos continuidad sino interrupciones en la aplicación de las políticas institucionales. Si hablamos de instituciones como los institutos de formación que abren el espacio para que ella viva, es diferente. Estos no pueden morir porque están creados en relación a la existencia misma y honran el objeto. Sin embargo estas instituciones también sucumben en la maquinaria de las

contradicciones que manipulan con su visión el hecho creador y olvidan el objetivo de su presencia”.

La institucionalidad de la danza en Venezuela se dio mientras José Antonio Abreu fue Ministro de Cultura, durante el segundo período de gobierno de Carlos Andrés Pérez (1989-1994), culminado por Ramón J. Velásquez. La gran crisis política y social que significó ese período de gobierno en Venezuela –con dos intentos de golpe de Estado y la salida del mandatario con un juicio en su contra por malversación de fondos–, trajo curiosamente una triplicación de los proyectos culturales antes alcanzados. Hubo un movimiento creciente, plural y profesional. Justamente en ese período de gobierno se ideó el proyecto de una universidad que agrupara varias carreras artísticas. De hecho, en 1992 se integra por primera vez al Consejo Nacional de Universidades, aunque fue engavetado hasta 2008.

Paolillo opina que el debilitamiento de la institucionalidad de la danza en Venezuela se empezó a notar por el quiebre de los 14 bancos durante el segundo período de gobierno de Rafael Caldera, en 1994. “El gran hueco fiscal, el control de cambios, Teodoro Petkoff que afectó a toda la institucionalidad pública. El gobierno no tenía recursos porque había mucho dinero en esos bancos que quebraron. El barril estaba a 7 dólares. Hubo un momento en que el Estado nos rebajó el sueldo a los cargos ‘9-9’ –que así es como se llama a los de libre nombramiento y remoción–, pero yo seguí ahí. Fue un momento duro”. Durante esta época también se vinieron a menos los Consejos Nacionales por área, en los que Daniela Coronil, Zhandra Rodríguez, Vicente Nebrada y Elías Pérez Borjas tuvieron sus aportes en materia dancística.

El Instituto Superior de Danza, antecedente del Iudanza y constituido en 1982, no es considerado como una institución porque –según Paolillo– fue una escuela que creó el Estado venezolano, a través del Consejo Nacional de la Cultura y Fundarte. Así como este proyecto, también estaban la Escuela Nacional de Danza en San Cristóbal (que pretendió un circuito de danza a nivel nacional) y el Ballet Teresa Carreño. “En este tiempo las agrupaciones de danza accedieron a algunos espacios que, aunque fueran del Estado, recibían bailarines donde se podían hacer producciones y trabajos, como consecuencia de procesos previos que comenzaron a dar sus frutos en la segunda mitad de los años 80”.

Si se habla de los orígenes de la danza contemporánea, en los años 40, y sus intentos de profesionalización, prevaleció entonces la falta de conocimiento, todo se hizo

por ensayo y error. El primer modelo de institucionalidad fue el Ballet Internacional de Caracas, creado en 1975, por su gestión en cuanto a la manera de hacer danza. “Logró un modelo de gerencia, de información importante. El proyecto se formuló en el primer gobierno de Pérez, en medio de un período de buena voluntad política. Trabajaron en las recién estrenadas aulas de ensayo de Parque Central, tenían una misión y visión de lo que querían hacer, que era una compañía de ballet venezolano del más alto nivel que fuera confrontable a nivel internacional. Lo lograron porque contaba con un equipo, una organización con horario de trabajo, había sueldos, maestros, giras nacionales e internacionales, modelo de organización que no existía antes”, agrega Paolillo.

El investigador expone que el precedente del BIC fue el Ballet Nacional de Venezuela, que también fue un modelo de organización “pero no se compara, era una cosa casera, familiar, que tenía un grupo de muchachos que salía de la Academia Interamericana de Ballet y se iban a bailar”.

En el libro *Academia, experimentación e historia* se lee que el ISD es una consecuencia indirecta del BIC. Ahí mismo se describe lo determinante que fue el surgimiento de la escuela con María Cristina Anzola y Belén Lobo en una primera etapa, en la que participaron bailarines de trayectoria como Maruja Leiva, Flor Alicia Pérez con El Negro Ledezma, en la que también intervinieron Carlos Paolillo, Andreína Womutt, Macarena Solórzano, Alice Dotta y Luis Viana. En la década de los 90, Paolillo asumió la dirección del Instituto y a su alrededor estuvieron Ledezma y Thamara Hannot.

En 16 años de actividades del ISD se realizaron aportes en el desarrollo de bailarines a nivel técnico y artístico. Dentro de la academia hubo –sumadas a las clases de ballet clásico, danza contemporánea, jazz, kinesiología, apreciación musical e historia, terminología y apreciación de la danza– Reseñas Nacionales de Danza (1974 y 1981), talleres diversos impartidos por bailarines extranjeros, el ciclo de Conferencias Ilustradas de Danza Contemporánea y el Programa de Formación de Docentes. Su aporte no se limitó a la formación de nuevos artistas a nivel escénico, sino que colaboró en materia editorial con el lanzamiento de la revista *La danza* y la publicación de libros que recopilaban, desde la pluma de los mismos bailarines y docentes, su experiencia en la creación.

El capítulo del Instituto Superior de Danza quedó atrás en 1997 y, un año más tarde, el Instituto Universitario de Danza tomó las riendas de la formación profesional de los bailarines en Venezuela. Bajo la tutela de Paolillo, la casa de estudios se instaló en la

parte alta de la Casa del Artista en Quebrada Honda. Dos carreras y dos menciones para cada una: Docente o Intérprete en Ballet Clásico o en Danza Contemporánea. Desde entonces, para ingresar a ludanza fue necesario ser bachiller y cumplir con los requisitos de ingreso que solicita cualquier universidad del país. En sus primeros años también se realizaban audiciones físicas, pero actualmente –en Unearte– el ingreso es mucho más fácil porque la exigencia ya no es tal.

En 2008, cuatro institutos ya establecidos –Instituto Universitario de Teatro, Instituto Universitario de Estudios Musicales, Instituto Universitario de Danza e Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón– se unieron, por orden del Instituto de Artes Escénicas y Musicales para formar una nueva institucionalidad: la Universidad Nacional Experimental de las Artes.

En consecuencia, los proyectos privados han desaparecido porque, aunque no están prohibidos, no se incluyen dentro de los subsidios que el Estado pueda proporcionarles. Eventualmente el IAEM agrupa a estos proyectos privados y los invita a bailar en el Maratón del Movimiento o en el Día Internacional de la Danza.

Sin embargo, la poca participación masiva ha hecho que merme la capacidad organizativa, y así han tenido que reorientar su forma de asumir la danza y la relación creador-Estado ha cambiado por completo. Por ejemplo Danzahoy era una organización sin fines de lucro que fue por 24 años la compañía residente del Teatro Teresa Carreño, a diferencia del Ballet Teresa Carreño que es del Estado. Lo que comenzó siendo un grupo pequeño que funcionaba de manera incipiente en Los Palos Grandes, en la casa de la mamá de las hermanas Urdaneta, se convirtió en una institución que representó un modelo de organización y proyección a nivel latinoamericano. De los bailarines que la integraron, queda solo un nombre registrado en el Ministerio de Cultura, que aún recibe recursos a pesar de habersele desalojado del TTC en 2005, y eventualmente se presentan bajo el nombre de Danzahoy en algún festival.

“El apoyo estatal para la danza experimental es fundamental porque ningún empresario apuesta por esto, por una propuesta de danza investigativa, exploratoria. El tema de la institucionalidad se reproduce de la misma manera en todas las áreas. Pero los creadores deben seguir trabajando para que surja una nueva institucionalidad en algún momento, en la que haya voluntad política”, añade Paolillo.

Aún es muy pronto para establecer un balance. El tiempo dirá si esta nueva institucionalidad es una alternativa o significa el resurgimiento de las artes en Venezuela. Resulta complejo unir cuatro institutos universitarios en los que cada uno tiene su autonomía, estructuras, modelos organizativos y estudiantes propios. Para el momento de escribir este reportaje, faltarían por lo menos tres años para que egresara la primera promoción de Unearte, con el pensum amoldado al nuevo plan de estudios. Hasta ahora, la mayoría de los profesores es heredera de un modelo de gestión en materia de danza que proviene de los institutos autónomos. Parte del nuevo trabajo es haber integrado la licenciatura de Artes Audiovisuales.

En esta etapa de acoplamiento faltan cosas por replantearse. En primera instancia, la ocupación indebida de la edificación de Bellas Artes, realizada en 2009, y el impacto político que este acontecimiento tuvo en la sociedad, sobre todo en la élite artística. El Ateneo de Caracas pasó de ser el complejo cultural con mayor trayectoria (77 años para la fecha del vencimiento del comodato y con 25 años en esa sede) a convertirse en la mínima expresión del arte caraqueño, presentando espectáculos de muy bajo presupuesto y que no requieran grandes dimensiones de infraestructura en una quinta en Colinas de Los Caobos. Como primer logro, en agosto de 2011 se inauguró una pequeña sala de teatro dentro de la casa para celebrar los 80 años de fundación, con el nombre de María Teresa Castillo.

En la sede de Bellas Artes se presentan espectáculos de miércoles a domingo, con entrada gratuita. La taquilla donde antaño se compraban las entradas, fue demolida. En su lugar se ve la fila de artistas y curiosos que llenan las salas con los espectáculos que, generalmente, presentan los trabajos discutidos en clases y las compañías de los profesores de la Universidad, aunque también están abiertas las puertas para nuevas propuestas. Así que la infraestructura, si bien no está resuelta del todo, es aprovechada tanto por los alumnos como por público expectante. “También falta por estudiar el perfil del egresado en función de algo, y resolver asuntos que van desde la misión y visión y eso no se puede hacer en dos días. Son proyectos a largo plazo”, dice Paolillo.

Durante el período presidencial de Hugo Chávez el Consejo Nacional de la Cultura pasó a ser Ministerio de la Cultura y a la cabeza estuvo Francisco “Farruco” Sesto en dos períodos: de 2005 a 2008 y de 2010 a 2011. En el año y medio de intermedio, el veterinario Héctor Soto ocupó el ministerio. El presidente destituyó a Farruco del cargo en marzo de 2011, porque ya tenía otros tres contando el Ministerio del Estado para la Reconstrucción

de Caracas y la presidencia del Teatro Teresa Carreño. Pero no fue sino hasta mayo del mismo año que Chávez anunció en su cuenta de Twitter que el nuevo ministro sería el historiador Pedro Calzadilla, luego de que por dos meses se rumoreara que sería Benito Irady.

Hercilia López está segura de que la falla fundamental en el sector radica en que hasta que no se le regrese a los bailarines la responsabilidad del desarrollo de la danza, no puede haber danza. “El arte no se decreta, el arte existe. Uno es tan inteligente como para entender eso y aceptar al artista que existe para que se integre al país. El gobierno está empeñado en decretar y es algo que tiene que salir a partir del diálogo y la necesidad de los propios hacedores. No importa que la rectora de Unearte no sea artista –refiriéndose a la administradora Emma Elinor Cesín–, lo que importa es que sea inteligente. Elías Pérez Borjas dirigió el Teresa Carreño, Fundarte, etcétera. Toda la vida estuvo detrás de la administración pero él nunca fue administrador. Él era sabio para conducir un grupo y conocía perfectamente a los bailarines. Palpaba. La peor directora de danza que yo tuve fue una bailarina. Lo que sí tiene que ver es que sea una persona sensible con la que puedas hacer un nexo con los artistas. A mí me parece genial que sean más gerentes, porque nosotros no lo somos”.

La acentuación del debilitamiento de la institucionalidad de la danza se ha dado en los años recientes, durante el mandato presidencial de Chávez. El Instituto de Artes Escénicas y Musicales se crea en el año 2006 como una plataforma del Ministerio de la Cultura para coadyuvar en la formulación de políticas referidas a la danza, el teatro, la música y otras manifestaciones artísticas, “propiciando el disfrute de los bienes culturales y el crecimiento espiritual e intelectual del pueblo venezolano”, se lee en la misión de su página web. Conjuntamente se crean la plataforma de Cine y Medios Audiovisuales; la del Libro, Pensamiento y Patrimonio Documental y la plataforma de las Artes de la Imagen y el Espacio.

Dentro de las políticas del IAEM están –en teoría– propiciar el diálogo con los creadores y hacedores de las artes escénicas y musicales; estimular la creación y producción; fortalecer y consolidar el diálogo cultural con el mundo; socializar el patrimonio cultural tangible e intangible; estimular y fortalecer la formación y la investigación en las artes escénicas y musicales y propiciar en el ámbito nacional e internacional la conformación de redes, que fortalezcan las artes escénicas y musicales.

La Dirección de Danza del IAEM tiene como objetivo desarrollar los lineamientos de las políticas en materia de danza que establezca el Ministerio de la Cultura, apoyando a los demás procesos que desarrollan los Gabinetes Estadales y otros entes en materia de danza, en cualquier comunidad del territorio nacional. Dentro de sus funciones están: diseñar tácticas con la Dirección de Gestión Estratégica que promuevan y estimulen el pensamiento colectivo en el área de danza; proponer conjuntamente con esta instancia las orientaciones que acompañen a los Gabinetes Estadales en el desarrollo de los proyectos en la disciplina, de acuerdo a los lineamientos emanados del Ministerio de Cultura y establecer las acciones que consideren necesarias para concretar los proyectos de gestión y diálogo entre los creadores.

También, dice en su página web, deben realizar un levantamiento, análisis e interpretación de los indicadores obtenidos de acuerdo a una investigación llevada a cabo por la Dirección de Danza para establecer nuevas propuestas pedagógicas y vinculación social. Dice la normativa que deben realizar un seguimiento y evaluación de las actividades realizadas, además de orientar las acciones en materia de danza destinadas a afianzar la Red de Espacios Escénicos.

Esta última fue una red ideada en 2007 que, en su primera fase, buscaba la activación simultánea de 18 salas en igual número de estados para presentar programación gratuita al menos 3 veces por semana. También se estimó la creación de 24 nuevos lugares llamados “salas comunitarias” para el disfrute escénico. De acuerdo al informe que aparece en la página web del Ministerio de la Cultura, solo se han ofrecido espectáculos en el Teatro Orlando Araujo de Barinas, la sala Garabato Motita de Aragua, la sala Jesús Márquez de Anzoátegui y el Teatro Quijotillo de Sucre.

Al igual que con Unearte, el Instituto de Artes Escénicas y Musicales apareció en sustitución del Conac como un nuevo ente estatal que trabaja por la cultura. Sin embargo, esto no ha solucionado los problemas económicos que la danza necesita se revisen para poder sobrevivir. Los subsidios han menguado, porque no se ha replanteado el monto desde el inicio de la década.

Es difícil determinar cuánto de los 32.649 millones de bolívares destinados en 2009 al subsidio de las agrupaciones escénicas y musicales corresponde a danza

contemporánea, ya que las cifras apuntan a todas las organizaciones adscritas a la plataforma cultural. Solo se conoce que el monto se redujo en ese año en un 13,1% debido a la crisis económica y la devaluación del bolívar frente al dólar.

Estableciendo una comparación con los Memoria y Cuenta del Ministerio de la Cultura, entre 2006 y 2009, las Artes Escénicas y Musicales han sufrido altas y bajas con relación al estado de ganancias y pérdidas que allí se refleja. Sin embargo, los ingresos de la Fundación Compañía Nacional de Danza en 2007 apuntan a que se hizo presencia del proyecto en todo el país y se enfatizó en la producción artística, el desarrollo de eventos comunitarios y el registro y documentación del repertorio dancístico nacional. En ninguno de los renglones se especifica cómo o con qué actividades. Para ello se utilizaron 8.567 millones de bolívares.

Según el informe, en 2008 se ejecutaron dos proyectos principales con 10.465 millones de bolívares: la restauración del Teatro del Oeste y se entregaron recursos para la construcción de edificios culturales (el informe no especifica cuáles). El restante del presupuesto, se empleó en la promoción y difusión de la danza a nivel nacional e internacional. Una vez más, sin especificar con cuáles actividades.

Macarena Solórzano, desde su residencia en Polonia, asegura que los bailarines venezolanos son de los más talentosos en el mundo pero que eso no se conoce, ni siquiera dentro del propio país. Ella es la fundadora de Danza Actual, en 1991, y una de las mayores exponentes de la disciplina en el *boom* de los 80. Es otra de las víctimas de que las políticas económicas enfocadas a la sostenibilidad y apoyo a las agrupaciones dancísticas sean prácticamente nulas. Su estadía fuera de Venezuela la hace reflexionar sobre un pensamiento que cataloga de inhumano, mediocre, único y excluyente que se ha impuesto sobre la educación del artista. “Al principio me fui de Venezuela por razones familiares, y luego porque me obligaron a renunciar a Unearte al negarme tres veces consecutivas un permiso de estudio, alegando que a ellos (la Universidad) no les interesaba que sus maestros estudiáramos, sino que trabajáramos y que además yo no era ninguna figura relevante en el país. Y que me abrirían un expediente administrativo por abandono de cargo”.

Para 1999, según *El consumo cultural en América Latina*, 68 de cada 100 personas no asistían a los teatros, y además lo consideraba una actividad elitista. Solo una lo visitaba semanalmente y cuatro con frecuencia mensual. La proporción fue de 56-34 en la asistencia a espectáculos populares y de 84-13 en los espectáculos de cultura clásica.

Comparando esto con el estudio de consumo cultural que realizó Marcelino Bisbal en 2010, con base en 1203 encuestas realizadas para el *Estudio sobre la pobreza en Venezuela*, las cifras aumentaron, a pesar del *boom* del teatro comercial que surgió en la década pasada: 85 personas nunca asisten a obras de teatro, 10 rara vez, 3 con cierta frecuencia y solo una de cada 100 lo hace con mucha frecuencia.

Dentro del Proyecto Nacional Simón Bolívar, Primer Plan Socialista para el Desarrollo Económico y Social de la Nación propuesto en 2007, el Eje II se refiere a la Suprema Felicidad Social. Ahí está contenido el masificar una cultura “que fortalezca la identidad nacional, latinoamericana y caribeña” con cinco objetivos: salvaguardar y socializar el patrimonio cultural, insertar el movimiento cultural en los distintos espacios sociales, promover el potencial sociocultural y económico de las diferentes manifestaciones del arte, promover el diálogo intercultural con los pueblos y culturas del mundo y fomentar la actualización permanente del pueblo en el entendimiento del mundo contemporáneo.

Valdría la pena saber en qué lugar está anclada la danza contemporánea, ya que según las políticas públicas estatales en donde “el arte es para el pueblo” se han generado festivales de calle, presentaciones gratuitas y la Fundación Compañía Nacional de Danza se presenta en todos ellos, amén de las temporadas de las agrupaciones independientes que se dan con entrada libre y gratuita en el Teatro Alberto de Paz y Mateos, la Casa del Artista, el Teatro Teresa Carreño o Unearte. Entonces, ¿qué es lo popular? ¿Han aumentado las estadísticas en torno a esta relación?

Paolillo lo plantea así: “El actual gobierno tiene una cultura estatal. Esto quiere decir que el Estado tiene su propio proyecto y que la gran masa de creadores para las distintas actividades de formación, investigación, creación, divulgación han visto el apoyo que antes se les brindaba desarrollado en la Fundación Compañía Nacional de Danza y en

la Facultad de Danza de Unearte”. El apoyo del Estado fue una voluntad política y eso permitió que los proyectos validados se desarrollaran definitivamente.

También hay que evaluar otros aspectos que han ocupado al caraqueño como la inseguridad y la economía. En el artículo *La cultura: entre la creación y el negocio. Pero ¿negocio para quién?*, encontrado dentro de la recopilación *Investigaciones de la comunicación* del Anuario Ininco, el uruguayo Luis Stolovich explica que para consumir cultura hay que tener tiempo y recursos. “Según las distintas sociedades, las estadísticas oscilan entre un 2% y un 6% del presupuesto familiar promedio gastado en cultura; es obvio que nunca llegará a un 100% porque la gente, aparte de consumir cultura, tiene que comer, vestir y muchas otras cosas, lo que, en la economía mercantil capitalista, implica un límite de capacidad de absorción del mercado. Pero además, el consumo de cultura exige invertir tiempo y esto también constituye una limitación, sobre todo en los segmentos de población más propensos a este consumo”.

En cuanto a inseguridad, Caracas está estadísticamente comprobada desde el 2009 como la ciudad más violenta del mundo, junto con Ciudad Juárez y San Salvador, según un estudio del Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública, en México. El fin de semana más violento de 2011, por ejemplo, cerró en la primera quincena de agosto con 59 homicidios en Caracas luego de que la Ministra de Servicios Penitenciarios, Iris Varela, suspendiera el ingreso de delincuentes a las cárceles del país.

Un taxista que prefirió no ser identificado, tiene alrededor de 20 años haciendo carreras en el sector de Bellas Artes y cuenta que, a partir del desalojo del Ateneo de Caracas en 2009, mermó la cantidad de usuarios en el sector. El profesional del volante está seguro de que el tipo de público que va al lugar cambió con la apertura de las salas con funciones gratuitas y todas en un mismo horario: a las 7:00 pm. “Claro, todo dura una hora y les da tiempo de salir corriendo al Metro. Ya no se quedan comiendo nada por aquí porque ni siquiera el cafetín de la Universidad da la opción y por eso ahora esto es un desierto en las noches. La gente tiene miedo y solo viene al teatro y se va”, dice.

Hercilia López determina: “No es apatía, es carencia de calidad de vida en Venezuela”.

Con respecto a las estadísticas, Leyson Ponce asegura que durante los primeros cinco meses de funciones en las salas de Unearte ya tenían alrededor de 120 mil

espectadores. “Ahorita estamos haciendo un análisis de las salas, con la programación que tenemos de jueves a domingo. Queremos saber cuáles son los grupos que están en boga y qué podemos hacer para que esto funcione mejor”. Cree que al final del estudio el porcentaje de espectadores va a ser mucho mayor que en 2010, puesto que una de las trabas que se presentó al principio fueron las políticas de Estado que hicieron fusionar a los cuatro institutos universitarios y en el que los propios artistas no tuvieron injerencia. “Mucha gente no entendió al principio. Empezaron a ver que esa resistencia que tenían a ver los espectáculos en las mismas salas, no la podían tener con sus amigos y volvieron a vernos y a trabajar con ganas para tener posibilidad de programar alguna función ahora, donde trabajamos nosotros”.

Estabilidad, crecimiento, desarrollo y proyección son las palabras para definir lo que produjo la institucionalización de la danza en Venezuela. La danza nacional fue considerada como un gran referente latinoamericano en cuanto a originalidad y posibilidades de sustento. Danzahoy, Espacio Alterno y Neodanza son ejemplos de esto. Eran compañías con productos confrontables que pudieran presentar en otras latitudes.

Jacques Broquet recuerda que Danzahoy fue reconocida como una compañía internacional más que venezolana o latinoamericana. Pero que, al perder su sede y dejar de funcionar, se pierde el reconocimiento. Insiste en que los líderes son necesarios, para que el público se entere y se deje influir. “Por eso es que ahorita tienes de ejemplo ejercicios coreográficos y no obra. Nosotros teníamos tres cabezas (Adriana y Luz Urdaneta, además de Broquet) para hacer obra. La cosa no es soplar y hacer botellas. Así como se necesitó un Carlos Giménez, una Zhandra Rodríguez, ahora necesitamos un líder que lo retome y no lo hay”.

Con Agente Libre se generó una nueva compañía de danza contemporánea, de una generación que no pertenece a las élites culturales en el país, asegura Oropeza. “Los negros del barrio hicieron danza contemporánea cuando los Rojas, los Capriles y las Urdaneta eran la rosca fuerte en la cultura y la élite. La danza se democratizó tanto que entraron otros sectores, cosa que no pasa en otros países. Empezamos a hacer proyectos, como Reinaldo Mijares o los Nieves. Nosotros, Reinaldo, Oswaldo (Marchionda) y yo, Carlos Orta, Arnaldo Álvarez –uno de los primeros bailarines de Pina Bausch– Alfredo Pino, la gente de Coreoarte, veníamos de un barrio donde había bailarines y músicos y vimos un

espacio de creación. Nos vimos en un mundo en el que había gente que no se parecía mucho a nosotros en cuanto a espacios culturales. Y recreamos esa danza que venía de afuera, de Nueva York y de Europa, la adaptamos y la reconstruimos para contar nuestra historia”.

Adriana Urdaneta, responde diciendo que cuando se creó Danzahoy el término familia no era sinónimo de danza. “Y eso no es elitesco. La danza es una expresión urbana, folclórica. La gente entiende, percibe la danza en familia y en masas. Fuimos parte de unos tiempos determinados y una explosión más que de una moda”.

Carmen Ortiz, formada en las filas de Danzahoy, cree que las estructuras familiares han sobrevivido más que los directores únicos y que ahora buscan fortalecerse porque quieren continuar. “Veo el panorama diferente, pero más fortalecido que antes. Vino un palo cochinerero en donde se cayó todo y la gente trató de agarrarse. Pero nosotros somos bien rebeldes. ¿Nos dan real? Bailamos. ¿No nos lo dan? También. No nos vas a ver en todos lados, pero sí ensayando siempre después de las 30 clases de yoga o pilates que tengamos que dar para poder subsistir”.

Urdaneta añade: “Mis papás fueron pioneros en el movimiento literario, en la pintura. Fueron personas acostumbradas a abrir brecha. Me animaron a armar un proyecto latinoamericano (Congreso Latinoamericano de Danza) porque teníamos que hacer algo para tener referencia. Ahora los alumnos se conforman con los espacios que les dan. Si tú como joven te empiezas a mover en ciertas instancias vas a lograr cosas. Aquí la gente de la cultura está desesperada porque pasen cosas, pero hay deserción y depresión”.

Carlos Penso cree que la danza contemporánea es una disciplina física que no se conoce. “Yo no sabía lo que era hasta los 19 años que empecé a ver ballet. Y mi familia era de clase media, medianamente culta”. Ahí también entra el tema social de la danza que, fuera elitesca o no, las familias no permitían –y aún no permiten del todo– que los varones se acerquen a ella. “Esto no es para los niños. Que si la delicadeza, la forma y tal. Hay mucho mito y eso fue lo que no permitió tener una visión artística y política para fusionarnos y sobrevivir”.

Opina El Negro Ledezma: “La gente cree que todos los hombres son unos maricones y las mujeres unas fáciles, pero no tienen ni idea del esfuerzo físico e intelectual que implica hacer un espectáculo de danza. Creen que esto es una vida divertida, lo que

pasa es que sufrimos por amor. El 80% de la gente no trabaja en algo que le gusta y la danza no puede vivir de lo que produce. No puedes pedirle a un chamo de clase baja que pague por las clases, porque no tiene cómo hacerlo. Y si no tienes dinero no puedes comprar música, no puedes vestir a los bailarines. El amor al arte pasó de moda hace muchos años, cuando yo bailaba con Grishka (Holguín)”.

Ledezma recuerda que en su época realizaban funciones en el Ateneo de Caracas o en el Teatro Nacional para que los alumnos de las escuelas públicas vieran danza. “Esa sería una buena política. Un chamo de 11 años ve danza y se interesa por eso. Nuestra misión también es educar y eso de ver danza una vez al año no sirve”.

Sonia Sanoja valora el hecho de haber profesionalizado la danza, porque cuenta que todos los bailarines que decidieron ese camino como oficio en los años 60 tuvieron discrepancias con su entorno. “En un primer momento la danza no era considerada una profesión, era el privilegio de algunas personas que podían darse el lujo de crecer personalmente con ella. Plantearse la danza como el centro de nuestra existencia nos costó trabajo. Que la danza se reconociera como un arte, mucho más tiempo. Cuando yo comencé a trabajar no habían recursos y la mayor parte de los que trabajábamos en danza teníamos una posición familiar”.

Claudia Capriles asegura que cuando decidió trabajar como bailarina, a partir de los 16 años, entró de primera en el mercado de trabajo con respecto a su familia. Era, según dice, una próspera opción antes del estancamiento de los subsidios, que se produjo a inicios de los 2000. “Los sueldos son muy malos –entre 1.134 y 3.335 bolívares fuertes, dependiendo de las horas trabajadas y la dedicación (parcial, total o exclusiva), según la Gaceta Oficial número 39.673, mientras que el salario mínimo está en 1.548,21. No se puede vivir profesionalmente de la danza si uno entiende que vivir de la profesión es un sueldo y poderte dedicar a ella, como lo hacíamos en los años 80 y 90, en donde tenía un sueldo como docente y otro como bailarina. No existe vivir como intérprete o como coreógrafo, a menos que comercialices lo que estás haciendo”.

En su opinión, ya no hay manera de ser bailarín a menos que sea con un sueldo de la Fundación Compañía Nacional de Danza o la recién estrenada Compañía Universitaria de las Artes. “Veo que en un momento dado había prosperidad. La danza, como todas las áreas profesionales, ha mermado. Es difícil formar adolescentes sin selección en el ingreso.

Se están yendo del país. Dentro de la fuga de cerebros, también hay una enorme exportación de bailarines”.

Penso, al igual que Inés Rojas, propone que el Ministerio de la Cultura y el IAEM hagan una revisión del trabajo de cada compañía para balancear en su justo peso lo que cada una tiene. “No es lo mismo una compañía que monta un solo al año, a una que monta tres trabajos con varias personas. O una que utilice nada más video o música, a otra que tenga vestuarista. Tienes que hacer un censo de lo que la gente hace y cómo lo hace, con qué elementos trabaja, qué cosas está haciendo, si está creando algo nuevo o manteniendo algo que es importante, que se valore y a partir de ahí que haya una nueva subvención”.

En general, los festivales de danza han servido como plataforma de divulgación, confrontación, acercamiento a otras realidades, sobre todo las internacionales. “Nosotros nos creemos el centro del universo, nos estamos viendo el ombligo permanentemente, mientras que si tú te vas a la compañía de José Limón, Twyla Tharp—coreógrafa del *American Ballet Theatre*—, Paul Taylor —coreógrafo estadounidense de tendencia posmoderna—, Pina Bausch —alemana, una de las mayores figura de la danza del siglo XX— que vinieron... A uno como espectador y bailarín se le abre la visión, el entendimiento y la capacidad de ver otras realidades”, dice Paolillo.

Los casos puntuales de los festivales de danza en Venezuela han estado siempre ligados con la Fundación de Jóvenes Coreógrafos, plataforma de estudiantes y nuevos creadores de la danza experimental, ya por casi tres décadas. Lo que comenzó en 1985 como un encuentro, ahora es una institución independiente. Paolillo dice que a medida que pasa el tiempo han cambiado las maneras de hacer, a pesar del resonante éxito de público del que se han enorgullecido los últimos años con presentaciones en Unearte, porque todo se engrana con el contexto de país. “Esto es lo que se hace hoy en día. Antes los bailarines miraban referentes, ahora tienen muy pocos a pesar del internet y el Youtube. No es que yo esté añorando el tiempo pasado, son momentos distintos, pero la situación se va agravando”.

Carlos Penso piensa que la danza es universal y denuncia que el escenario venezolano no esté planteado de la misma manera. “Necesitamos un escenario en el que no todo el mundo se repita, porque el país está en un proceso difícil en el que no sabemos lo

que está pasando en Colombia, Brasil o Surinam y la danza es una cosa global, no es sectorial”.

El Festival de Danza Posmoderna fue una de las mayores influencias para los bailarines de los años 90. Los nuevos aires que el bailarín venezolano –radicado en Nueva York– David Zambrano trajo junto con sus invitados internacionales, hizo que la vanguardia internacional experimentara con los estudiantes que se formaron entre 1989 y 1994. La improvisación, soltura y trabajo de contacto eran herramientas que probablemente no se habían estudiado en el país como técnicas formales de la danza y personajes como Irene Hultman, Julyen Hamilton, Mark Tompkins, Sasha Walts y Jeremy Nelson compartieron en un espacio acondicionado y dispuesto a absorber el conocimiento.

El Encuentro Internacional de Creadores organizado por Hercilia López y Contradanza desde 1991 y hasta 1995, llevó a los bailarines desde Caracas hasta destinos selváticos o de montaña, donde se conectara lo natural con la energía creadora del hombre. En la misma época se dieron las Jornadas de Teoría y Crítica de la Danza, las Jornadas de Danza de Tradición Popular, las Jornadas de Formación de Recursos Humanos, las Jornadas de Danza Universitaria y la Temporada Latinoamericana de Danza Contemporánea, que se relacionaron con el cuerpo humano nutrido con el conocimiento y la experiencia del intercambio con bailarines extranjeros.

Venezuela contó por 30 años con el Festival Internacional de Teatro de Caracas (1973-2006), organizado por el Ateneo de Caracas, que incluyó a la danza como arte escénico. En mayor o menor medida, el nuevo milenio ha recibido creadores internacionales en el Festival internacional de Danza de Maracaibo, Festival de Solos y Duetos o intermitentes visitas que realizan coreógrafos internacionales de mediano renombre para impartir talleres a la Fundación Compañía Nacional de Danza.

Otro de los festivales que ha perdido institucionalidad es el de Improvisación que organiza Inés Rojas de Neodanza, auspiciado por Cultura Chacao, y en el que no solo se presentan trabajos desde la improvisación coreográfica sino también musical. Con el surgir de agrupaciones como Akeké Circo Teatro –que improvisan en clave de *clown*– el espacio se ha modernizado para incluir este tipo de nuevas propuestas. Sin embargo, a pesar de que quiere ser comparado con *Por el medio de la calle*, está en debate que pueda ocurrir una fusión entre las dos ideas por la no conexión de los conceptos. La reconsideración de la

asignación de recursos de Cultura Chacao al Festival de Improvisación es determinante para saber qué futuro tendrá la plataforma.

Por su parte, el circuito de arte callejero que ideó Héctor Barboza en 2005 junto con la alcaldía ha tenido una enorme repercusión en la concepción de nuevas tendencias del arte para los jóvenes de la generación que transcurre actualmente. Este evento es la inspiración de otro tipo de intervenciones urbanas como *ID Performance* (desde 2006), *Ciudad en Movimiento* (2007), *Diversidad Danzada* (2007), *Caracas Danzada* (desde 2008), *Hatillarte* (desde 2009) y más recientemente *Viva Nebrada* (desde 2008), un festival bianual organizado por Eloísa Maturén que en su segunda edición incluyó danza contemporánea en las calles de los cinco municipios caraqueños, como refuerzo de las galas de ballet que se ofrecieron en el Teatro Teresa Carreño.

Caracas danzada: Maratón del movimiento, congregó a 100 agrupaciones en octubre de 2010. Se presentaron en 5 estaciones distintas, desde Bellas Artes hasta Chacaíto. El despliegue, organizado por PDVSA La Estancia, el Gobierno del Distrito Capital, el Ministerio de las Comunas, Ávila TV y la Alcaldía del Municipio Libertador a través de Fundarte, incluyó una tarima principal y 10 esquinas temáticas con danza tradicional, nacionalista, contemporánea y experimental, hip hop, salsa, danza de la tercera edad, tango, danza árabe, flamenco, teatro y circo.

Penso considera que los festivales de calle son una especie de “Sábado Sensacional de compañías independientes donde bailas tu pieza ocho veces al día y le pasas la lengua al piso, mientras el gobierno gasta un realero”. Propone entonces que el dinero que se gasta en esos eventos multitudinarios, se invierta en producir temporadas para cada compañía y que se destine algo de ese monto a publicidad para invitar público y así aumente la oferta.

Broquet afirma que, además de la infraestructura natural que requiere la danza para desarrollarse, surgió la danza urbana como una alternativa de calle, pero que igual requiere determinadas condiciones. “Todo el mundo lo quiere hacer porque es vistoso, pero por algunos es considerado como una especie de infección porque no tiene contenido, son solo juegos chéveres. Ahora en vez de 32 *fouette* –pirueta entrelazada con la que generalmente los bailarines de ballet terminan sus secuencias–, haces 32 vueltas de cabeza”.

Lo que el público no sabe es que bailar en la calle es mucho más difícil porque los bailarines no están resguardados. Son una serie de elementos a nivel energético que

funcionan componiendo otra coreografía con la gente que se tiene alrededor. En el teatro, en cambio, están los elementos que recrean el imaginario: las luces, la escenografía, la oscuridad, la gente sentada.

“El caraqueño es muy disperso. La gente pasa y pasa. La arquitectura de la ciudad no es tan propicia para hacer festivales en la calle. Y como aquí somos un país festivalero, que nos encanta la contingencia, decimos: ‘Bueno, vamos a hacer un festival que tenga volumen’. Yo fui a la feria del libro de Parque del Este y fue un desastre: un perro caliente, un poco de bailes y un poco de libros. A los libros hay que contemplarlos, como una danza, como una obra. Vas caminando con la bulla del buhonero, la gente, etcétera”, cuenta Félix Oropeza.

El maestro sugiere que los festivales de calle deberían tener menos agrupaciones en su lista de invitados, para que los transeúntes puedan sentirse parte de la obra. Dice que los niveles de atención de sus alumnos llegan a 30 minutos, por la cantidad de recursos tecnológicos con los que pueden distraerse, y por eso las piezas no deberían tener más de 10 minutos de duración.

La pionera Hercilia López asegura que presentarse en lugares no convencionales es parte del arte contemporáneo y eso está incorporado a las bellas artes como producto creativo. Sin embargo, dice que mientras la gente va y goza, el arte está necesitado de ir y ver algo que pueda llegarle. “Sabemos que a ese espectador no se le está ayudando a que se sienta parte del mundo, de la vida, de su país, de su cultura. Eso puede ser consciente o no. Pero tenemos un espectador confuso porque no tenemos con qué comparar”.

Armando Díaz es de los que considera que los bailarines no han buscado la manera de llegar a las masas, de hacer buenos festivales de calle y captar nuevos públicos. “Eso tiende a minimizar la cosa y hacerla morir”.

Por su parte, Angélica Escalona considera que eso también tiene que ver con el nivel de compromiso escénico que tengan los creadores. Los conceptos han ido evolucionando, pero ella siente que cuando asiste a las salas de teatro a presenciar las funciones ya no hay rigor y la decepción es mayor por ver en el público a la misma gente del medio. Asegura que los bailarines no pueden diseñar un espectáculo para un público especializado. “Dentro de la vanguardia el alma del coreógrafo está muerta. Por eso es que

la danza está desaparecida. No está pasando nada. Y eso no es generacional, porque yo veo videos de hip hop o jazz”.

Además, Escalona añade que el bailarín ante todo es ciudadano y llega un momento en el que le afectan las condiciones de trabajo. Y habla de que por esa misma razón, los creadores no pueden darse a la tarea de ahuyentar al público con trabajos alejados de la realidad caraqueña, puesto que ese es el pasaporte que utiliza un bailarín para irse al exterior. “Si la danza no fuera pública, los bailarines se presentarían en una oficina, o en el monte”.

Talía Falconi apunta a que la danza siempre ha estado ahí, con sus hacedores trabajando. Pero que, en una sociedad cada vez más acostumbrada al consumo de una cultura comercial –aparentemente fácil, solamente entretenida y muchas veces de muy bajo contenido y de calidad–, la labor del artista en general parece no llegar a ningún lado. “Pero es labor de los artistas en mantener la calidad, perseverancia y sentido en su trabajo”.

Carlos Paolillo refiere el caso dancístico al fenómeno de comercialización del teatro en Venezuela, que empezó a mitad de los años 90 y se consolidó en la década del 2000 con la conformación de nuevos recintos culturales (o la modificación de las carteleras de otros) para el desarrollo de la actividad, en donde la danza y el teatro de texto no es el motor principal. Tal es el caso del Escena 8 (1974), Centro Cultural BOD-Corp Banca (1991), Trasncho Cultural (2001), Sala Luisela Díaz (2007), Teatrex (2009) y Teatro Premium (2010).

Dice que así como en el teatro surgieron los monólogos comerciales como una forma de subsistencia del gremio teatral, donde se hacen obras ligeras y asequibles, tendrá que gestarse un movimiento dancístico que pueda llegar a las comunidades. “El florecimiento teatral no existe, es un nuevo tipo de teatro muy puntual que se presenta al lado del otro movimiento”.

El Gerente de Operaciones del teatro Escena 8, Robert Chacón, está seguro de que las salas de teatro quieren apoyar a las artes escénicas en general, pero que no pueden apostar por espectáculos que no facturen. Chacón ocupó el mismo cargo en Teatrex y además es creador, junto con Yehilyn Rodríguez, de la productora teatral Los Dos Productores que recién comienza a operar. Desde su experiencia, y tomando en cuenta que en 2011 la Sala Luisela Díaz bajó la santamaría por discusiones en la directiva, dice que

los espacios escénicos privados poseen gastos operativos que muchas veces sobrepasan el monto en bolívares que facturan. Por esta razón no se permiten explorar con la danza o con las obras de autores de teatro clásico que generen pérdidas económicas en la empresa aunque contribuyan con el sector cultural.

Solveig Hoogesteijn es la Coordinadora General del Trasncho Cultural y coincide con Chacón en que la gerencia cultural no es una cuestión de creencias, sino de un trabajo basado en el análisis de ofertas de las agrupaciones que hacen vida en el país, del público y los posibles resultados. Además se atreve a decir que la eliminación de los subsidios parece haber afectado a la disciplina mortalmente.

Sin embargo el complejo cultural de mayor consolidación en la última década, ha realizado puntuales esfuerzos por incluir la danza dentro de sus ofertas en cartelera: la proyección de un ciclo de ballet en las salas de cine, en la que el público no se interesó y debieron cerrarse las funciones; la presentación de los cine-foros del festival *Viva Nebraska* en 2010 y la presentación de las últimas dos temporadas de la agrupación Flamenqueando de Carmen Terife.

Continúa Chacón: “Creo que va de la mano el abrir los espacios para mostrar danza y la manera en que se mercadea cada pieza. Hay que darle un impulso a la danza desde los espacios escénicos pero, cuando evaluamos los espacios, podemos observar que el Estado posee infraestructura y recursos para hacerlo. Corresponde a ellos hacer el esfuerzo por impulsarla y tenderle la mano a las empresas privadas que fungen como teatros para que puedan darle un espacio dentro de sus parrillas de programación”.

“No hay caminos para la danza porque las salas de teatro están desapareciendo”, dice Hercilia López.

XXI

La danza saldrá adelante dependiendo de lo que sus creadores quieran lograr, lo dice Carlos Paolillo. Y ese idealismo artístico viene dado por la valoración social que se tenga de un bailarín en cada contexto. Una muestra es la condición precaria que vive el profesional de la danza porque sus ingresos no devienen del arte que practica, sino de las clases que pueda impartir en disciplinas relacionadas.

Las estrategias a aplicar son claras. Para atraer público a las funciones, se debe hacer un trabajo extenso de monitoreo de medios y redes sociales. Algo con lo que no siempre cuentan los bailarines. Eso de hacer la gacetilla de prensa, el video de promoción para la televisión o conseguir los dos mil bolívares fuertes que se necesitan para proyectar el comercial en Cines Unidos, no es tarea fácil. Hay que tomar en cuenta que el precio que paga Unearte –el lugar con más presentaciones de danza en el país, con al menos una temporada de cuatro funciones semanales– es de 600 bolívares por día, sin importar la cantidad de bailarines que tenga la compañía y los gastos de producción y los subsidios van desde 6 hasta 10 mil bolívares anuales y permanecen estancados desde inicios de milenio.

Agente Libre piensa crear un pequeño centro de danza contemporánea, ubicado en el Oeste de Caracas, que sirva para captar nuevas audiencias para sus presentaciones y que además de la formación técnica, pueda convertirse en algo lucrativo y comercial. Que el pilates, yoga y las técnicas orientales que se perfilan de moda en la ciudad puedan ser dictadas ahí. Por ahora están en discusiones con la Alcaldía de Libertador y PDVSA para saber si pueden lograrlo. “Lo que pasa es que hay que estar montado y eso me quita tiempo de creación. A menos que pare seis meses y me dedique a buscar eso. Pero hay tantas academias de salsa que hacen plata, que si uno lo genera podría sustentar el trabajo artístico”, dice Félix Oropeza.

Por ahora lo que ha generado Agente Libre es un órgano de difusión gratuito titulado *El bembé*. Es una revista digital en la que informan sobre los logros con sus obras presentadas y próximas funciones a realizar, a la comunidad incluida en su base de datos.

Sarta de Cuentas quiere más bien crear una línea de ropa, accesorios e instrumentos que puedan utilizarse en la producción de las obras de los grupos de danza. “Me encantaría –menciona Carmen Ortiz– que la gente anduviera con ropa de nosotros que tenga toda una idea, un concepto. Tenemos todo lo que hay que tener para empezar a hacerla, pero nos hemos dedicado a bailar y no hemos tenido tiempo”.

Francisco Denis abrirá las puertas de Río Teatro Caribe con un proyecto llamado *La taguara de los viernes*, al mejor estilo de *café-concert*. Por ahora, tiene abierta una convocatoria íntima y virtual en la que el bailarín interesado puede enviar su propuesta para armar la programación.

En palabras de Rafael Nieves, desde que empezó a bailar hasta ahora la danza se ha modificado de varias maneras, sobre todo en la manera en cómo acceder a ella. “Hay lugares para el desarrollo como Unearte, pero se ha reducido la fuerza de las escuelas. Nosotros hemos avanzado en la diversificación, el desbloqueo de la información, la capacidad de sobrevivir de manera independiente, pero hemos decaído en la capacidad de tener grupos que ofrezcan puestos a los egresados. Los avatares socioculturales y políticos que hemos tenido en el país no permiten que haya una búsqueda de equilibrio”.

Sonia Sanoja valora el hecho de que haya más escuelas de danza comparativamente a la época en la que ella comenzó a bailar. Lo que significa entonces que los bailarines están mejor preparados porque tienen las herramientas para dedicarse a la docencia y además una formación intelectual y espiritual. Por eso hace un buen balance en el trabajo de investigación y considera que el hecho de que los alumnos investiguen sobre la escena y lo que los mueve implica que el resultado de los institutos de profesionalización sea una plataforma para alcanzar un nivel internacional.

Hay un triángulo que no está funcionando: hay más inversión en la educación universitaria, pero no hay una educación media. Los alumnos que entran, lo hacen sin preparación física o con falta de talento. Salen de una universidad y no tienen donde trabajar y las compañías independientes no tienen dinero para mantenerlas. Según Oropeza, en los últimos 15 años, no ha habido nuevos maestros de danza. Jeremy Nelson trajo la danza posmoderna a Venezuela, pero tampoco se han formado maestros de esa técnica. “Se quedan en el rollo fenoménico pero no los prestan completamente. Eso tiene que ver con que no los tienen bien preparados. Si tú empiezas a los 22 o 24 años en una universidad donde tienes técnicas eclécticas y no ortodoxas... ¿Cómo giras, cómo saltas?”. Es por eso que la formación de los primeros años tiene que dedicarse a ser, más que técnica, motivacional.

Oropeza está seguro de que hay mayor diversidad de propuestas, pero que proyectos como la Fundación Compañía Nacional de Danza representan un atraso porque se agotan los recursos. Lo más importante para él es generar nuevos coreógrafos. “Necesitamos buenas fuentes de conocimiento. Tú en las artes marciales no te formas en contradicciones. El coreógrafo debe aprender una sola técnica, no contaminarse. Después

deslastrarte de eso. Los alumnos de ahorita dicen que hay que botar toda la técnica a la basura, que nada sirve: ¿y cuál es su aporte?”.

Luego de la presentación de Taller Montaje, en junio, Inés Rojas quedó perpleja al saber que ninguno de sus alumnos iría a clases para continuar la formación en lo que quedaba de año académico. “Hace falta compromiso, dedicación y responsabilidad. El compromiso que teníamos no existe. Yo iba 24 y 31 de diciembre a hacer clases en Nina Novak. Por eso es que yo todavía puedo levantar una pierna, porque me formaron muy, muy, muy fuerte. Yo no concibo un día que yo no dé clases de algo. Mi generación era toda comprometida”.

En ese sentido recuerda que cuando ella empezó no se sabía nada de danza, pero siempre había una función para ir a conocer. La lista de compañías era creciente y los bailarines podían dedicarse enteramente a eso. Sin embargo, rescata de sus alumnos que ha surgido gente nueva proponiendo y tratando de hacer. “No se siente, no se sabe y me da lástima, porque también soy maestra y veo que hay bastante talento. Pero yo no creo que la danza desaparezca porque aquí (en Unearte) hay un motor. Esos estudiantes no egresaron para ser maestros de pilates, entonces ellos irán empujando para que no decaiga. Los viejos ya no bailaremos más y por eso seguiremos trabajando con los que vienen”.

Léster Arias es uno de los 31 varones, de un total de 132 estudiantes de danza –según la matrícula del año académico 2009-2010– que sueñan con el movimiento. Es recién egresado de Unearte como Licenciado Intérprete en Danza Contemporánea. Dentro de sus logros como estudiante están el haber tenido una participación destacada durante tres años consecutivos en el Festival de Jóvenes Coreógrafos que, en 2011, no realizó audiciones como en otras oportunidades porque Carlos Paolillo invitó a los alumnos más destacados de quinto año.

Arias afirma que a los estudiantes de su mención les hacen falta referencias y que haya una ebullición de nuevas propuestas. Quisiera pertenecer a la Compañía Universitaria de las Artes y a la vez formar un colectivo de tendencia posmoderna que pueda convertirse a futuro en una referencia para las generaciones que vienen detrás. Sin embargo, evaluando las condiciones en las que vive un bailarín en Venezuela cree que la única solución posible es hacer carrera afuera –ya tiene propuestas en México– para luego volver con un nombre y poder forjar algún proyecto.

En lo que coinciden Arias y Armando Díaz es en considerar todas las plataformas y los festivales que hay en Venezuela. “La fórmula y la manera en como concebías la danza en los 80 ya dio lo que iba a dar. Estamos en un tiempo donde todo va mucho más rápido, no hay dinero, no hay teatros... entonces tenemos que apuntar a eso. Uno tiene que ir con la energía de lo que está arriba. Hay un país, un dirigente que nos mueve de una forma, entonces nosotros tenemos que buscar la manera de llegar a mostrar lo que queremos. Pero no puedes luchar contra la corriente. Hay que ser inteligente y aquí hay demasiada resistencia a los cambios, que son duros, pero uno no puede sumirse ante eso y aplicar una fórmula que no funciona y donde lo que ganas es que esto se hunda y todo el mundo se vaya. Entonces hay que ser muy político y llevarlo todo por el camino que tú quieres. Al final ese es el rollo de la danza, no me interesa el dirigente, sino que la danza siga. Ahorita no hay una camada de buenos coreógrafos porque no hay una buena base. Yo creo que sí se puede”, dice el coreógrafo de Sietecho.

Todas las personas que practican alguna disciplina artística como convicción de vida, tienen una visión del mundo muy particular. “Las nuevas generaciones están surgiendo siempre a pesar de la crisis, siempre hay gente atraída por este mundo. Los muchachos van sobreviviendo y les toca generar su propia realidad para superarse como creadores. Hay algunos que son becarios y les pagan 200 bolívares mensuales y un almuerzo que les da la universidad y sin embargo están aquí. Ellos, al igual que nosotros, sobreviven de alguna manera”, indica Paolillo.

Según Rafael Nieves la clave está en tratar de preservar lo que a su generación le enseñaron sus maestros. “Que por más que a mí me inviten a un evento, con un contexto político determinado, yo pueda darle la vuelta para que eso siga siendo arte y no un panfleto. Demostrar que el pueblo necesita cultura real, espacio para distenderse, que sea reflexivo, sensorial, enriquecedor de valores fuertes, no solo el entretenimiento, no quedarme haciendo las cosas que me pagan más”.

“Debemos ir en la búsqueda de ese equilibrio. No solamente pensando en los bailarines independientes, sino en las nuevas generaciones, las nuevas agrupaciones. Hay que preguntarse cada cuánto tiempo se necesita que se creen nuevas agrupaciones, nuevos espacios para que la danza se exprese”, dice Nieves. Por todas estas causas, para Félix Oropeza las compañías que fueron nóveles en los primeros años del siglo XXI siguen

siéndolo, aunque tengan una presencia de más de 15 años. “Hay compañías que ya no están haciendo nada. Compañías con rigor quedan muy pocas”.

Macarena Solórzano apunta que todos los bailarines deben creer más en lo que hacen y despojarse del egoísmo y la envidia. Rommel Nieves también concuerda en que todo empezará a cambiar en la historia de la danza contemporánea en Venezuela cuando los bailarines demuestren más cariño por lo que hacen y puedan unirse en pro de lo que les gusta hacer.

Venezuela es un país improvisado que se ha ido construyendo con la creatividad de sus hacedores. Todos coinciden en que necesitan un mecenas que los apoye económicamente o alguien que, emulando al Sistema Nacional de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela, pueda realizar un proyecto de tal magnitud para que la danza sea reconocida por todos los ciudadanos como una disciplina “nuestra”. Entretanto, los bailarines creen que la única manera de salir adelante, es seguir haciendo. Ellos están dispuestos a moverse siempre que la inquietud sea la inspiración. Como dice Julie Barnsley: “En una democracia espiritual lo único que vale son las múltiples formas de expresarse en el arte”.

Los procesos personales de cada bailarín inevitablemente van de la mano con un contexto país que si bien no les abre grandes puertas, les hace improvisar una manera de conseguir lo que buscan: expresarse. Mientras cada uno sienta que la danza es su vida, ellos seguirán abriendo brechas, buscando caminos, dejando que la disciplina no muera. Seguirán acostumbrándose, sin saberlo, y buscando el pretexto para seguir moviéndose. Para seguir bailando al son que les toquen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes documentales:

- Benavides, J. y Quintero, C. (1997). *Escribir en prensa: Redacción informativa e interpretativa*. México: Alhambra Mexicana.
- Cañizalez, A., Dinges, J. y otros. (2004). *Ojos frescos y bien abiertos: apuntes sobre periodismo de investigación*. Colombia: Instituto Prensa y Sociedad.
- Guzmán, C., Mosco, V., Stolovich, L., Wasko, J., Albornoz, L. y otros. (2006). *Investigaciones de la comunicación*. Venezuela: Anuario Ininco.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., Baptista Lucio, P. (2003). *Metodología de la investigación* (3° ed.). México: Mc. Graw Hill Interamericana.
- López, H. (1997). *Five international meeting of creators*. Venezuela: Ediciones Contradanza.
- Monasterios, R. (1986). *Cuerpos en el espacio*. Venezuela: Editorial Arte.
- Paolillo, C. (1986). *Taller de danza de Caracas*. Venezuela: John Lange Ediciones.
- Paolillo, C. (1994). *Itinerario por la danza escénica de América Latina*. Venezuela: CONAC.
- Paolillo, C., Alvarado, M., Rodríguez, M., Rappa, R., Ochoa, N. y Alfonso-Sierra, E. (1996). *Danza en libertad. La experiencia postmoderna en Venezuela*. Venezuela: Fundación Instituto Superior de Danza.
- Santibáñez, A. (1995). *Periodismo interpretativo*. Chile: Editorial Andrés Bello.
- Sunkel, G., Barbero, J., García Caclini, N., Lozano, E., Orozco, G. y otros. (1999). *El consumo cultural en América Latina*. Colombia: Tercer Mundo Editores
- Taylor, S., y Bogdan, R. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. España: Paidós Ibérica.
- Ulibarri, E. (2003). *Idea y vida del reportaje*. México: Editorial Trillas.
- Urbaneja, D. (2007). *Temas de formación sociopolítica*. Venezuela: Centro Gumilla. UCAB.
- Womutt, A. (1991). *Movimiento perpetuo*. Venezuela: FUNDARTE.

Documentos y programas de mano:

Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela N° 39.673. (13 de mayo de 2011). Venezuela: Imprenta Nacional.

El arte coreográfico de Sonia Sanoja. (Octubre de 1978). Venezuela: Teatro Luis Peraza.

Testimonio. Espectáculo Teatro Danza. (1965). Venezuela: Facultad de Arquitectura UCV.

XV Festival Internacional de Teatro de Caracas. (Abril de 2004). Venezuela: Fundateneo Festival.

Diversidad danzada. (Noviembre de 2008). Venezuela: Boulevard Pérez Bonalde de Catia, Plaza Sucre de Petare y Plaza Bolívar de Caracas. Fundación Compañía Nacional de Danza.

Ciudad en movimiento IV Edición. (Noviembre de 2003). Venezuela: Centro Cultural Corp Banca.

Festival Viva Nebrada. (Julio de 2010). Venezuela: Teatro Teresa Carreño. Ciclorama Producciones Escénicas.

Nuevas propuestas: exposición fotográfica. (24 de abril de 2005). Venezuela: Centro de Documentación e Investigación de la Danza Trayectodanza.

Sonia Sanoja danza sus coreografías Espaciales 1-2-3-4. (30 de octubre de 1994). Venezuela: Museo del Teclado.

Referencias hemerográficas:

Cortez, V. (marzo de 2007). *Angélica Escalona: “Una mujer de escena” comprometida con la vida y el arte.* Venezuela: Emporio Theja, pp. 18-21.

Escalona, J. (marzo de 2007). *Editorial.* Venezuela: Emporio Theja, pp.2.

López, H. (2000). *Encuentros de Contradanza.* (enero-junio de 2000). Venezuela: Revista de la danza, pp. 31.

Los jóvenes coreógrafos toman el escenario. (Octubre de 1999). Venezuela: Guía de la Ciudad, El Universal, pp. 5.

Paolillo, C. (02 de diciembre de 2009). *Compromiso perpetuo*. Venezuela: El Nacional, pp. D2.

Ramírez, J. (28 de febrero de 2010). *La Caracas de José “El Negro” Ledezma*. Venezuela: Revista Estampas, pp. 30

Rangel, M. (16 de abril de 2010). *25 años de una AktionKolectiva*. Venezuela: El Nacional, pp. D1.

Rangel, M. (19 de marzo de 2010). *Cuerdas, arneses y contrapesos sostienen un Sueño Pelele*. Venezuela: El Nacional, pp. D4.

Referencias electrónicas:

Alfonso-Sierra, A. (01/11/2002) *El videoarte tiene seis cuerpos de mujer*. Disponible en URL: <http://www.cibernetica.com/press/elnacional/videoarte.html>[Consulta agosto de 2011]

Arenas, G. *Antonieta Sosa: Integrar el arte*. (s/f).Disponible en URL: <http://iconosdelarteenvenezuela.blogspot.com/p/antonieta-sosa.html>[Consulta agosto de 2011]

Bio: *Sarta de Cuentas*. (s/f). Disponible en URL: <http://www.myspace.com/sartadecuentas>[Consulta agosto de 2011]

Calderón, J. y Toussaint, F. (06/2008). *De cómo Pisorrojo y el Taller Permanente se unieron...* Disponible en URL: <http://pisorrojo.blogspot.com/2008/06/de-cmo-pisorrojo-y-el-taller-permanente.html>[Consulta agosto de 2011]

Creadora, bailarina e intérprete. (04/05/1998). Disponible en URL: http://eluniversal.com/1998/05/04/apo_art_04318BB.shtml[Consulta agosto de 2011]

Danzaluz. (s/f). Disponible en URL: http://www.viceacademico.luz.edu.ve/index.php?option=com_content&task=view&id=171&Itemid=202[Consulta agosto de 2011]

Danzas populares La Trapatiesta. (s/f). Disponible en URL: <http://www.ucv.ve/organizacion/rectorado/direcciones/direccion-de-cultura/grupos->

- culturales/artes-escenicas/danzas-populares-la-trapatiesta.html [Consulta agosto de 2011]
- Dramo, dramaturgia del movimiento.* (23/02/2009). Disponible en URL: <http://dramo-venezuela.blogspot.com/> [Consulta agosto de 2011]
- Elenco.* (2009). Disponible en URL: <http://www.primatepercu.com/elenco> [Consulta en agosto de 2011]
- Escuela de Comunicación Social, Universidad Católica Andrés Bello. *Modalidades de trabajos de grado.* (s/f). Disponible en URL: <http://www.ucab.edu.ve/teg.html/> [Consulta julio de 2011]
- Freites, F. (2007). *Moravia Naranjo: “Me inspira la humanidad, sus placeres y sus conflictos”.* Disponible en URL: <http://www.estilobaile.com/index.php/alma-de-coreografo/8-moravia-naranjo-me-inspira-la-humanidad-sus-placeres-y-sus-conflictos> [Consulta agosto de 2011]
- Información general.* (s/f). Disponible en URL: <http://www.talldedanzadecaracas.com.ve/> [Consulta agosto de 2011]
- Instituto de Artes Escénicas y Musicales. *Misión y Visión.* (s/f). Disponible en URL: http://www.iaem.gob.ve/index.php?option=com_content&view=article&id=49&Itemid=56 [Consulta agosto de 2011]
- Instituto de Artes Escénicas y Musicales. *Objetivos y estrategias.* (s/f). Disponible en URL: http://www.iaem.gob.ve/index.php?option=com_content&view=article&id=103&Itemid=178 [Consulta agosto de 2011]
- Instituto de Artes Escénicas y Musicales. *Políticas.* (s/f). Disponible en URL: http://www.iaem.gob.ve/index.php?option=com_content&view=article&id=26&Itemid=139 [Consulta agosto de 2011]
- Julie Barnsley. Trayectoria.* (s/f). Disponible en URL: <http://www.juliebarnsley.com/trayectoria.htm> [Consulta julio de 2011]
- Lorem Ipsum Dolor. (2001). *La fundación Coreoarte.* Disponible en URL: <http://ensamblevenezuela.org/coreoarte.html> [Consulta agosto de 2011]

- Macro danza tiene un poder curativo.* (15/04/1997). Disponible en URL: http://blogs.eluniversal.com/1997/04/15/cul_art_15314A.shtml [Consulta agosto de 2011]
- Ministerio de la Cultura. *Memoria y cuenta 2006.* (2007). Disponible en URL: <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/images/stories/memoria/Memoria2006.pdf> [Consulta agosto de 2011]
- Ministerio de la Cultura. *Memoria y cuenta 2007.* (2008). Disponible en URL: <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/images/stories/memoria/Memoria2007.pdf> [Consulta agosto de 2011]
- Ministerio de la Cultura. *Memoria y cuenta 2008.* (2009). Disponible en URL: <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/images/stories/memoria/Memoria2008.pdf> [Consulta agosto de 2011]
- Ministerio de la Cultura. *Memoria y cuenta 2009.* (2010). Disponible en URL: <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/images/stories/memoria/Memoria2009.pdf> [Consulta agosto de 2011]
- Ministerio de la Cultura. *Plataformas culturales.* (s/f). Disponible en URL: http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=16&Itemid=45 [Consulta agosto de 2011]
- Moreno-Uribe, E. (04/01/2008). *Sube el telón la Compañía Nacional de Teatro.* Disponible en URL: <http://elespectadorvenezolano.blogspot.com/2008/01/sube-el-teln-de-la-compaia-nacional-de.html> [Consulta agosto de 2011]
- Neodanza. 20 años de danza contemporánea.* (03/06/2008). Disponible en URL: <http://neodanza.blogspot.com/> [Consulta agosto de 2011]
- Noches de danza.* (2009). Disponible en URL: <http://impropio.org/tag/noche-de-danza> [Consulta julio de 2011]
- Rangel, M. *Agrupaciones culturales que luchan por sobrevivir.* Disponible en URL: <http://portafoliomarmorales.wordpress.com/2010/04/21/situacion-actual-del-teatro-alberto-de-paz-y-mateos/> [Consulta julio de 2011]

Red de Espacios Escénicos. (s/f). Disponible en URL: http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/index.php?option=com_content&task=view&id=2582&Itemid=62 [Consulta agosto de 2011]

Rodríguez, B. (02/05/2005). *Juan Monzón: una vida por la libertad y danza*. Disponible en URL: <http://valencia.com.ve/2005/05/02/juan-monzn-una-vida-por-la-libertad-y-danza/> [Consulta agosto de 2011]

Taller de Danza Contemporánea Pisorrojo. (2009). Disponible en URL: <http://www.ucv.ve/organizacion/rectorado/direcciones/direccion-de-cultura/grupos-culturales/artes-escenicas/pisorrojo.html> [Consulta agosto de 2011]

Unearte. *Matrícula estudiantil, período académico 2009.* Disponible en URL: <http://unearte.edu.ve/pdf/matricula.pdf> [Consulta agosto de 2011]

Tesis, ponencias y trabajos académicos:

Bisbal, M. y Nicodemo, P. (2010, abril). *Módulo de consumo cultural del proyecto Estudio de la Pobreza en Venezuela*. Ponencia presentada en el ciclo de conferencias Comunica. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.

De Abreu, L. y Dos Reis, A. (2008). *La patria bohemia que nació derrotada*. Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al título de Licenciadas en Comunicación Social, mención Periodismo. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.

García, I. (2006). *Caracas perrea: una aproximación a la sensibilidad urbana a través del reggaetón*. Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al título de Licenciada en Comunicación Social, mención Periodismo. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.

Ilóvaca, D. (2008). *Cinco mujeres. Cinco retratos de pobreza en la gran Caracas*. Caracas: Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al título de Licenciada en Comunicación Social, mención Periodismo. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.

Rodríguez, D. (2008). *Elaboración y producción de una revista cultural especializada e la danza de circulación mensual en Caracas*. Caracas: Trabajo de Grado presentado

como requisito parcial para optar al título de Licenciada en Comunicación Social, mención Periodismo. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.

Conde, C. y Juhazs, A. (2007). *Caracas, la concertino*. Caracas: Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al título de Licenciada en Comunicación Social, mención Periodismo. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.

ANEXOS



El hombre ciudadano de Agente Libre. Foto: Fabián Andrés Cambero

“Si pudiera decírtelo, no valdría la pena bailarlo”

Isadora Duncan