

los
ROSTROS
del
FUTURO


Banesco
Cortijo



Nuevo país
de la
danza

COMPILADOR Antonio López Ortega

Nuevo país *de la* *danza*

COMPILADOR Antonio López Ortega



NUEVO PAÍS DE LA DANZA

EDITORES

Vicepresidencia de Comunicaciones y RSE de Banesco Banco Universal
y Fundación ArtesanoGroup

PRODUCCIÓN GENERAL

Vicepresidencia de Comunicaciones y RSE de Banesco Banco Universal

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Fundación ArtesanoGroup
Carmen Julieta Centeno
Sudán Macció

COORDINACIÓN EDITORIAL Y COMPILACIÓN

Antonio López Ortega

EDICIÓN DE TEXTOS

Graciela Yáñez Vicentini
Antonio López Ortega

DISEÑO

Ana Gabriela Ng Tso

CORRECCIÓN

Graciela Yáñez Vicentini

Depósito Legal: DC2021000426

ISBN: 978-980-6671-24-9

© Banesco Banco Universal, C.A.

Noviembre 2021

ISBN 978-980-6671-24-9



Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia, sin permiso previo del editor.

UNA MANERA DE VIVIR

Un artista es un ser humano que lucha. En cualquier lugar y en todo momento de la historia, los creadores han debido dar la cara a las dificultades que los rodean. No me refiero exclusivamente a la batalla creativa que, por sí misma, constituye el desafío inacabable, el desvelo esencial que marca las vidas de todos los artistas, sean de la palabra, la voz, la escena, el sonido, la imagen o el movimiento.

Hablo también del universo de cosas que están más allá del puro acto creativo, que constituyen realidades de fundamento material: encontrar las instituciones para formarse, conocer a otros artistas e intercambiar con ellos; lograr los lugares para ensayar las veces que sea necesario; disponer de espacios adecuados, siempre escasos, para afrontar la experiencia del público; acceder al uso de los recursos de la comunicación, fundamental en nuestro tiempo, para atraer al público hacia la propia propuesta creativa, también son deberes ineludibles para el creador, por muy pesados que resulten.

Hay quienes sostienen, con numerosos argumentos, que son las dificultades de todo orden las que configuran la obra de arte. Sin ellas, sin la necesidad de sortear las barreras, el hecho creativo apenas tendría sentido. Sin obstáculos, los artistas no podrían conocer a fondo la enorme pasión que llevan consigo. Como en cualquier otro campo de la existencia, la superación de los problemas es uno de los motores que impulsa la conquista de nuevos logros.

Entre las prácticas artísticas, la danza es probablemente la que con mayor fuerza nos convoca a la admiración. Quien toma el camino de la danza, asume mucho más que una profesión: la danza, y en esto no hay una pizca de retórica, es una manera de vivir y ninguna otra cosa, porque su instrumento fundamental de trabajo es el cuerpo humano, cuerpo que debe ser cuidado con preciosismo y rigor, en cada minuto de la existencia.

Lo sugieren o lo dicen los protagonistas de este libro: en la danza hay una dimensión inocultable, relevante e ineludible, que es la de un esfuerzo corporal, que vive en las fronteras del sacrificio. En la búsqueda del movimiento perfecto, de la expresión corporal anhelada, quien danza está obligado a disciplinas alimenticias y de cumplimiento de ejercicios, de prácticas y ensayos, cada día de la vida. No pueden ceder, porque ceder equivale a distanciarse de la propia búsqueda creativa. No hay exageración cuando se dice que quienes se dedican al *ballet* clásico, a la danza contemporánea o a las danzas tradicionales, se entregan totalmente.

Pero al sostenido esfuerzo corporal, a la entrega sin fisuras ni pausas, hay que sumar las adversidades que impone el entorno institucional, económico, cultural y social al trabajo de los artistas, lo que añade más exigencias a la tarea.

Considerando los elementos anteriores, y algunos más que podrían sumarse, tengo que decir que los relatos de vida y creación que contiene este libro, me animan a pensar que Brian Landaeta, Roseliz González, Franklin González, Bernardette Rodríguez, Daniela González, Cristina Rossell, Roberth Aramburo, Jesús García Gamboa, Karina González Edwards, Sain-ma Rada, Irina Marcano, Lu Gómez, Marcela Lunar, Ronny Méndez, Ildemar Saavedra, Lester Arias, Careliz Povea, Eliana Guerrero, Eileyn Ugueto, Silvana Añez, Ana Karina Enríquez, Lucía Danielle Ramírez, César Amaya y Astrid Arvelo son, y así merecen ser reconocidos, héroes creativos de nuestro tiempo, artistas dotados de esa fuerza interior que los ha guiado para cumplir con sus proyectos y aspiraciones.

De eso tratan las veinticuatro historias reunidas en este *Nuevo país de la danza*: del recorrido que cada uno ha realizado para cumplir con el sueño de que cuerpo y movimiento se fundan en una misma realidad, y produzcan el espectáculo de la magia que nos cautiva como espectadores.

Son, como ya he dicho, narraciones de empeño y persistencia. En la especificidad de lo biográfico, apenas hay puntos en común. Pero en la dimensión espiritual, en el ánimo que los moviliza, en el tesón que han invertido para construir sus respectivas trayectorias, hay una hermandad, una voluntad profesional que los une, por encima de las diferencias de edad, del lugar donde residan o de sus vocaciones estéticas.

Me emociona pensar que estos veinticuatro ciudadanos tienen sus equivalentes entre maestros y sanitarios, entre productores del campo e industriales, entre estudiantes y profesionales de las numerosas ramas de los servicios. Me carga de esperanzas estimar que la actitud que se despliega en estas páginas está conectada con la que está presente en cualquier punto de la tierra venezolana. Si esto que sugiero aquí resultara cierto en alguna medida, entonces no vacilo en pensar que nuestras esperanzas están fundadas y que una Venezuela con un futuro mejor es posible.

Juan Carlos Escotet Rodríguez

Presidente de la Junta Directiva
Banesco Banco Universal

EL MISMO RITMO DE LA VIDA

Hacia fines de los años 70, en un número de la *Revista Nacional de Cultura*, recuerdo haber leído un artículo del ensayista mexicano Alberto Dallal llamado «La danza contra la muerte», y unos años después, hurgando en los libros de Norman O. Brown, pensador contracultural norteamericano, encontré una frase que me encandiló: «¿Quién puede separar al bailarín de la danza?». En la tesis de Dallal, la danza, o quizás más bien el movimiento corporal, era lo más opuesto a la inercia, esto es a la muerte, y en sus líneas insinuaba que, desde tiempos prehistóricos, en las cavernas animadas con luz de fogata, cuerpos sobre todo femeninos, entre creencias o ritos, comenzaban a moverse, a discurrir, para tratar de emular el mismo ritmo de la vida: un andar sucesivo, de quiebres, de saltos, que a fin de cuentas representaba el palpito del corazón o el «afán ansioso» al que se refiere Quevedo en su magnífico soneto. En la visión de Brown, para distinguirlo de otras artes, el intérprete no es un medio para llegar a otro estadio, sino un fin en sí mismo: es tal la compenetración de ambos que al final el sentido de dualidad se extingue, conformando precisamente la unidad que vemos en escena. Presa en sus orígenes de los ritos sacerdotales, celebraciones religiosas, representaciones cosmogónicas; reservorio de todas las tradiciones pueblerinas; delineada y codificada luego por las piruetas del *ballet*; liberada en pleno siglo XX para volverse danza moderna, gracias a los empeños de Isadora Duncan o Martha Graham, la danza ha llegado a los albores de este milenio como una de las expresiones artísticas más firmes y determinantes, evolucionando a cada paso y contaminando otras disciplinas para hacerlas crecer en función del movimiento y la expansión corporal. Valga decir que, sobre todo en el siglo pasado, Venezuela no ha escapado a ese desarrollo si se piensa en la fusión de tres vertientes: en primer lugar, la danza tradicional, que va desde la exquisitez de un Tamunangue hasta el vértigo corporal de un tambor de Tarmas; en segundo lugar, la danza clásica, que desde el siglo XIX ya se había hecho presente gracias a la visita de compañías itinerantes o al establecimiento de escuelas de formación; y en tercer lugar, la danza contemporánea, que si bien tuvo sus precursores, es a partir de los años 70 cuando adquiere un acelerado desarrollo gracias a las importantes compañías que se dedicaron a formar y a revolucionar la escritura coreográfica.

Este libro es el séptimo de la serie **Los rostros del futuro**, dedicada a registrar y documentar la vida y obra de los nuevos talentos culturales de Venezuela. En los últimos seis años (2015-2020), hemos cubierto los campos bastante vastos de la música, la literatura, las artes visuales, el cine, la fotografía y el teatro, para abordar en 2021 el de la danza. El desarrollo de la disciplina alcanza, sobre todo en el período democrático (1958-1998), una evolución sin par, en gran medida debido al auge de políticas culturales públicas que facilitaron el incremento de programas conexos esenciales, como lo son la formación, la investigación, el desarrollo de infraestructura especializada, la organización de concursos o festivales, el registro de obras y el financiamiento o patrocinio de compañías nacionales o regionales. Mención aparte merecería, sin contar las escuelas de *ballet* que se abren en las más importantes ciudades, la creación del Instituto Superior de Danza, que a partir de los años 80 logra reunir como profesores a los más importantes exponentes, asegurando la graduación de sucesivas promociones que cambiaron el rostro de la danza en Venezuela.

Al igual que el teatro y el cine, la danza tiene la característica de reunir muchos oficios en uno. Para que la escena al final sea valorada por un espectador que vislumbra toda la trama desde la comodidad de una butaca, no es solamente necesario el coreógrafo que concibe la obra, sino también el director que la monta, el productor que la hace posible, los bailarines que intervienen, los técnicos que aseguran las luces o el sonido, los profesionales

que maquillan o visten a los distintos personajes. Este espíritu de amplitud es el que ha seguido un comité de selección que, al igual que en los libros anteriores, hemos reunido para que determinen el listado final. Como especialistas de larga trayectoria y reconocimiento, este cuerpo ha quedado constituido, en orden alfabético, por Adriana Estrada, Anaisa Castillo, Carlos Paolillo, Claudia Capriles, Cristina Fungairiño, Dora Peña, Ezequiel Vásquez, Fabiola Fazzino, Fanny Montiel, Félix Oropeza, Freddy Carmona, Gloria Núñez, Guillermo González, Inés Rojas, Johana Fernández, Johnny Hernández, José Reinaldo Guédez, Juan Monzón, Julie Barnsley, Marta Gómez, Miguel Issa, Oglis Oliveros, Oswaldo Marchionda, Rafael González, Romny Istúriz, Rúper Vásquez, Stella Quintana, Yadira Ardila, Ygnacio Porras y Yuri Cavalieri. En ellos ha recaído la selección de los veinticuatro jóvenes talentos incluidos en este libro, todos ellos nacidos a partir de 1980. Tarea siempre difícil cuando el panorama de candidatos era considerablemente amplio. En este sentido, por la aplicación y el rigor con los que han trabajado, queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a los miembros del comité.

Como en las entregas anteriores, cada uno de los seleccionados cuenta con una entrevista extensa y detallada, que recorre aspectos de su vida y obra. Al valioso grupo de doce periodistas que nos han acompañado, se agrega el trabajo de José Reinaldo Guédez, quien ha fungido como curador fotográfico de la edición, haciéndose cargo de la mayor parte de los retratos y coordinando la serie de portafolios que cierra cada una de las entrevistas. En el conjunto que funde testimonios e imágenes, veremos la riqueza, variedad, intereses, fijaciones u obsesiones de esta promoción desbordante, que fija un mapa preciso de la nueva creación dancística en nuestro país.

Tal como las ediciones anteriores, este libro ofrecerá revelaciones importantes: la cantidad de profesionales que trabajan en el país y en el exterior, el esfuerzo constante para abrirse camino en circunstancias generalmente adversas, las distinciones o premios que han obtenido, la madurez progresiva de las propuestas, los altibajos de toda vocación creadora, la oscilación temática que encuentra referentes en las necesidades más apremiantes o en las referencias universales.

Este *Nuevo país de la danza* también revelará lo que podríamos llamar una novedosa imagen coral, porque es un esfuerzo hecho por todos (por todo tipo de profesionales y oficios) para dejar huella, para postular un retrato en familia de lo que somos. Si no hemos visto el caleidoscopio de inmediato, porque son muchas las fracturas que nos desunen, sí lo reconoceremos en corto tiempo, cuando el paisaje natural y humano sea otro, y sepamos advertir que una pléyade de jóvenes bailarines o coreógrafos intentó dibujar el rostro colectivo que nos define. El legado que han recibido en escuelas o a través de grandes maestros lo transformarán en realizaciones propias que, a la vez, serán el legado que les dejarán a las generaciones venideras.

Es obvio pensar que el oficio dancístico está lleno de escenas, y las que veremos en este libro son las que montan estos nuevos creadores venezolanos, tanto las que pescan a diario como las que llevan por dentro. Toda vocación creadora en el país de hoy se lleva con tensión, porque no son tiempos de normalidad. Un rostro colectivo, de cuerpo y alma, se está urdiendo a partir del trabajo de estos artistas, porque finalmente erigen hoy las escenas que la posteridad de mañana reclama. El futuro de estos hombres y mujeres de la danza emergente se está haciendo hoy, pues al congelar nuestros gestos aseguran que contemos con memoria.

Antonio López Ortega

Compilador y editor

ÍNDICE



BRIAN LANDAETA

10



ROSELIZ GONZÁLEZ

25



FRANKLIN GONZÁLEZ

41



BERNARDETTE RODRÍGUEZ

57



DANIELA GONZÁLEZ

72



CRISTINA ROSSELL

88



ROBERTH ARAMBURO

103



JESÚS GARCÍA GAMBOA

118



KARINA GONZÁLEZ EDWARDS

133



SAIN-MA RADA

147



IRINA MARCANO

162



LU GÓMEZ

176



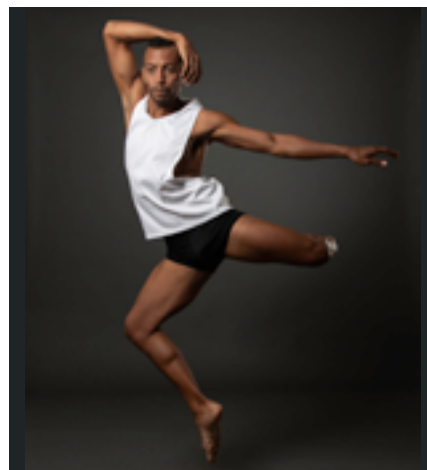
MARCELA LUNAR

191



RONNY MÉNDEZ

206



ILDEMAR SAAVEDRA

221



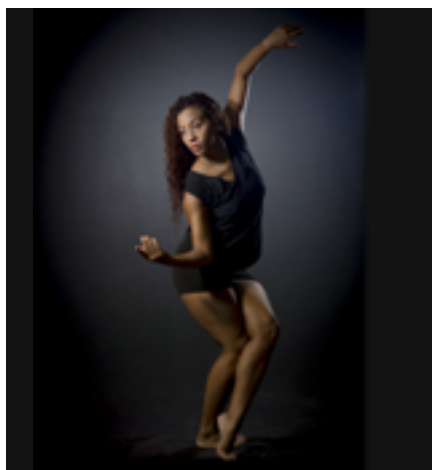
LESTER ARIAS

234



CARELIZ POVEA

250



ELIANA GUERRERO

265



EILEYN UGUETO

280



SILVANA AÑEZ

294



ANA KARINA ENRÍQUEZ

309



LUCÍA DANIELLE RAMÍREZ

324



CÉSAR AMAYA

339



ASTRID ARVELO

353



BRIAN LANDAETA



— 1980 —

BRIAN LANDAETA

*«Con la danza empecé
a ser gente»*

Caraqueño nacido en 1980, a los veinticuatro años ingresó al mundo de la danza, por el que dejó su rutina de trote en el parque Los Caobos, su trabajo en un centro de comunicaciones de la Cantv y su plan de estudiar Ingeniería en la UCV. Mantenerse físicamente y vivir en Parque Central fueron los detonantes para que en 2010 obtuviera la licenciatura en Danza Contemporánea del Iudanza. Premio Municipal de Danza 2017, ha colaborado con compañías como Dramo, Aktion Kolectiva y Caracas Roja Laboratorio, entre otras. Es parte del elenco de Teresa Danza Contemporánea

 Juan Antonio González

 José Reinaldo Guédez (retratos y portafolio)

Pablo Alejandro de la Barra (portafolio)

Lo que en el pasado fue un símbolo del modernismo urbanístico de Caracas, inaugurado en los años 50 por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva con obras civiles como la Universidad Central de Venezuela y la urbanización El Silencio, hoy es también la muestra más preclara del acelerado deterioro de la ciudad. Como muchas otras cosas en el país, Parque Central es la promesa de un progreso que se acarició, pero nunca se concretó para los ciudadanos.

Aun así, y quizás por su cercanía con la antigua sede del Ateneo de Caracas y el complejo cultural Teatro Teresa Carreño, también venido a menos, o por servir de asiento al Museo de Arte Contemporáneo fundado por Sofía Ímber, hoy en igual o peor estado de abandono, en Parque Central han hecho vida una multitud de creadores de las artes. Por mencionar uno solo, está Juan Loyola, artista conceptual que mucho antes de que el país se sumiera en la diatriba política de las últimas décadas, usó los colores de la bandera nacional para denunciar la ineptitud y la desidia del Estado.

Allí, en Parque Central, vive desde los cuatro años el bailarín de danza contemporánea Brian Landaeta, quien llegó al mundo en la Maternidad Concepción Palacios, el 2 de junio de 1980. «Mi familia, y cuando te hablo de mi familia me refiero a mi madre, ha vivido en varias zonas de Caracas: del 23 de Enero a Lídice, de Lídice a Manicomio, de Manicomio a La Candelaria y de La Candelaria a Parque Central. Cuando yo nací vivíamos en la avenida Panteón, muy cerca de la Biblioteca Nacional», cuenta Landaeta, cuya historia familiar es tan compleja como común.

«Vivía con mi hermano mayor, mi mamá y mi padrastro, que ya murió, al igual que mi padre biológico. Mi crianza se la achaco únicamente a mi mamá. A pesar de que sí había figuras paternas que aparecían por ahí cuando íbamos a visitarlos o ellos nos venían a visitar, mi papá fue mi madre. Ella siempre fue ama de casa. ¿De dónde sacaba plata para criarnos? No tengo idea. Ella viene de una cultura donde el silencio está presente, donde los niños no tienen por qué enterarse de ciertas cosas. Todavía de adulto, ella tiene setenta y un años, me trata como un niño.



No importa que yo tenga cuarenta. Ella nació en Caracas, en 1950, pero su niñez la pasó en Churuguara, un pueblito de Falcón. Llegó a Caracas con doce años, huyendo de la violencia. En aquella época, los hombres solucionaban las cosas con machete en mano y la cabeza del enemigo en el suelo. Esa violencia la marcó de por vida. Estamos hablando del año 57, 58», esboza, consciente de que las mudanzas de sus primeros años las ocasionaron las rupturas entre sus padres.

Brian León Landaeta Acosta es su nombre completo. El de su mamá, Miriam Josefina Acosta. Carlos León y Giuliana Román Carolina son sus hermanos. Giuliana es la más pequeña de los tres. «El León es por mi padre, que se llamaba Pedro León. A mi papá lo crio su mamá, sin padre. O sea, su madre le puso su apellido, que es el Landaeta. En su lucha por salir de la locura que vivió en su infancia, mi madre terminó quitándose el apellido de su padre y se quedó con el Acosta que es el apellido de su madre. Entonces por parte de mamá heredo el apellido materno. No hay apellidos paternos en mi nombre. Me parece interesante porque a mí me criaron puras mujeres», agrega.

Por ser Brian, en algún momento, el hermano menor, a Carlos León le correspondió cuidarlo. «Para él era una molestia; quería jugar fútbol, básquet... Como entendí que necesitaba su espacio para sus amigos grandes, me quedé en mi casa. Como a mis cuatro primos, me crio la televisión; la prendía y me sabía hasta los comerciales. La televisión me hizo ver todo a través de la imagen, es por eso que cuando alguien me habla dirijo la mirada hacia otro punto porque me estoy imaginando en imágenes lo que me está diciendo. Me encanta imaginarme las cosas para luego crearlas, personificarlas, hacerlas tabla, hacerlas en el escenario», dice Landaeta al tiempo que asoma los hilos que lo unen al arte.

En la actualidad, Brian y su mamá no viven juntos, pero sí muy cerca. Ella, en un edificio de Misión Vivienda en la avenida Bolívar. Su hermano Carlos emigró a Colombia hace tres años, y su hermana sigue en Caracas, es repostera y se dedica al servicio de *catering*.

Abierto a las conversaciones largas, Brian Landaeta se recuerda como un niño retraído y solitario. «No encajaba en aquellas cosas que a la mayoría de los niños les ponen a hacer. No jugaba fútbol, lo odiaba. Jugar básquet, lo detestaba. El béisbol nunca lo entendí. La natación era para andar en la piscina, pero aún hoy no sé nadar. El kárate tampoco me gusta. Detestaba la violencia, la competencia me molestaba. Eso hizo que me la pasara metido en el Museo de los Niños —también en Parque Central—. Me imaginaba que los guías del museo eran lo más parecido a un amigo porque guiaban, no iban a competir conmigo, sino que me iban a enseñar cosas. Después me la pasaba en el Museo de

“Me encanta imaginarme las cosas para luego crearlas, personificarlas, hacerlas tabla, hacerlas en el escenario”



Arte Contemporáneo hasta que di con una gente que se parecía mucho a mí porque escuchaba *rock*. Los que no se parecían a mí escuchaban salsa o *techno*», cuenta el bailarín.

La educación básica la hizo en el Colegio Corazón de María, en San Agustín. Pero antes de culminar el sexto grado, fue botado de ese instituto porque no estaba bautizado. Landaeta detalla el porqué: «De niña, mi madre le preguntó a mi abuela que por qué ella era católica. La respuesta fue una cachetada: “Porque sí, y punto”. Mi madre creció con esa interrogante: “¿Por qué me imponen esto?”. Desconcertada, se le metió en la cabeza que cuando tuviera hijos no los iba a bautizar, que ellos decidiesen qué hacer con sus vidas. Y así nos crio, aunque nos hizo estudiar en un colegio católico».

Negada a acceder a las peticiones de la directiva del colegio, la madre de Brian decidió retirarlo e inscribirlo en una escuela pública. «Fue un choque porque yo pensaba que la educación era igual en todas partes, pero me di cuenta de que en la educación privada el maestro se ocupa más y hace un mayor esfuerzo para que entiendas lo que deberías estar entendiendo; en la educación pública dependes de ti», asegura el artista, que mientras estudiaba danza se dio cuenta de que es «muy religioso».

Landaeta comenzó a cursar primer año de bachillerato en el Liceo Andrés Bello, «para entonces bastante revoltoso», recuerda. Pero algo de esta unidad educativa, en la que reprobó todas las materias menos Educación Física, le llamó la atención. «Ese liceo fue el primero que contempló el *ballet*. Tenía un auditorio de *ballet* para dar clases a sus estudiantes». Efectivamente, la bailarina Sonia Sanoja comenzó su formación en 1946 en el Club de Ballet del Andrés Bello.

La realidad obligó a Landaeta a dejar los estudios. «En casa ya éramos tres hermanos, la situación era difícil, sobre todo para una madre soltera. ¿Cómo llenamos la nevera? Me puse a trabajar. Conozco el mundo del dinero desde los doce años», asegura.

“Hacer danza es levantar
tu propia iglesia.
Es tu ritual diario”

DEL PARQUE AL PH

A pesar de la situación económica de su familia, Brian Landaeta nunca ha descuidado su estado físico. Trotar en el parque Los Caobos era una rutina que cumplía a rajatabla. También le gustaba acampar en el Ávila.

«Aunque vivía en Parque Central, no sabía que estos edificios eran tan cosmopolitas con respecto al hecho artístico. Aquí ha vivido un montón de músicos, de artistas plásticos, que yo no conocía. El Teatro Teresa Carreño estaba muy cerca de mi casa, pero era ajeno a mí. Parte de mis amigos eran hijos o sobrinos de artistas. No sabía quiénes eran sus padres o sus tíos. Simplemente jugábamos. Al que más recuerdo es a Jhoanyl Rodríguez,

sobrino de Zhandra Rodríguez. Él y yo nos llevábamos muy bien. Estudiaba Arte y tenía una novia bailarina, que también vivía en Parque Central. No sabía que aquí mismo quedaba el Ballet Nuevo Mundo ni nada por el estilo. Un día caminábamos juntos y este comenzó a presentarme a sus amigos bailarines, que para mí eran unos señores muy adultos. Eran parte del elenco del Nuevo Mundo. Vi que eran unos tipos y unas mujeres con músculos en los músculos. “¿Esta gente de dónde salió?, ¿dónde entrenan?”, me pregunté».



“Siento que en la danza está el poder para que los cuerpos se entiendan en comunidad. Dudo mucho que una vez que un cuerpo se entienda en comunidad con el otro, lo ataque”

Y prosigue: «Un día, Ivanova, la novia de Jhoanyl, me vio en Los Caobos y me dijo: “Deja de estar trotando porque te vas a dañar las rodillas; también los testículos y te puede dar varicocele”. Eso de varicocele me sonó horroroso. “¿Por qué mejor no te vienes conmigo y haces clases de *ballet*?”. Me dijo que en el Teresa Carrero había un lugar donde daban clases de *ballet* para adultos principiantes. Mi respuesta inmediata fue: “¡Estás loca! ¿Cómo voy a hacer *ballet* si soy un tipo?”. Ella se rio y me dijo que los hombres también hacen *ballet*. Tanto dieron, que ella y su mamá me convencieron de tomar una clase. Recuerdo que la señora me dijo: “Te vienes con nosotras y te protegemos para que nadie te toque ni nada de eso”. En ese momento era muy cuadrado en mi manera de ser, de ver el mundo».

Finalmente accedió. «Llegué a la sala Alegría Beracasa, del Teresa Carreño. Allí había un montón de gente en malla. Yo fui en *shorts* playeros. Susana, la mamá de Ivanova, me dijo: “Colócate en el medio de nosotras, vas a hacer barra”. Duré una semana asistiendo a ese sitio, era muy exigente, pero yo no me cansaba. Las clases las dictaba un bailarín llamado Oswaldo Aguilera. Era una cosa chiquitica, no debía medir más de 1,55, pero era el que más alto saltaba en aquella época en la compañía; como era negro no le daban los papeles importantes. Si no fuese por sus clases, no hubiese escudriñado más en el mundo de la danza. En ese entonces tenía veintitrés años, flexibilidad cero y 86 kilos de peso. Era un gordo poco flexible para el mundo del *ballet*, pero era muy resistente. A la segunda semana el maestro se me acercó: “Como veo que te agrada venir para acá, ahora sí te vamos a corregir”, me dijo. Cuando corrigió mi postura, al comenzar el primer ejercicio me di cuenta de que no podía subir mi propia pierna. Me metí entre ceja y ceja que lo iba a hacer. No tengo un cuerpo para esta maravilla del mundo de la danza. Es un cuerpo estándar, normal, que a punta de trabajo se ha ido transformando. Hoy en día, tampoco subo la pierna como me gustaría... Ese fue el principio, el reto personal de querer dominar mi propio cuerpo».

Aunque no pudo evitar que sus amigos se burlaran de él al verlo en malla y zapatillas, Landaeta confiesa que recibió sus bromas de manera agradable. «Los llevé a que me vieran



porque me decía: “Si me voy a dedicar a esto, voy a estar en el ojo del huracán; seré señalado, criticado”. Así que necesitaba saber qué pasaría con ellos. En ese momento, en que les soporté sus burlas, entendí que la danza me gustaba más de lo normal».

Seis meses después de haber iniciado sus clases de *ballet*, en el Teatro Teresa Carreño se presentó una programación especial con motivo del Día Internacional de la Danza, que se celebra cada 29 de abril. Era la primera vez que Landaeta veía un espectáculo de danza contemporánea: *Esperando a Godot*, en versión de la compañía Dramo, Dramaturgia del Movimiento. «Era un dueto, dos hombres bailando con una música que yo jamás había escuchado. Aquello me voló la cabeza. Alguien me dijo que uno de los bailarines daba clases en el Taller de Danza de Caracas. “¿Dónde queda eso?”, pregunté. “En Parque Central”. “¿En Parque Central?, ¿dónde, si yo vivo ahí?”. “En el *penthouse* del edificio Tajamar”. Subí, y allí me quedé por nueve meses», recuerda el bailarín.

El siguiente paso para Landaeta fue inscribirse en el Instituto Universitario de Danza (Iudanza), pero antes tenía que culminar el bachillerato. «Me gustó tanto el mundo de la danza que entendí que para aprenderlo de la manera que yo quería, la única forma era entrar en el Iudanza, y para lograrlo tenía que ser bachiller. Ese fue el motor que me obligó a culminar el bachillerato por parasistema».

Tenía veinticuatro años. Estaba en el tope de edad para ingresar al Iudanza. «La audición duró una semana. Nos evaluaban en todo, en *ballet*, en actuación, en música, nutrición, y hasta hacían un examen psicológico en el que te preguntaban si tenías conducta suicida; eso me pareció muy interesante», rememora el bailarín, quien a los dieciséis años se fue de su casa para irse a vivir, dentro de Parque Central, con una novia.

«Siempre fui muy independiente en cuanto a las decisiones de mi vida. Me tocó buscar dinero para mantenerme y ayudar a mi familia. Trabajé en una licorería como carretillero, en unas minitiendas en Sabana Grande vendiendo ropa, fui ayudante de un albañil colombiano al que le alquilamos una habitación en mi casa... Y como yo quería estudiar Ingeniería (con especialización) en Telecomunicaciones (Digitales) en la UCV, me metí a trabajar en un centro de comunicaciones de Cantv. Por siete años iba a la oficina de pantalón, camisa y corbata. Pero no estudié Ingeniería en Telecomunicaciones porque un día apareció mi amiga Ivanova, me obligó a hacer las clases de *ballet* y eso me cambió la vida», cuenta Brian Landaeta, quien egresó como licenciado en Danza Contemporánea del Iudanza en 2010.

MÁS ALLÁ DE LO FÍSICO

Aquello que no le ofrecían los empleos que, paradójicamente, le daban el sustento, lo halló Brian en la danza. «Había encontrado lo mío. Buscaba tranquilidad, estar feliz. De niño me gustaba patinar porque se hace solo, prefería estar solo porque había algo físico que necesitaba entender; la danza —el mundo del arte— me dio la respuesta», dice quien también se aventuró en la búsqueda de sí mismo tomando clases de yoga y *clown*.

«Las clases de *clown* me ayudaron muchísimo a tener cierta coraza para afrontar que se burlaran de mí cuando tomé la decisión de bailar. De hecho, nunca me sentí marginado, ni señalado, en el mundo del *ballet*. Nadie competía conmigo. Mi competencia era conmigo mismo».

El bailarín en formación descubrió que la danza iba más allá de lo físico con Dramo. «Cuando hice la audición para Iudanza, Miguel Issa —fundador de Dramo junto con Leyson Ponce— me dio la clase de canto; él era jurado del solo de danza que tenía que mostrar al final. Siempre me dice: “Yo sabía que ibas a trabajar conmigo desde esa audición”, porque salí bailando con las herramientas que aprendí en el Taller de Danza de Caracas, pero en algún momento en la música que elegí alguien cantaba. Lo que ideé con mi solo de un minuto era mostrar físicamente —ya no pesaba 86 kilos y era más flexible— que podía hacer cosas del lado derecho y del izquierdo, pero necesitaba mostrar algo más, entonces elegí esta canción en la que alguien cantaba antes de terminar el minuto y me dije: “Voy a ser ese que canta, voy a doblarlo”. Agarré un tirro con el que delimité el espacio mientras bailaba, y justo cuando viene la parte de la voz en la canción, puse el tirro en el piso y lo halé dejando una línea de mi mano al piso y el círculo completo del tirro lo usé como si fuera un micrófono. Ahí empecé a cantarle al jurado. Miguel lo vio y dijo: “Esa es una pequeña obra de teatro. Me gustaría trabajar con este chamo”. Pero como con todo chamo, en Dramo decidieron esperar a ver si aguantaba los primeros tres años de la universidad. Cuando terminé el tercer año me invitaron a trabajar con ellos».

Además de su mamá, Landaeta menciona como persona decisiva en su vida a un malandro de Parque Central —ya fallecido— que lo alejó de las drogas. «Él las vendía cuando yo era un niño, y me amenazó de tal manera que me mantuve alejado de ese mundo en el que era muy fácil caer». En lo profesional nombra a Julie Barnsley, Miguel Issa y Luz Urdaneta, entre otros.

«Barnsley me hizo entender qué es la danza contemporánea. La conocí en el último año de la carrera. En los primeros años, estaba aprendiendo a repetir los movimientos, a pasar la materia, a tener buenas calificaciones,

*“Nunca me sentí marginado,
ni señalado, en el mundo del ballet.
Nadie competía conmigo.*

Mi competencia era conmigo mismo”



pero ella me hizo preguntarme qué hacía con lo que estaba aprendiendo, quién soy con todas esas herramientas», dice sobre la bailarina, coreógrafa y docente con la que vio Composición Coreográfica.

La responsabilidad de sus actos y decisiones la aprendió, dice, de Miguel Issa. «También el compromiso con el otro. Si yo soy el director de una pieza de danza y fallo en mi proceso, se cae la obra; igual pasa con el bailarín. Debo ser responsable de mi proceso, pero sin perder de vista que en mi proceso no estoy solo. Con Miguel comprendí que en cualquier obra me debo aprender el rol del otro, aunque no lo ejecute. Si no estoy conectado con el otro, la obra no funciona».

Y de Luz Urdaneta, quien fue su maestra en la Compañía Universitaria de las Artes, creada en Unearte, entendió el significado real de la entrega absoluta. «Yo pensaba que había llegado a un punto donde era bueno, pero Luz me hizo entender que me faltaba mucho por aprender para ser profesional de la danza».

CUERPOS EN COMUNIDAD

El bailarín vio como una cúspide en su vida haberse formado en el Iudanza, pero resiente que este instituto haya «desaparecido».

«Vi cómo se creó una escuela que prometía formar grandes talentos para la danza, y de repente se esfumó. ¿Qué pasó? Llegó Unearte, con un proyecto que escrito en papel es una belleza, pero que, por el poco interés de las personas que podían llevarlo a cabo o porque la gente que trabaja allí no entiende lo que estaba escrito, se quedó completamente atrasado. Tenemos un buen nivel produciendo bailarines porque la pasión está dentro de nosotros; el calor está dentro de nosotros, los tambores están dentro de nosotros, la salsa está dentro de nosotros, pero lo que no está dentro de nosotros es la organicidad para hacer que esos bailarines tengan trabajo. No hay plazas para trabajar. No hay un sitio donde yo pueda mostrar lo que puedo hacer con mis herramientas, con mi lenguaje. El sitio que yo veo para poder ofrecer arte está en Instagram, y allí si no tienes chispa, color, escarcha, ritmo, candela, picante, mejor no lo muestres porque no vas a tener *likes*, y si no tienes *likes* no eres nada», dice quien persistió en la danza porque para él «era un sitio que me hacía sentir incluido».

«Lo que le critico a la universidad —prosigue— es la falta de amor hacia la danza por parte de quienes trabajan en ella. No hay amor por la construcción del

*“En cualquier obra me debo aprender
el rol del otro, aunque no lo ejecute.
Si no estoy conectado con el otro,
la obra no funciona”*



bailarín. “Yo soy la maestra, yo soy el maestro. Tú no. Jamás lo serás”, te dicen. Y es cuesta arriba recibir esa información diariamente. Aunque eso te hace fuerte para demostrarles lo contrario, muchas veces te desalienta».

Sin embargo, el retiro para el bailarín no existe. «Cuando me vi llorando frente a una caja registradora me dije: “Tengo que renunciar a este mundo”. El dilema fue cómo vivo de hacer lo otro. Yo sé hacer plata, pero eso no era lo que me interesaba; la danza me dio herramientas para ser alguien. Con la danza empecé a ser gente», afirma.

Y agrega: «No puedo prescindir de la danza. Vivo en función de ella. En la actualidad, la invitación a que te tienes que ir del país para obtener lo que sea mejor para tu vida siempre está presente, en boca de todos: “¿Por qué no te vas?, ¿qué haces todavía aquí?”. No lo hago porque aquí puedo seguir bailando. Si lo mío fuera plata, y mira que necesito dinero, haría otra cosa. A mí lo que me interesa del mundo de la danza es que ahí adentro está el poder para transformar todos los cuerpos. Siento que en la danza está el poder para que los cuerpos se entiendan en comunidad. Dudo mucho que una vez que un cuerpo se entienda en comunidad con el otro, lo ataque».

El ejecutante de danza contemporánea compara su oficio con el de los monjes. «Hacer danza es levantar tu propia iglesia. Es tu ritual diario. Con tu conexión mental, físicamente puedes lograr maravillas con tu cuerpo. Hoy en día soy un mejor Brian que el de ayer, y eso te lo va dando la danza, paso a paso».

Consciente de su tardía llegada a la danza contemporánea, Brian Landaeta le encuentra a esta un aspecto positivo con respecto al *ballet* clásico. «El *ballet* elimina a los adultos, pero la danza abre espacios para ellos. El cuerpo deja de bailar cuando se muere. ¿Qué discurso puedes tener tú? Depende de la fisicalidad que tengas en ese momento, depende de ti, de tu intelecto, crear. Obviamente, no vas a hacer lo que hacías cuando tenías veinticuatro años, pero si tienes el discurso, lo puedes transformar para el espectador. Eso es lo que me atrapa de la danza, por eso estoy aquí todavía, empeñado en ejecutarla y no en convertirme en coreógrafo o en otra cosa. Me apasiona ser ejecutante», explica el artista que ha colaborado con compañías como *Aktion Kolectiva*, *Agente Libre Danza Contemporánea*, *Caracas Roja Laboratorio* y *Tango Caracas*, entre otras.

Influenciado por el trabajo de Pina Bausch, Landaeta no se cierra a la posibilidad de ser coreógrafo. «Durante mucho tiempo me apasionó lo

que le apasionaba al coreógrafo. Entiendo el guáramo del coreógrafo de exponer la piel de la manera que lo hace para poder crear, cada coreografía es una verdad de quien la crea, hay que ser muy valiente para hacerlo. Ante esa situación me he visto cobarde. Ahora tengo más herramientas para poder enfrentarme a la creación coreográfica. También socialmente estás escalando una montaña que no sabías que estabas escalando, y de repente te das cuenta de que estás parado en donde antes estaban tus maestros. Ahora me toca a mí ser maestro... Sin embargo, insiste: Hasta ahora, desde el amor, a mí me nace ejecutar, no coreografiar».

“La danza contemporánea es un mundo de construcción y de tiempo, y el mundo actual es el reino de la inmediatez”



Entramado, 2018
Coreografía: Rafael González
Teresa Danza Contemporánea

Tras una experiencia como actor en La Caja de Fósforos con la pieza *Todos los hombres tienen un sueño*, Landaeta se concentra hoy en la compañía Teresa Danza Contemporánea, a la que pertenece desde su fundación hace seis años.

Asegura que nunca ha rechazado una propuesta y que los temas que le interesan tienen que ver con la relación con el otro. «El sentimiento es la clave. Ejecutar un solo movimiento con determinado sentimiento ya da el discurso. Pero ese sentimiento siempre es tuyo, no del coreógrafo, aunque nunca se deja de bailar la pieza creada por él», comenta Landaeta, quien se procura algunos ingresos como entrenador personal, incluso con clases *online*. «Este es el as bajo la manga del bailarín».

El optimismo cede ante el desaliento cuando el artista habla de la situación de la danza contemporánea en el país. «Siento que la plaza se quedó vacía y es el momento de ofrecer lo que sea que se tenga que ofrecer. La presión que hubo en algún momento por parte de la crítica, de mostrarte para que te criticaran, se ha ido acabando porque no hay nada que criticar. Como con el foxtrot, que ya no se baila, lo mismo le va a pasar en algún momento a la danza contemporánea. Va a ser como el tango: hermoso, pero lo bailan poco», comenta el Premio Municipal de Danza 2017.

Ni moribunda ni en vías de extinción. Para Brian Landaeta, la danza contemporánea está replegada. «No es su momento. El auge está en otro lado, en la escarcha, en la foto, en el *flash*, en el truco, en lo irreal... Está replegada por la inmediatez. La danza contemporánea es un mundo de construcción y de tiempo, y el mundo actual es el reino de la inmediatez: yo quiero la información ya, entro en Google, la busco y listo, pero el cuerpo no se transforma de esa manera. Tratar de que las nuevas generaciones entiendan esto es lo difícil. Los que vienen detrás de nosotros son sus propios maestros, es una generación que viene en vorágine, con mucha hambre, pero ninguno tiene maestros. Y eso es muy peligroso. Ahora viene Danzahoy y remonta *Momentos hostiles*, una pieza que debe tener más de veinte años de creada,

“Con tu conexión mental,
físicamente puedes lograr
maravillas con tu cuerpo.

Hoy en día soy un mejor Brian
que el de ayer, y eso te lo va dando
la danza, paso a paso”

y es un *boom* porque está pensada y diseñada desde un sitio que no tiene nada que ver con la inmediatez».

A juicio del bailarín, «la danza contemporánea está en manos de un montón de gente que tiene que madrugar, agarrar un autobús y trasladarse desde donde sea a un salón de clases. El problema es que esos que se convirtieron en bailarines profesionales no se incluyeron dentro de sus propias comunidades para impartir la información que recibieron. Todos hicieron lo que la mayoría de los venezolanos: “Me quiero ir de aquí”, pero no se dan cuenta de que el único sitio en América Latina donde tienes tiempo de repensar el cuerpo, es aquí».

El artista reconoce el apoyo oficial que ha recibido la disciplina de la que es oficiante. «Sin esa ayuda no se hubiese creado el Iudanza o no existiría la Compañía Nacional de Danza. Ahora, ese mecanismo que se creó, ¿qué está haciendo? Yo no lo sé. Que las personas que toman las decisiones para que se vea más danza contemporánea trabajen con un mismo acuerdo, eso es lo que no está. Son tan ególatras en sus áreas de trabajo que solo su visión es la que va a servir. La comunidad de la danza no existe», resiente.

Una piel sudorosa es la primera imagen que se le viene a la cabeza a la hora de intentar resumir su agitada existencia. Eso sí, con su enorme capacidad para visualizar sus pensamientos, Brian Landaeta se imagina a sí mismo como «un gordito con Hummer, unos cuantos hijos regados por ahí, bien nefasto», si la danza no se hubiera cruzado en su destino. «Tal vez sería feliz, pero no sé si mejor persona», concluye.



Orfeo Drama Remix, 2009
Coreografía: Leyson Ponce
Dramo, Dramaturgia del Movimiento

JRG



PORTAFOLIO





Orfeo Drama Remix, 2009
Coreografía: Leyson Ponce
Dramo, Dramaturgia del Movimiento



JRG

La consagración de la primavera, 2013
Coreografía: Claudia Capriles
Fundación Compañía Nacional de Danza



ROSELIZ GONZÁLEZ



— 1980 —

ROSELIZ GONZÁLEZ

«*Transparencia y honestidad
ante todo*»

Nació en Lecherías en 1980. Quien se inició en el *ballet* por razones terapéuticas en Los Castores de San Antonio de los Altos, pasó a la Escuela de Ballet del Teresa Carreño y al Iudanza, donde se licenció con mención Intérprete de Danza Contemporánea. Fue cofundadora y bailarina de Sietecho; cofundadora, además, del elenco contemporáneo de la Compañía Nacional de Danza, donde fue bailarina principal por doce años. Premio Municipal de Danza como mejor bailarina y por su trayectoria; también reconocida por el Ministerio de Cultura de Venezuela por su aporte a la danza

 Keila Vall

 José Reinaldo Guédez (retratos y portafolio)

Luis Corona (portafolio)

YA VENGO, VOY A COMPRAR CIGARROS

Yo soy oriental. Nací en Lecherías, estado Anzoátegui, y viví en Puerto La Cruz desde muy pequeña, rodeada de mis tías, mi abuela, mi familia. Mis papás se separaron a mis dos, tres años. El típico cuento: «Ya vengo, voy a comprar cigarros», y bueno, todavía estamos esperando. Finalmente conocí a mi papá a los treinta años durante una gira con la Compañía Nacional de Danza, en Ciudad Bolívar. Primera y última vez que lo vi. Desde entonces tuvimos una relación eventual por teléfono, en Navidad, en mi cumpleaños, algo muy distante. Mi mamá tuvo otra relación de la que nació mi hermano, cinco años menor.

DESDE LOS OCHO AÑOS ME OCUPÉ DE LA CASA, DE MI HERMANO

Mi mamá decidió salir de Puerto La Cruz, del pueblo, y hacer algo diferente a lo que había hecho su familia, así que nos mudamos a Caracas. Fue una época ruda. Vivíamos en pensiones. Yo pasaba el día en guarderías, arrimada aquí, allá, una infancia bien disfuncional. Si Juan tenía un año, yo tendría cinco, seis. Cuando mi mamá se logró estabilizar nos mudamos a un apartamento en San Antonio de los Altos. Ella viajaba a Caracas todos los días a trabajar y nosotros nos quedábamos con una niñera, una vecina, durante un tiempo con mi tía Rebeca, que vino a ayudar a mi mamá y fue quien me empezó a llevar al *ballet*. Le debo muchísimo. Pero desde los ocho años mientras mi mamá trabajaba yo me ocupaba de la casa, de mi hermano. Me montaba en el transporte con mi hermanito. Todo el día en el colegio, después arreglar la casa, cocinar, comer, hacer las tareas. Iba y regresaba del *ballet* con mi hermanito. Mi mamá llegaba en la noche.



POR CUESTIONES MERAMENTE TERAPÉUTICAS

Yo nací bien torcida, con escoliosis, con hiperlordosis, tenía rotación interna de los trocánteres, los pies hacia adentro. Me caía mucho, vivía en el piso. Corría, agarraba velocidad, metía los pies y me iba de boca. Me pusieron botas ortopédicas y unos tubos para caminar y también para dormir con los pies en rotación externa, en primera posición. Así que empecé a hacer *ballet* por cuestiones meramente terapéuticas, cuando nos mudamos a San Antonio, en el Ateneo de Los Teques. Mi mamá me decía: «No te vayas a emocionar, esto es para arreglarte los piecitos y la espalda». El primer día fue horrible, yo tenía mucha pena. Tenía las botas ortopédicas, los tubos, lentecitos y unos aparatos en la boca porque tenía la mandíbula hacia atrás. Es que yo nací deforme: el Patito Feo y yo. Me *bulleaban*, me llamaban «Pato Aparato». Horrible. Yo, con ese poco de tubos y hierros encima, y rodeada de esas niñas lindas, paraditas, derechitas.

YA NO ERA EL PATITO FEO

Sobreviví a las miradas gracias a que desarrollé un mecanismo de abstracción. Me quitaba los tubos y me paraba ahí, digna. Con actitud. Entraba en mi mundo, en mi imaginación de bailarina. No había nada más. Me costaba el doble hacer lo que hacían las otras niñas, pero me empezó a gustar. Mi maestra, que era muy amorosa y paciente, le decía a mi mamá: «Me da pesar, pero con tantas condiciones probablemente no va a bailar nunca». Cuando los actos de la academia: «Si no quieres participar, no importa». Yo claro que quería, quería ser aprobada por mi mamá, que viera de qué era capaz, ser vista, valorada y reconocida por ella. Yo sufrí mucho abandono, mucha ausencia, ella vivía para el trabajo. Pero iba a verme en cada acto. Además, empecé a ver cambios en mi cuerpo, me dolía menos, me movía y corría mejor, era más flexible. Se aceleró el tratamiento de los tubos. Yo iba una vez al mes al Ortopédico Infantil, y eso era una tortura, realmente doloroso. Mi mamá y tres enfermeras me sacaban del carro a la fuerza. Empecé a sentirme mejor y me fui quedando. Me fue gustando. Cuando salí del Ateneo de Los Teques, del pre-*ballet*, empecé mi primer año formal en una escuelita en San Antonio de los Altos. Al subir al escenario ya no era el Patito Feo. Estaba en otro lugar.

“Superé las dificultades del cuerpo, pero esa sensibilidad no me abandonó”

QUIERO HACER ESTO EN LA VIDA

La primera vez que bailé en público, con puntas, me marcó. Dije: «Esto es lo que quiero hacer». Fue en la concha acústica del Parque del Este. Bailamos el vals de las flores de *El cascanueces*. Desde el escenario vi a la gente abajo. Era en la tarde, una escena dramática, me pegaba el sol, había brisa. Las niñitas corríamos. Ahí pensé: «Quiero hacer esto en la vida. Esto es». Yo no sé si lo hice bien o mal, pero ese momento me atrapó. No lo olvido. Yo tendría unos nueve años, algo así. Ya había pasado el *pre-ballet*.

“Yo era la *cover*, estaba ahí por si acaso.
Cuando bailaba en la escuelita era porque:
«Patricia se enfermó,
¿quién se sabe su parte?»”

ERA LA MÁS FAJADA

Las niñas entran al *ballet* más pequeñas, a los cinco años, más o menos. Pero como mis primeros años fueron familiarmente tan desastrosos, yo entré más grande. Y aunque por edad hubiese entrado en primer año, mi condición física no lo permitió. No podía saltarme el *pre-ballet*. Yo nunca tenía papeles protagónicos. Me fui haciendo buena, pero me sentía insegura con respecto a mis capacidades. Claro, los maestros preferían a las que no tenían que ensayar tanto. Yo sacaba el trabajo, pero con más esfuerzo. Yo era la *cover*, estaba ahí por si acaso. Cuando bailaba en la escuelita era porque: «Patricia se enfermó, ¿quién se sabe su parte?». Yo levantaba la mano. Era muy dedicada y aparecían esas oportunidades.

HICE LO QUE HAGO CUANDO ESTOY NERVIOSA: ABSTRAERME

La Escuela de Ballet Teresa Carreño recorría las pequeñas academias de Caracas reclutando niños. La directora era Josefina Concheso, una maestra superortodoxa, bajita y gritona, como una muñequita. Todo el mundo le temía. Un día en mi escuelita preparan una clase abierta, porque venía el Teresa Carreño. Yo: escondida en el fondo, sin esperanzas, bien «Pato Aparato». Obvio que elegirían a las que siempre eran protagonistas. Durante la audición hice lo de siempre: abstraerme. No existía más nadie, caras, gente, nada. Hice mi clase. Sacan a los niñitos del salón, y en eso me llaman: «Empiezas mañana en el Ballet Teresa Carreño». Mi mamá no lo podía creer. Salir de una escuelita en San Antonio de los Altos a la sala «A» del Teresa Carreño. Todo de un día para otro. Encontrar un transporte, la logística de bajar a Caracas. Yo tendría doce. Estaría como en tercer año de *ballet*. A partir de entonces me iba directo del colegio y pasaba toda la tarde allá. El teatro empezó a ser mi casa. De lunes a sábado. En algún momento empecé a irme y a regresarme sola.



EMPECÉ A SABOTEARME

Esos cuentos no son clichés. Sí pasan. La competencia era dura. Digamos que hacíamos tres días por semana en la sala «A», y dos en la «H», con la compañía, «la jaula de los leones». Horrible. Todo el mundo se iba y la maestra Josefina me dejaba con la espalda pegada a la pared, sola, sudando en primera posición, por veinte minutos. Para aplanar la curvatura del arco de la espalda. Era rudo. Me aterraba entrar a la compañía porque veía a esas superbailarinas. «¡Qué miedo! Yo soy una torcida». Yo hacía mis clases, pero sentía la presión: «Quítate, yo voy aquí. Esta es mi barra, este es mi puesto». Empecé a sabotearme, a portarme mal. Trece, catorce años. Me escapaba de las clases y me iba a la plaza del Ateneo, al Festival de Nuevas Bandas. Los directores del Ballet Teresa Carreño eran Josefina Concheso, una maestra cubana que se llamaba Mariela, Vladimir, un ruso, y Vicente Nebrada. Me empezaron a suspender. Eran muy estrictos. Tenías que ser una alumna «Sí, maestra», «Lo que usted diga, maestra», con el moñito. Si tenías tres suspensiones, te botaban. Afloró mi personalidad contemporánea. Yo quería bailar por gusto, no amarrada a un sitio hostil. Empecé a sabotearme.

FUI, ME CORTÉ EL PELO Y DIJE: «NO VOY A IR A DISCULPARME»

No me tocaba ser bailarina de *ballet*. Me suspendieron las tres veces por tonterías. Por burlarme, porque comí chicle en el escenario, porque me burlé del maestro pianista. Lllaman a mi mamá y le dicen: «Está suspendida hasta que no venga, se disculpe, pase una carta y se comprometa a portarse bien». Mi mamá bravísima, que yo estaba loca. Yo dije: «No quiero volver». Me obligó. Que cómo perder esa oportunidad, que ya casi estaba entrando a la compañía. Me montó en el autobús. Yo tenía el pelo por la cintura, porque usaba los moños. Cuando llegué al Teresa Carreño me desvié. Fui, me corté el pelo y dije: «No voy a ir a disculparme». Llegué a mi casa con el pelo corto. Ahí terminó el Teresa Carreño, y el *ballet*.

ESTABA EN UNA QUÍMICA DISTINTA

Como a los dieciséis, el cuerpo volvió a llamarme. Necesitaba moverme. Volví a la escuelita de Los Castores, daba clases a las niñas de pre-*ballet* y aprovechaba de entrenar con los de quinto año. Empecé a estudiar Química en el Instituto Universitario de Tecnología, el IUT, y me la pasaba en el laboratorio moviendo las piernas. Una intuición me decía: «Te falta algo». Un día veo que hay una licenciatura en el Instituto Universitario de Danza, el Iudanza. Arranqué el papel. Mi mamá era contadora pública con diez mil doctorados, posdoctorados en gerencia pública, en economía, académica hasta que se murió. Estaba claro que además del *ballet* tenía que ir a la universidad. ¡Y esta era una carrera universitaria! Fui al instituto, en la Casa del Artista. Pagué con mi mesada la inscripción para las audiciones, y quedé seleccionada. Me retiré de Química. Mi mamá me hacía en el IUT, pero yo estaba con mi noviecito en una química distinta. Cuando al fin le dije a mi mamá casi se muere: «¿Dónde vas a trabajar, de qué vas a vivir?». Cuando vio que era un estudio formal avalado por el Ministerio de Educación Superior, que me darían un título de licenciada, dijo que sí. Yo tendría diecinueve años.

“Hay una gran diferencia entre un bailarín intérprete y un bailarín ejecutante. La mayoría son ejecutantes, no les pasa nada. Ay, qué bellos, qué chéveres, qué limpios, qué virtuosos, pero están muertos”

ALGO INSTINTIVO

Siempre supe que iba a bailar. Lo hacía sin cuestionamientos. Lo supe desde esa primera función en el Parque del Este. Era algo instintivo. No pasaba por la razón. En el Iudanza tuve una formación maravillosa con los maestros Claudia Capriles, Miguel Issa, Luis Viana, Rafael González, Leyson Ponce, Carlos Paolillo. Con muchos que venían de afuera: Jeremy Nelson, David Zambrano. Veíamos Historia de la Danza, Historia de la Danza en Venezuela, Performance I, Performance II, Composición Coreográfica con Julie Barnsley. Mi formación fue muy rica y me convirtió en una bailarina versátil. Éramos unidos, inventábamos, hacíamos funciones afuera, era un *performance* eterno. Con el Festival de Jóvenes Coreógrafos hice, deshice, bailé, viajé. Carlos Paolillo me mandaba de viaje con el bailarín y coreógrafo Armando Díaz, quien es ahora el director de Sieteocho, la compañía de danza independiente de la que yo soy cofundadora. Nosotros hicimos muchas cosas como dupla. Carlos Paolillo nos mandó a bailar por todo el país, a distintos festivales, a funciones de Jóvenes Coreógrafos. Esa plataforma permitía proyectarse, ser creativos, experimentar. Había dinero, recursos. Gocé, crecí, bailé, hice mucho. Gané experiencia. Cuando me gradué, fue un *shock*. Estás en la universidad y tu mamá te mantiene, te ayuda. Cuando te gradúas, ¿dónde vas a trabajar?, ¿de qué vas a vivir? Chévere, tienes un título de licenciada. ¿Y ahora? Fueron dos, tres años rudos. Salir de la universidad donde te permitían hacer todo, a ver cómo te arreglas, cómo vives de la carrera que elegiste. Fue terrible, di clases de bailoterapia, *stretching* en un gimnasio.

“La gente quiere efervescencia, inmediatez: que le digas todo, que en cinco caracteres le expliques lo que quiere saber. Pero para ver danza hay que sentir, percibir, cuestionarse”



La consagración de la primavera, 2013
Coreografía: Claudia Capriles
Fundación Compañía Nacional de Danza

ES LA HISTORIA DE MI VIDA: EMPIEZO ATRÁS Y TERMINO ADELANTE

Me mudé con quien después fue mi esposo y el papá de mi hijo, a Caracas. Ahora tenía que mantenerme y mantener una casa, ser adulta. Estaba triste: «Para qué estudié esto? Me hubiese quedado estudiando Química. ¿Y ahora cómo voy a bailar? Cinco años de estudio y tantas cosas maravillosas para dar clases de bailoterapia». En eso Armando Díaz me llama y me dice: «Van a abrir una Compañía Nacional de Danza». Eran audiciones a nivel nacional, la información estaba en los periódicos, pero yo estaba tan desconectada que no tenía idea. Le dije que no, que me ponía nerviosa, que no funcionaba bajo presión. Él insistió tanto que fui. Un día de *ballet*, un día de danza. Un montón de bailarines activos que hacían clases con Yuri, que hacían clases con Félix, que se sabían las variaciones. Y yo, perdida. Yo era el número cincuenta y había doscientos. Típica audición: tú entras, tú no, tú sí. Horrible. El último día dicen los seleccionados, y yo quedo de *cover*. Yuri y Félix eran los encargados del primer montaje, una recopilación de piezas del Negro Ledezma, y Yuri dijo: «Ella es buena. Déjenmela como *cover*». A partir del 2006 y por unos doce años viví una etapa profesional. Viví de la danza. Terminé como bailarina principal. Es la historia de mi vida: empiezo atrás y termino adelante.

¡AY, DIOS MÍO! ¡MÍRAME SUFRIENDO!

Claudia Capriles influyó en mi manera de interpretar y asumir la danza. Ella combina lo intelectual y la investigación con el ímpetu, la pasión, la intensidad y con la limpieza: el bailarín debe ser apasionado, buscar, sentir, pero mantenerse limpio, no se puede desviar. Tienes que estar en el papel, en el estado, entrar, pero sin caerte, sin perder belleza. Es difícil. Además, Claudia siempre tuvo una relación especial conmigo. En el *Iudanza* me llamaban «Claudita». «Ay, sí, la pupila de Claudia». Ella montó una versión bellísima de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, y luego me invitó a hacer otra versión a mí sola. Me dijo: «Tú le vas a dar el *queue* al director de la orquesta». Superdifícil. Y yo: «¿Cómo voy a sostener la escena sola por cuarenta y cinco minutos con Stravinsky de fondo?». Lo hice. Quedó grabado y cuando lo veo me da una risa: «¡Ay, dios mío! ¡Mírame sufriendo!».

¿YO ALGÚN DÍA PODRÉ BAILAR ESO?

La primera pieza de danza contemporánea que vi fue *Pascua* de Miguel Issa, con Isabel Barrios, Anakarina Balza. Por allá en el 2000. Me preguntaba: «¿Yo algún día podré bailar así?». Qué belleza de obra. Cuando Miguel hizo el elenco para *Pascua* en la compañía yo no lo podía creer. Yo soñaba con el papel que había hecho Anakarina, la mujer de negro, y ese fue el que me tocó. Miguel también fue un gran maestro. Me marcó, aprendí mucho de él y lo quiero mucho. Es muy ecuánime, teatral, involucra la gestualidad y la naturalidad. En la compañía todos me marcaron de una manera u otra. Además, yo seguí haciendo cosas por mi cuenta. Con Talía Falconi, otra gran coreógrafa que fundó Río Teatro Caribe, también bailé. Me encantaba la vida de bailarina.

“Conozco el cuerpo de una manera muy profunda e intensa porque además lo he llevado a los extremos. Te puedo explicar cómo funciona cada músculo, hacia dónde va, dónde llega, la emoción que genera. Finalmente, el cuerpo es todo”

ESOS TRES MESES DE ENSAYO EN EL HUECO ABSOLUTO

He pasado por las manos de todos, y todos me han dejado algo. Félix Oropeza es muy exigente a nivel físico. Te lleva a unos extremos de náusea. Igual Inés Rojas. Con ella las sesiones de improvisación son fuertes. Cuando te mueres y vomitas, ahí es que empiezas a trabajar. Cuando ya tu cuerpo está libre de vicios, de pensar en derecha-izquierda, o en los pasitos que ya te sabes, cuando ya no puedes más, ahí es que improvisas. De los internacionales, me marcó Martín Inthamoussú, un coreógrafo uruguayo, director de la escuela del Sodre en Uruguay. Es de los que te ponen en estado *Black Swan*. Yo era la «protá», como él decía, y lloré desde que empezó hasta que terminó el proceso en una pieza que hablaba de las memorias internas. Todo aquello que guardamos y no queremos recordar. Pasé esos tres meses de ensayo en el hueco absoluto. Martín te lleva a lugares muy oscuros, pero es de allí que logras interpretar el personaje. Fue rudo y bello. Se estrenó en la Ríos Reyna con orquesta, con cantantes en vivo. Franklin González era el otro protagonista de esa obra. En esa pieza la protagonista termina congelada. Es decir que después de cada ensayo y luego de cada función, yo terminaba bajo una montaña de hielo, las memorias congeladas. Destruída. Martín fue un gran coreógrafo, me enseñó a controlar las emociones. A trabajar sin descolocarme, en ese extremo de la pasión, de la interpretación, del desgarre, sin perder la noción del escenario, los *queues*, las luces, la música, no salirte del linóleo, la coreografía. Después de cada función yo no sabía lo que había hecho, pero lo había hecho bien.



TÚ ME DICES «LÁNZATE POR AHÍ, LLORA, ESCUPE, Y MUÉRDETE LA PIEL», Y YO LO HAGO

La mayoría de los bailarines tienen la costumbre, sobre todo ahora, de quedarse en lo físico. No se compenetran con el proceso, se quedan ahí, en la fisicalidad. Pero hay una gran diferencia entre un bailarín intérprete y un bailarín ejecutante. La mayoría son ejecutantes, no les pasa nada. Ay, qué bellos, qué chéveres, qué limpios, qué virtuosos, pero están muertos. No es ser un bailarín bello, hacer cincuenta piruetas, y que no te pase nada. Es el grado de transparencia y de honestidad lo que hace que surja el ser humano. Yo siempre he preferido desgarrarme, sentir. Tú me dices «lánzate por ahí, llora, escupe, y muérdete la piel», y yo lo hago. Eso marca una diferencia, es lo que ha hecho de mi recorrido algo chévere. Cuando gané el Premio Municipal de Danza me dijeron: «Eres una bailarina completa, que no solo se queda en la forma». Me encantó porque eso es lo que he procurado. Mi problema físico, que superé con esfuerzo, me llevó a desarrollar el don de la interpretación. La adversidad jugó a mi favor. Desarrollé un cuerpo, sí, pero trabajando el doble que las chicas con condiciones naturales. Mientras que las otras iban relajadas, yo llegaba antes, estiraba, estudiaba mi parte. Todas mis condiciones fueron sudadas, me las tuve que ganar. Siempre supe que debía interpretar, no me podía quedar en lo físico. Superé las dificultades del cuerpo, pero esa sensibilidad no me abandonó.

¿VISTE QUE SÍ ERES BUENA? ¿VISTE?

Yo bailaba sin esperar que me dieran nada. Nunca esperé premios y por eso me he sentido tan agradecida de recibirlos. Aunque ya tú sepas, aunque escuches los aplausos y los coreógrafos te escojan para ser protagonista, un premio es especial, deja por sentado que sí, que eres buena. Cuando recibí el Premio Municipal de Danza a mejor intérprete y trayectoria, dije: «Bueno, me lo creo. Soy buena bailarina». Los premios fueron reafirmaciones, gestos que reforzaban mi autoestima y mi confianza: «¿Viste que no eres mala, viste que sí eres buena? ¿Viste?».

NO HABLO MUCHO PORQUE SIENTO QUE EL CUERPO HABLA SOLO

Somos cuerpo, mente, energía, vibración. Estudié simultáneamente en el Iudanza y en el Instituto de Psicoterapia Corporal con Nora Ávila, en Chuao. Cuando yo hacía mis prácticas de masaje californiano, Cathy, la maestra, decía: «Miren, así. Hay que bailar sobre el cuerpo del paciente». Una terapeuta, una masajista, una instructora de yoga o pilates que es también bailarina, tiene una percepción excepcional del cuerpo, del espacio, de las sensaciones. Yo estudié tres anatomías: anatomía aplicada a la danza en el Iudanza, anatomía aplicada al masaje en el Instituto de Psicoterapia Corporal, anatomía aplicada al yoga y al pilates en las certificaciones. Conozco el cuerpo de una manera muy profunda e intensa porque además lo he llevado a los extremos. Te puedo explicar cómo funciona cada músculo, hacia dónde va, dónde llega, la emoción que genera. Finalmente, el cuerpo es todo. Yo salía del ensayo y me iba a un curso de tarot. Si no tenía función, un fin de semana, hacía una maestría de reiki. Esta formación fue importante, vivo de eso ahora. La danza y estos estudios se retroalimentaron, por supuesto. Haber sido bailarina me hace ahora una mejor terapeuta. No hablo mucho porque siento que el cuerpo habla solo. Mis terapias van más al cuerpo.

“Los músicos clásicos ganan bien, por supuesto. La orquesta. Le sigue el teatro; por último, la danza. Te tiran un linóleo y date ahí. Somos muy hippies, muy lanzados, muy apasionados. «No importa, te bailo gratis, porque yo siento». ¿Un músico? ¿Tocar gratis? Jamás”

ESTE CUERPO HA HECHO DE TODO

Una vez fui modelo para el Centro Nacional de Fotografía, el Cenaf. Era superloco, toda una experiencia. Tenía quinientas cámaras encima. Me ponían una música y un fondo infinito blanco, las luces, porque era una cátedra de iluminación sobre el cuerpo. Yo terminaba agotada de hacer nada, o de permanecer en ese estado de quietud. A pesar de que en apariencia no te estás moviendo, así duermas, el cuerpo es vibración. Y estar en ese estado de quietud, pero vibrando para expresar alguna emoción sin moverte demasiado, es fuerte. Tremenda experiencia. Me encantó. En este camino del cuerpo y de la danza yo he hecho de todo, no te imaginas. Siempre he sido muy lanzada. Me ha gustado experimentar. Tener sensaciones. Si me voy por el barranco, después resuelvo. Este cuerpo ha hecho de todo.



ES EFÍMERA, ES PRESENTE, ES INTANGIBLE, LA MÁS INTANGIBLE Y DELICADA

Siento que de las artes la danza es la más pura y la más auténtica. Es efímera, es presente, es intangible, la más delicada. Justamente por su naturaleza abstracta es más difícil de cuidar, de contener, de preservar. La gente quiere efervescencia, inmediatez: que le digas todo, que en cinco caracteres le expliques lo que quiere saber. Pero para ver danza hay que sentir, percibir, cuestionarse. El arte proporciona criterios, te saca de tu zona de confort, te obliga a mirar más allá. Y eso es necesario. La danza es necesaria, pero es tan abstracta y delicada, tan frágil, que va mal.

¡TÚ ESTÁS EMBARAZADA DE VERDAD!

Quisiera volver a la Compañía Nacional de Danza desde otro lugar. El repertorio de las obras de la compañía, la carne y la piel de los maestros que han pasado por mi cuerpo, vive en mí. Me gustaría aportar desde allí. Ser maestra ensayista: «Mira, interpreta aquí. No, ponte allá. ¿Cuál es tu estado? Otra vez. No, repite, el brazo está mal. La pierna, estira la rodilla». Quién sabe si más adelante, cuando las cosas mejoren, pueda hacerlo. Desde que renuncié en agosto de 2020 me he dedicado a dar clases de yoga, terapia, danza. No estamos haciendo funciones. Me quería seguir moviendo y despegarme del piso. Empecé a incursionar en la danza vertical con Marlon Alvarado y Nelson Ojeda y justo cuando íbamos a estrenar la primera pieza, cayó la pandemia. Todo quedó ahí, los vestuarios quedaron ahí, los teatros no han abierto. Jamás había dejado de moverme por tanto tiempo. Ni siquiera embarazada de Santiago, porque yo bailé hasta el último momento de mi embarazo. Hice *Meraviglioso* de Leyson Ponce. Esa fue una época muy bella. Yo era una gitana. Y la gente juraba que mi barriga era de mentira, porque seguía haciendo lo que los demás bailarines hacían. Cuando me veían salir después de la obra, decían: «¡Tú estás embarazada de verdad!». Embarazada de verdad. Ocho meses.

MI SUELDO SE CONVIRTIÓ EN UN KILO DE QUESO

Los músicos clásicos ganan bien, por supuesto. La orquesta. Le sigue el teatro; por último, la danza. Te tiran un linóleo y date ahí. Somos muy *hippies*, muy lanzados, muy apasionados. «No importa, te bailo gratis, porque yo siento». ¿Un músico? ¿Tocar gratis? Jamás. En Venezuela el declive empezó cuando Danzahoy salió del Teresa Carreño, cuando le quitaron la sede. Luego todos los recursos iban a la Compañía Nacional de Danza y para las independientes eso fue un desastre. Veo con mucha tristeza cómo todo se ha hundido. Renuncié a la Compañía Nacional con el dolor de mi alma, no pude seguir. No había presupuesto, no se viajaba, no te pagaban, mi sueldo se convirtió en un kilo de queso, ni siquiera me sentía retribuida a nivel emocional. La construcción de la sede quedó a medio camino, se desviaron los recursos. No le veo solución.

“El arte proporciona criterios, te saca de tu zona de confort, te obliga a mirar más allá. Y eso es necesario”

QUÉ PAÍS TAN GUERRERO Y FUERTE

Yo amo este país. ¿En una palabra? Yo veo a Venezuela como una mujer aguantadora. Va con todo, contra viento y marea. Qué guerrera y fuerte. Así la percibo desde mi lugar, además, muy femenino. Como país, como energía, más allá de lo político, Venezuela va aguantando y sosteniéndonos. Lástima que no aprendamos las lecciones humanas que debemos aprender. Ahora estamos en un proceso bien oscuro, y creo que hay que pasar por allí para salir a la luz. Venezuela es hermosa, es mi patria, la amo. Yo he viajado y no cambiaría este clima, la gente, la comida, por nada. Vamos a resurgir.



JRG

La consagración de la primavera, 2013
Coreografía: Claudia Capriles
Fundación Compañía Nacional de Danza



PORTAFOLIO



LC

Matar a cupido, 2015
Coreografía: Joshua Cienfuegos
Fundación Compañía Nacional de Danza



La preciosa roca de la noche, 2016
Coreografía: Juan Carlos Linares
Fundación Compañía Nacional de Danza

JRG



FRANKLIN GONZÁLEZ





— 1981 —

FRANKLIN GONZÁLEZ

«El poder del arte»

Nació en Yaritagua, estado Yaracuy, el 21 de marzo de 1981. A los doce años, por casualidad, descubrió la danza. Desafió prejuicios y vio cómo esta cambió su vida y la de su familia. Comenzó su formación en Danzora, con Edanil Rojas, de quien asimiló la pasión por aprender más para enseñar más, pues además de bailarín es docente. Licenciado en el Iudanza, luego de bailar en Caracas con Dramo y la Compañía Nacional de Danza, que lo llevó en giras internacionales, volvió a su pueblo para fundar la agrupación SUR y apostar por la formación de los talentos regionales

 Albor Rodríguez

 Manuel Pérez (retratos y portafolio)

Luis Corona, José Reinaldo Guédez (portafolio)

¿Qué sonido era aquel?

Franklin nunca había escuchado un taconeo como ese.

Lo escuchó a poco de entrar a aquel auditorio que le pareció grande, de unas trescientas butacas de plástico rojo o anaranjado —no recuerda exactamente—, techo de cielo raso y una luz tenue porque no todas las lámparas estaban encendidas.

Eran cerca de las tres de la tarde.

Tica tica ticatá, tica tica ticatá, ticatá, ticatá, tica tica ticatá-tá, tica tica ticatá-tá, ticatá, ticatá.

Ahora lo reproduce exactamente con la boca, con cada acento, y sabe que esos golpecitos se hacen con el metatarso —ese conjunto de cinco huesos del pie— y el tacón de la bota, en el caso de los hombres, o del «zapato de carácter» en las mujeres. Sabe también que es una tabla de taconeo que se enseña en la danza nacionalista para empezar a calentar los tobillos y atender el ritmo, todo con el objetivo de que el bailarín aprenda a disociar el movimiento del tobillo y el tacón.

Eso lo supo después, pero en ese momento, a sus doce años de edad, no entendía lo que estaba ocurriendo.

Se abrieron las puertas del auditorio y entonces vio de dónde venía aquel sonido rítmico y penetrante, amplificado por la acústica que producía la cámara de aire del piso de madera. Era el profesor Edanil Rojas con unas botas de tacón, moviendo los pies con energía. Luego comenzaron los valseos y el paso de tres, y fue cuando escuchó la música de un joropo llanero.

Franklin había llegado a la Casa de la Cultura José «Pepe» Blanco Peñalver con su amiga Mayra. Ella y otras vecinitas de su urbanización lo habían entusiasmado a acompañarlas a sus clases de baile, porque el profesor les había dicho que necesitaban varones para completar las parejas de una pieza que montarían.



Él no conocía la Casa de la Cultura ni lo que ocurría dentro. Ciertamente había pasado por ahí, por ese cuadrante de la plaza Bolívar de Yaritagua, el pueblo del estado Yaracuy donde había nacido el 21 de marzo de 1981, que por un lado tiene la iglesia Santa Lucía y el liceo del mismo nombre; por el otro la alcaldía del municipio Peña y por el otro la policía. La Casa de la Cultura era para él y para su familia apenas un sitio donde celebraban graduaciones de escuelas y colegios.

Al entrar y escuchar aquel taconeo, se le aceleraron los latidos del corazón. Fue una adrenalina inexplicable, la misma que sentiría muchas veces más y siente todavía hoy cuando sale a escena o ve a sus estudiantes bailando ante el público. Esa adrenalina que lo mantiene vivo y le indica que la danza era su camino.

Al volver a casa, unas tres horas después, le confió a su madre aquella emoción que había experimentado. Él quería bailar así.

Y ese día, o quizás semanas después, no lo recuerda, ella le dijo lo que necesitaba escuchar para decidirse:

«Si a usted le gusta, hágalo. Pero lo que usted se decida a hacer, debe hacerlo bien, y no solo por hacerlo».

Y Franklin González lo hizo.

Años después bailarían profesionalmente en Caracas, primero con Dramo, Dramaturgia del Movimiento, y luego formando parte del elenco contemporáneo de la Fundación Compañía Nacional de Danza, donde llegó a ser solista principal. Él mismo fundaría su propio grupo, que llamó SUR Compañía de Danza Contemporánea, donde hoy es su director general y coreógrafo. Y que por años se dedicaría a compartir lo que sabe con estudiantes de Yaritagua y Acarigua, en Portuguesa, donde hoy lleva a cabo una importante labor de formación.

*Al entrar y escuchar aquel taconeo,
se le aceleraron los latidos del corazón.
Fue una adrenalina inexplicable*

ALGO SE MOVIÓ

Pero todo comenzó en Danzora, la agrupación en la que bailaban Mayra y sus otras amigas de la urbanización, de la mano de Edanil Rojas, su primer profesor, mentor y amigo que aún lo sigue guiando. Su padre de la danza, como no duda en llamarlo, ya con unos cincuenta y cinco años de edad y todavía al frente de esta institución que ya cumplió tres décadas enseñando el tambor yaracuyano, el joropo llanero o el tamunangue, tan cultivado en Yaritagua por su cercanía con Lara, incluso más que el tambor que es propio de Yaracuy.

Lo normal era que él jugara fútbol o béisbol, no que bailara. Lo normal era que estudiara una carrera tradicional y, en todo caso, que bailara en sus tiempos libres



Aunque su especialidad era la danza tradicional y nacionalista, Franklin valora todo lo que hacía su maestro para mostrarle otros géneros. «Siempre tuvo una visión muy amplia. Él no se quedaba solo con lo que sabía y conocía. Él entendía que existía un mundo más allá, que él trataba de aprender para poder enseñarnos», dice agradecido.

Han sido años los de Danzora formando a niños y adolescentes de Yaritagua como Laurys Gudiño y Ender Bonilla (ambos bailarines hoy en España); Zuguimar García, Maricarmen Duno, Evelyn Michelangeli, Rotsibeth Montilla (todas bailarinas buscando oportunidades en Perú y que comenzaron a los cuatro o cinco años de edad).

Han sido treinta años cambiando vidas, cambiando destinos, como ocurrió con Franklin.

La suya era una familia promedio, él diría que normal. Padre profesor de física y matemática, y madre maestra de preescolar, Frank y Norys tuvieron a Frank José, a Olwey y a Franklin, que es el menor. El mayor estudió Relaciones Industriales y vive en Texas, Estados Unidos. Olwey se hizo guardia nacional, continúa en Yaritagua, ya de baja de la Fuerza Armada. Su padre no ha abandonado sus clases en el Liceo Santa Lucía. Y su madre, luego de jubilarse como directora de un preescolar, trabaja en la Cámara Municipal.

Tardes donde la abuela, idas y vueltas al trabajo, lectura del periódico, tareas escolares con la ayuda de la madre... Así, día tras día. Los González Paradas no eran de ir a un concierto, a una exposición de pintura, al circo o a una biblioteca. Ya con Franklin en Danzora, iban a verlo en sus funciones. E incluso Olwey llegó a bailar, siguiendo las indicaciones de Franklin, en una comparsa que organizó la familia en su cuadra.

«Algo dentro de ellos se movió, que entendieron y cambiaron su perspectiva sobre la danza», cree Franklin.

El suyo era entonces un pueblo sin mucho para hacer, donde era fácil perderse en la monotonía. No había mucho más que subir al mirador del cerro Capuchinos o ir al río Guaremal, donde había una represa que ya no existe. O ir a la capital de Lara, a la que está prácticamente unida, al punto de que Yaritagua forma parte de la Gran Barquisimeto.

Y caminar, caminar mucho, porque en esos años se podía caminar sin riesgos a cualquier hora. Era un pueblo noble y de tradiciones, de calles angostas, casi sin aceras, de casas coloniales de patios centrales, grandes puertas y ventanales elaborados en madera por artesanos locales. Con predios donde destacaba el cultivo extensivo de la caña de azúcar y llegó a haber grandes centrales azucareros, hoy en decadencia. Ya una ciudad donde las únicas fuentes de empleo son las instituciones públicas, una procesadora de cal y el comercio.

Una sociedad que, en esos años, a Franklin le resultaba cerrada, y donde se podía terminar por hacer lo que aprobara la mayoría para no desencajar. Donde prevalecía la idea de que el arte solo podía ser pasatiempo, una cátedra extracurricular en el colegio; o la idea, tan extendida en otros tantos lugares, de que la danza era para las niñas y los deportes para los niños.

Para él la danza terminó siendo tan liberadora y portadora de nutrientes que no reparaba en ese tipo de comentarios, pero claro que llegaban hasta su familia. Lo normal era que él jugara fútbol o béisbol, no que bailara. Lo normal era que estudiara una carrera tradicional y, en todo caso, que bailara en sus tiempos libres. Pero sus padres y sus hermanos lo apoyaron en todo momento, así que cada comentario de esos iba a dar a esa zona gris donde nos protege la indiferencia. O, en el peor de los casos, terminaban en golpes de Frank y Olwey contra quien pretendiera ofender a su hermano menor.

Él se mantuvo fiel a esa pasión que había descubierto. Por eso no duda en decir: esos años adolescentes en Danzora le azuzaron los sentidos, le ampliaron el horizonte. Cada gira de la agrupación le ensanchó la geografía de su Yaritagua de 510 kilómetros cuadrados y sus casi 80 mil habitantes en esos años 90 del siglo pasado. Le ensanchó la vida a él, a su familia y a sus amigos. Los transformó a todos y lo dice convencido: «Así de grande es el poder del arte y soy muy dichoso por contar con la familia que cuento».

«¿Quiere decir que estás en las grandes ligas de la danza?» le preguntó su hermano Olwey cuando Franklin entró a la Compañía Nacional de Danza, en Caracas. Se ríe cuando lo recuerda. Aquel era un triunfo. La danza era su profesión. Su hermano lo había entendido y estaba en lo cierto.

UN PROFESIONAL DE LA DANZA

Después de Danzora, donde no solo estudió, sino que ayudaba al profesor Edanil a dar las clases, no hubo en su vida ninguna actividad que no tuviera que ver con la danza. Vendrían las sesiones de práctica encerrado en su habitación o en la sala de su casa cuando todos se habían marchado. Cada nuevo movimiento que le enseñaban, lo repetía una y otra vez en soledad. Practicaba y volvía a practicar. No sabía si lo estaba haciendo bien, él solo practicaba y se dejaba llevar por la alegría de su cuerpo en movimiento. Ese Franklin que escuchó aquel taconeo nunca volvió a ser el mismo. Gracias a aquella ida casual a la Casa de la Cultura, cuando la danza lo escogió a él.

También se debió a una casualidad que estudiara en el Instituto Universitario de Danza (Iudanza), en Caracas.

Un día de julio de 2002, el profesor Edanil le encomendó dar una clase abierta en el Teatro Jacobo Ramírez de San Felipe, la capital de Yaracuy. Él no sabía que entre el público había gente del Iudanza. Ni siquiera sabía que existiera tal instituto. Pero, al finalizar la clase, lo llamaron aparte y lo invitaron a estudiar ahí. Las audiciones serían en las próximas semanas.

Franklin ni siquiera lo pensó. Tenía veintiún años, estudiaba tercer semestre de Mercadotecnia en la Universidad Fermín Toro de Barquisimeto, y dejó todo para irse a Caracas. En octubre arrancarían las clases. Se iría solo y sin conocer a nadie, salvo a aquellos que azarosamente lo habían visto dando clases.

Fue una semana de audiciones en la Casa del Artista, en distintas disciplinas: danza contemporánea, *ballet*, actuación, canto. Esto último lo recuerda porque le pidieron que cantara y, lleno de nerviosismo, se descubrió incapaz de hacerlo. «Al menos “Los pollitos”, el “Cumpleaños feliz”», le dijeron. Pero ni siquiera eso. Hasta que el bailarín y coreógrafo Miguel Issa, quien estaba en el jurado, le dio una pelota y lo instó a que simulara que estaba protagonizando un comercial en el que intentara vendérsela.

A mitad de la semana, hubo la primera selección. El viernes correspondía bailar un solo de dos minutos. Y esa misma tarde lo anunciaron: Franklin González estaba de número ocho en una lista de cuarenta y dos seleccionados, de los cuales solo siete terminaron graduándose en 2007. El único hombre de ese grupo. El único yaracuyano y, que él supiera, el primero que se aventuró a dar ese paso de estudiar en el instituto, que luego pasaría a llamarse Universidad Nacional Experimental de las Artes. Al año siguiente lo seguirían Ender Bonilla y Yulimar Rojas, ambos de Danzora. Y luego otros más de la Escuela Regional de Danza del estado Yaracuy, chicos de otros pueblos como Chivacoa o Cocorote.

«¿Dónde queda Yaritagua?», le preguntaban sus compañeros caraqueños. Aquel nombre les causaba risa. «¿Cómo es?, ¿qué se hace ahí?». Él atinaba a explicarles que quedaba a quince minutos de Barquisimeto, que lo atravesaba la autopista que vincula el centro con el occidente del país. A muchos terminó llevándolos a conocer y a bailar; incluso consiguió, más adelante, que la Compañía Nacional de Danza se presentara en Yaritagua.

Porque, en esos diecisiete años que vivió en Caracas, él nunca se desvinculó de Yaritagua ni de Danzora. Al comienzo viajaba semanal o quincenalmente para dar clases sabatinas en la que seguía siendo su agrupación. Contribuía con coreografías, los aupaba ante cada competencia o festival en Ecuador o Colombia. Quería transmitirles lo que estaba aprendiendo. Llevaba a



compañeros bailarines desde Caracas para estimular, motivar a los jovencitos. Es lo que hace todavía.

No le fue sencillo adaptarse a Caracas. Le resultaba abrumadora e intuía que, si no tenía claros sus objetivos, podía acabar por perderse entre tantos estímulos, tanta libertad. Cubría sus gastos con la ayuda de sus padres, los modestos pagos que recibía por sus clases en Danzora y trabajando como becario en la biblioteca del instituto. Era un esfuerzo tremendo. No podía perderse.

Consiguió una residencia en La Candelaria. La experiencia no fue grata y se dijo en unas vacaciones, al culminar el primer año en el instituto, que no volvería a Caracas. Pero en el Iudanza se sentía pleno y abandonó esa idea. Hoy sabe que fue lo mejor, porque poco después comenzó a bailar en Dramo.

En Caracas adquirió madurez y supo que lo posible, lo que llaman sueños, tenía mucho que ver con la determinación y la persistencia.

Se hizo un profesional de la danza.

PRECISAR CADA INFLUENCIA

Primero fue la formación durante los cinco años que permaneció en el Iudanza, de donde egresó como licenciado en Danza, mención Intérprete de Danza Contemporánea, aunque nunca perdió de vista su base en danza nacionalista y tradicional. Conoció, por ejemplo, el trabajo de Félix Oropeza, uno de sus profesores, que mezclaba lo tradicional, lo caribeño y lo contemporáneo en sus propuestas coreográficas. Y así otros que le permitieron entender que no tenía que renunciar a aquello que le había enseñado Edanil Rojas. Que eso estaba en él, formaba parte de su esencia, y podía incorporar otros registros sin que hubiera contradicción.

Cada profesor dejó una huella. Puesto en la difícil tarea de precisar cada influencia, sus palabras remiten a lo físico, aunque todo radicaba en un crecimiento intelectual. Con Félix Oropeza cambió su modo de moverse, experimentó cómo su cuerpo podía transformarse y descifrar códigos que desconocía. Con Luz Urdaneta supo de los impulsos escondidos en los músculos, cuánto podía alejarse de lo que parecía mecánico. Con Miguel Issa vio las artes escénicas con otra perspectiva, que no solo se trataba de hacer grandes o pequeños movimientos, y repetirlos, para poder comunicar algo; que el gesto podía acompañar el movimiento o que este podía ser solo silencio. Con Luis Viana aprendió que, independientemente de lo virtuoso y lo elástico que podía ser, el cuerpo es un templo que demanda autoconocimiento.

*No sabía si lo estaba haciendo bien,
él solo practicaba y se dejaba llevar por la
alegría de su cuerpo en movimiento*



Y si te quedas, 2019
Coreografía: Franklin González
SUR Compañía de Danza Contemporánea

MP

Con Leyson Ponce, nuevamente supo del gesto que no es palabra sino hecho físico. Y con Claudia Capriles supo lo que era bailar desde las vísceras, si es que puede describirse así la pasión.

Durante esos años universitarios y ya después, participó en montajes con coreografías de casi todos estos maestros, a quienes no se cansa de mencionar como referentes a sus alumnos de Yaritagua y Acarigua. Ya en la Compañía Nacional de Danza, bailó también para otros internacionales como Martín Inthamoussú (Uruguay), Marcos Rossi (México), Rafael Bonachela (Australia), Carmen Werner (España), Josua Cienfuego (España) y Jorge Abril (Cuba), entre otros.

Se sumó a Dramo en 2003, cuando recién estaba terminando el primer año en el instituto. Era una oportunidad que veía lejos, soñaba con estar ahí. Solía hacer las largas colas para entrar a sus ensayos generales, porque no tenía dinero para pagar las funciones. No entendía muy bien lo que era la danza-teatro, solo sabía que le encantaba esa conjunción de las artes escénicas, el canto, la poesía, las artes plásticas. No podía creerlo cuando lo invitaron a formar parte de la compañía.

Trabajar con Miguel Issa y Leyson Ponce fue una gran escuela, se sentía parte de una familia. Fue un tiempo único, maravilloso, que se extendió hasta 2007, cuando entró a la Compañía Nacional de Danza. La fundación estatal tenía recién un año de fundada. Ya el elenco tradicional se había conformado, cuando se enteró de que harían la audición para el elenco de danza contemporánea. Entonces vivía con una compañera de la universidad en San Antonio de los Altos, cerca de Caracas. Debió correr para llevar su currículum y luego ir a la audición.

Llegó y se desanimó al ver a tantos bailarines, unos quinientos, dispuestos a someterse a la prueba. Participó y, ya cambiándose para irse, escuchó el número que le habían asignado y el de otros: debían pasar ahora a la audición del elenco neoclásico. A él lo que le interesaba era la danza contemporánea; a la neoclásica le tenía respeto, no estaba seguro de poder hacerlo bien. Pero acudió. Y al terminar escuchó esa frase que había escuchado otras veces y que lo sometería a una espera angustiada:

«Nosotros le llamaremos».

Fueron llamando por teléfono, uno a uno, a sus otros compañeros. A él no. Hasta que lo convocaron para la siguiente fase, ahora en la Casa del Artista. Sería un sábado, a las once de la mañana.

Se fue más temprano para ir a la biblioteca y de pronto alguien lo llamó: ¿por qué no estaba ya en la audición? En ese momento se estaban presentando los del grupo de danza neoclásica. «¿Puedes cambiarte rápidamente y asistir?». Nuevamente lo hizo, y luego también en la prueba para danza contemporánea. Quedó seleccionado en ambos grupos y así formó parte del elenco fundador en esas dos disciplinas. En el elenco de neoclásica permaneció por un año y en el de danza contemporánea, inicialmente de dieciséis bailarines, por casi una década.

Fueron años de reto tras reto.

La Compañía Nacional de Danza no tenía coreógrafo residente, sino que funcionaba con coreógrafos invitados, nacionales e internacionales, así que los bailarines vivían en un eterno proceso de audición. Franklin veía cómo algunos debían despedirse y se sentía dichoso de estar entre los que permanecían. Era una posición que iba ganándose en el tiempo, que nunca estuvo segura del todo. Fue un privilegio —porque así lo entiende hoy— estar en ese grupo de seis bailarines —de aquellos dieciséis iniciales— que no debieron decir adiós, hasta que él lo hizo en 2016, cuando decidió volver a su tierra.

FORMAS DE RETRIBUCIÓN Y CREACIÓN

Las giras con la Compañía Nacional de Danza —que lo llevaron a Ecuador, Colombia, Perú, Cuba y Argelia, entre otros países—, las funciones en Caracas, le impedían continuar yendo a Yaritagua seguidamente como él deseaba. Sabía que debía concentrarse en su carrera como intérprete para poder, en un futuro, dedicarse a la formación. Para educar necesitaba ganar experiencia; si no, viviría repitiendo lo que le enseñaban sus maestros. Y no es que eso estuviera mal, pero él intuía que, si esos aprendizajes los tamizaba con su propia experiencia, antes de transmitírselos a otros, su labor tendría más valor.

Aun así, no era fácil para él divorciar una cosa de otra. Luis Viana se lo dijo una vez en ese primer año de la carrera en el que le dio clases: «**Concéntrate en ti como intérprete**», lo detuvo. Franklin se quedó pensando: ¿qué veía su profesor en él que le hacía pensar que su mente estaba no en su cuerpo sino en el Franklin docente? Era que lo veía haciendo lo de siempre: analizando, buscando el porqué, el para qué.

Detuvo las idas a Yaritagua y se dedicó a su propia carrera como bailarín. Pero años después decidió volver, esta vez definitivamente.

¿Qué lo hizo volver? A sus treinta y cinco años le quedaba un trecho largo como intérprete; todavía considera que le queda, aunque los bailarines se enfrenten a la

*Se quedó pensando:
¿qué veía su profesor en él
que le hacía pensar que su mente
estaba no en su cuerpo
sino en el Franklin docente?*

idea preconcebida de que su vida útil es corta. Él no lo cree. Todo lo contrario: a partir de los treinta años es que él cree que el bailarín goza del movimiento sin pensar en la técnica. Pero ya era hora de cerrar un ciclo. Ya eran muchos años lejos de la familia y, además, no había abandonado ese firme propósito de apostar por los talentos regionales. Había visto cómo esos talentos terminaban desvaneciéndose por la falta de oportunidades de formación. Lo conminaba el deseo por cambiar esa realidad —él era un ejemplo de ello—, de que la danza fuera considerada un pasatiempo y no una profesión respetable como cualquier otra.

Creía que sería un «hasta ahora». Lo pensó bien porque no podía regresar a más de lo mismo, no podía perder todo lo que había ganado. No podía volver con las manos vacías. No podía permitirse, por ejemplo, volver a vivir en casa de sus padres, así que poco a poco reunió lo suficiente para comprarse una casa en Yaritagua y lo que necesitaba para vivir en ella.

Entonces surgió la oportunidad de dar clases en la Universidad Experimental de las Artes (Unearte), en Portuguesa —estratégicamente cercano a Yaritagua, apenas una hora y media por carretera—, y solicitó un permiso en la Compañía Nacional de Danza para irse, en comisión de servicio, a trabajar como profesor. Probaría un par de años, que terminaron siendo más, porque aún sigue ahí. Creó el grupo estable de danza contemporánea de la universidad, cuya conducción tuvo que dejar hace dos años cuando viajar todos los días se le hizo imposible por las dificultades de transporte que se volvieron cotidianas en Venezuela.

Franklin siempre tuvo claro que se quería dedicar a formar.

No se arrepiente de ese paso que dio. Experimentó sus bajones por el cambio tan dramático de ritmo, de contexto, de verse poniendo el triple de sus energías para que algo pudiera funcionar, pero desde ese 2016 en que dejó Caracas son muchas las cosas que ha logrado, que le producen esas satisfacciones que le indican que no cometió un error. Aparte de su trabajo docente en Danzora y la Unearte, cada tanto participa en piezas como intérprete y solista, incursionó como coreógrafo y, desde la Dirección de Cultura del Municipio Peña, contribuyó con la creación de la Compañía de Danza de Yaritagua, donde es su director y coreógrafo; y es profesor de danza contemporánea y *ballet* en el Jhakima Danza Studio de Acarigua. Todas cosas que él entiende como una forma de retribuir las oportunidades que le dieron a él.

Formas de retribución y creación, como fue el gran paso de fundar su propia compañía.





ESE BRILLO EN LOS OJOS

SUR Compañía de Danza Contemporánea surgió de una necesidad que había constatado cuando creó el grupo estable en la Unearte de Portuguesa. La necesidad de que hubiera espacios donde él y todos aquellos que habían escogido la danza como profesión en ese estado llanero y otros estados cercanos pudieran bailar a sus anchas y conectarse con el público.

Siempre vinculado con la formación, invitó a estudiantes de Portuguesa a participar en un taller-montaje llamado *La cena*. Lo hicieron y, una noche del año 2018, en el patio central de la universidad, hablaron de crear la compañía que en esa misma charla bautizaron como SUR.

Desde entonces no han parado. «Es un elenco maravilloso de diez bailarines —dice con genuino orgullo—, que he visto cómo han crecido día a día y en quienes me he visto reflejado; he visto ese brillo en los ojos que yo tenía cuando comencé a bailar en Caracas». En tres años han hecho alrededor de tres montajes anuales, entre los que están *Blanco de orilla*, *Rostros de lluvia*, *Hijo de Eva*, *En el mismo cielo* y *Venus*. Y han participado en festivales nacionales de Mérida, Yaracuy, Barinas, Zulia y Caracas, así como en uno de Colombia.

Las medidas de confinamiento por el COVID-19 no los han detenido. Han continuado con propuestas digitales —grabaciones de las piezas en planos generales que luego son difundidas por internet—. Así participaron, por ejemplo, en festivales virtuales en Colombia y Chile. También, en diciembre de 2020, hicieron una gala presencial en un salón de fiestas en Acarigua, y en mayo de 2021 hicieron una segunda gala que llamaron *Cinalefa: Danza en Tiempos de Pandemia* y otra, con la participación de dieciséis agrupaciones: Portuguesa Habla Danzando.

Franklin González sabe que Venezuelaya no es la misma. Por eso, mirando hacia atrás, agradece el haber podido ser parte de aquella época de esplendor de la Compañía Nacional de Danza, con sus grandes producciones coreográficas, bajo la conducción de grandes maestros y llevando a escena piezas para él inolvidables de la danza venezolana —montajes o remontajes— como *Un poco más allá*, de José Ledezma; *Momentos hostiles*, de Luz Urdaneta; *El cambote*, de Félix Oropeza; La consagración de la primavera, de Claudia Capriles; o *Meraviglioso*, de Leyson Ponce. O internacionales como *Matar a Cupido*, de Joshua Cienfuegos (España), *Memorias para armar* de Martín Inthamoussú (Uruguay), *Linear Remains*, de Rafael Bonachela (España/Australia) y *La avaricia*, de Marcos Rossi (España), por solo mencionar algunas.

*En ese estrechamiento
que ha experimentado el país,
no deja de confiar en el poder
transformador de la danza en la
vida de las personas*

En ese estrechamiento que ha experimentado el país, no deja de confiar en el poder transformador de la danza en la vida de las personas. Por eso sigue haciendo lo que hace. Por eso puede llenarse de dicha al decir que la hija de Mayra, aquella amiga que lo llevó a Danzora cuando él era un adolescente, es hoy una de sus alumnas en esa misma Yaritagua donde todo comenzó. La niña se llama Fabiana y, nadie puede saberlo, pero puede que en tres décadas cuente una historia parecida a la suya.



La cantata criolla, 2013
Coreografía: Mariela Delgado
Fundación Compañía Nacional de Danza

LC



PORTAFOLIO



La consagración de la primavera, 2013
Coreografía: Claudia Capriles
Fundación Compañía Nacional de Danza

JRG



Decir adiós, 2018
Coreografía: Franklin González
Danzora Compañía de Danza



MP



La cantata criolla, 2013
Coreografía: Mariela Delgado
Fundación Compañía Nacional de Danza



LC



BERNARDETTE RODRÍGUEZ





— 1983 —

BERNARDETTE RODRÍGUEZ

«La danza contemporánea me
permitió equivocarme»

Casi tres décadas dedicadas al *ballet* clásico hicieron de ella una de las solistas destacadas del emblemático Ballet Teresa Carreño, al que ingresara en 2006, el mismo año en que participara en la Competencia Internacional de Ballet de Varna, en Bulgaria. Pero la nacida en Maracaibo (1983) y criada en Valencia, formada en la Escuela de Ballet Clásico de Valencia de Nina Nikanorova, haría una *pirouette* de la rigidez necesaria para afrontar esa disciplina hacia la danza contemporánea, donde redescubrió su cuerpo, su mente y las posibilidades del movimiento

 Víctor Amaya

 José Reinaldo Guédez (retratos)

Natasha Lashly, Gustavo Lagarde, Eliecer Quijada,

Sergio Álvarez, Yrleana Gómez (portafolio)

Romper cadenas nunca es fácil. Hacerlo por convicción no vuelve menor la exigencia de quien pretende moverse con mayor libertad.

Las de Bernardette Rodríguez no le pesaban, al contrario. Las había asumido con gusto, se había enamorado de ellas, del rigor que significaban, del compromiso que requerían. Una brillante leontina.

Para la venezolana nacida en 1983, la organización y la disciplina asociados al *ballet* se hicieron simbióticos de su propia manera de ser. «Siempre fui muy organizada y enfocada. En el colegio estudiaba y en la tarde iba al *ballet* apenas salir. Cuando volvía a casa, estudiaba y hacía mis tareas. Siempre fui disciplinada. Creo que está en mi personalidad».

De mirada intensa y ojos claros, Bernardette calzó en el *ballet* de manera orgánica. «Yo bailaba mucho en la casa y en todos lados», recuerda. Su madre lo notó y la inscribió en su primera escuela a los cuatro años. «Desde entonces nunca dejé de hacerlo. Para mí, ese era el lugar donde yo debía estar».

Su historia es a dos tiempos. Primero el del *arabesque* del *ballet* clásico, con sus estructuras rígidas, la búsqueda de la perfección, la ejecución impecable. Seguido por la liberación de emociones que caracteriza la danza contemporánea, creando a partir de técnicas con apellidos: Graham, Hawkins, Cunningham.

Bernardette nació en Maracaibo, pero estuvo allí muy poco tiempo. Su primera residencia estable fue en Valencia, donde también comenzó a estudiar los movimientos de su cuerpo. Fue allí donde le quedó marcado el recuerdo que le confirmó que su relación con el *ballet* era profunda, sin distracciones. «A los cinco años, en un ensayo, me oriné porque no te dejan pedir permiso para ir al baño. Esa es una regla universal. Entonces, para mí era impensable pedir permiso a la maestra para salir de la clase y, bueno, me hice pipí».

Cualquiera hubiese marcado aquello como una experiencia traumática, un momento de debilidad, una vergüenza frente a terceros. Pero ella no. «Mi maestra estaba orgullosísima de mí, porque cumplía con la rigurosidad».



TENDU

Es hija de un militar de la Armada venezolana —rectitud de punta en blanco— y una profesora de biología. «Soy la del medio», entre un ingeniero que le lleva siete años y una abogada que ya le dio un sobrino. No tuvo referentes cercanos del arte en sus primeros años, aunque su madre «es superhistriónica y siempre le ha encantado el teatro. Ella siempre cuenta que su sueño frustrado es estar en el escenario y lo cumplió a través de mí. Burda de poético».

“El *ballet* te da una conciencia corporal que no te la da ningún otro ejercicio.

Uno sabe dónde está hasta el músculo más escondido”



La carrera de Bernardette se casó con el *ballet* clásico desde que pisó la escuela de Nina Nikanorova en la capital carabobeña. De origen ruso, Nikanorova, nacida en Tver en 1923, debutó en la Unión Soviética en 1938. La Segunda Guerra Mundial estalló cuando ella estaba de gira, y el teatro donde actuaba, en la frontera con Polonia, fue destruido por una bomba. Sin poder regresar a su pueblo natal, se instaló en la ciudad de Brest-Litovsk, actualmente perteneciente a Bielorrusia, donde se convirtió en profesora y luego directora de la Academia de Bellas Artes.

La posguerra la convirtió en refugiada y en emigrante. Llegó a Venezuela en 1947. Al año siguiente fundó la Escuela de Ballet Clásico de Valencia, donde más de cuarenta años después Bernardette Rodríguez se enroló. «A mi gran maestra la adoro. Una parte de mí se la debo a ella, porque me enseñó todo lo que yo aprendí para el *ballet*, para la danza y para el resto de mi vida. Mi pilar profesional me lo enseñó Nina. Ahí aprendí los fundamentos del *ballet*, del arte, de la escena, porque ella no solo enseñaba la técnica, sino a ser artista, y todo lo que eso implica: conocer del *ballet*, de la música, de la pintura, de por qué las cosas son como son». También fue guiada por Graciela Grundinger, que luego de ser solista de la escuela de Nikaronova pasó a ser instructora de alto nivel.

Aquellas enseñanzas se tradujeron en un conocimiento del propio cuerpo casi como una radiografía. «El *ballet* te da una conciencia corporal que no te la da ningún otro ejercicio. Uno sabe dónde está hasta el músculo más escondido».

Después de todo, «al entrenar el instrumento (el cuerpo) se producen cambios por la adaptación al entrenamiento, es decir el cuerpo del intérprete se adapta para resistir las cargas de trabajo, para funcionar de manera más eficiente», dice María Matilde Pérez García en su ensayo *El instrumento del intérprete en la danza*, publicado en la revista *Danzaratte* del Conservatorio Superior de Danza de Málaga (2009).

RELEVÉ

En Valencia, Nikanorova enseñaba el método Vagánova, una técnica de *ballet* y un sistema de entrenamiento ideado por la bailarina y pedagoga rusa Agrippina Vagánova (1879-1951), egresada de la Escuela de Ballet Imperial de San Petersburgo (ahora Academia Vagánova de Ballet), que logra imbricar elementos del estilo francés tradicional de la época romántica con el atletismo y el virtuosismo de la escuela italiana.

Su método, descrito en el libro *La fundación para la danza* (1948), también conocido como *Principios básicos de danza clásica rusa*, es el más utilizado actualmente en Rusia, y marca el legado en Venezuela de Nina Nikanorova, Premio Nacional de Danza 2003. Bernardette es una de sus exponentes, y pudo acercar lo aprendido a las tierras originarias de aquellos lineamientos; por ejemplo, cuando asistió al Seminario Internacional del Método Vagánova en San Petersburgo, Rusia, en junio de 2002.

La conciencia corporal duele. El *ballet* duele. «Duele mucho porque hay mucha tensión muscular y empiezas a entender cómo va, cómo funciona, y adoptas formas muy raras. Llevas el cuerpo a extremos. Ojo, a uno le encanta todo eso». Y así Bernardette sonríe incluso al relatar lo del ligamento roto de su rodilla derecha —«casi me operan, pero conseguí un fisioterapeuta maravilloso que me salvó de eso»—, o al contar sobre la intervención quirúrgica de tobillo que sí le hicieron en el pie izquierdo.

En contraste, Bernardette revela que la danza contemporánea, con la que su carrera tomó un segundo camino de expresión corporal, «duele totalmente diferente pues el cuerpo habla de otras maneras. Hay tensiones en un lado, liberaciones en otro, pero terminan siendo dolores físicos que pasan y disfrutas porque son parte de algo que te gusta hacer».

PAS COURU

Con una vida hecha principalmente en Valencia, con estancias de vida en Punto Fijo, Bernardette Rodríguez se movía con paso corrido en la disciplina que había asumido para su vida. Aún entonces, y a pesar de su entrenamiento de primera línea en Valencia, y hasta mostrando sus habilidades en la Competencia Internacional de Ballet de Varna, en Bulgaria en 2006, no se consideraba una profesional del *ballet*. Eso llegaría con su partida a Caracas.

«Un día una exalumna de la escuela en Valencia, que tenía muchos años trabajando en el Teresa Carreño, me dijo que había una audición allí. Entonces le dije a mi mamá que me iba. No me importó perder clases de la universidad, porque yo sentía que, si yo no iba a esa audición en ese momento, no iba a tener la carrera. Ese era mi último tren».

“Me dediqué a conocer cómo es mi cuerpo de otras maneras. Creo que me fui para adentro. Uno dice que es un trabajo físico, pero al final hay un trabajo emocional y mental que es nuevo”

Bernardette sentía que la arena se le terminaba al reloj. Superaba los veinte años de edad, más de un lustro por encima de cuando las bailarinas habitualmente comienzan su carrera profesional. «Me costaba mucho ir a la universidad porque yo quería ir de una vez a mi ensayo. Además, ya daba clases y dirigía a niñas en la escuela de *ballet*, porque era más grande. Pero también sabía que no quería quedarme allí dando clases. Quería tener una carrera como bailarina. Aguanté mucho porque me dije a mí misma que debía terminar la carrera universitaria. Eso fue un compromiso conmigo misma. Nadie me dijo que tenía que tener un título».

Era 2006 cuando Bernardette Rodríguez finalmente quedaba seleccionada para incorporarse al Ballet Teresa Carreño, la compañía que inició sus actividades en 1979 cuando aún el recinto diseñado por Tomás Lugo Marcano, Jesús Sandoval y Dietrich Kunckel no había culminado su construcción.

Poco después, el escenario de la imponente sala Ríos Reyna la recibió para dejarle una impresión imperecedera. Ocurrió en mayo de ese año cuando el Ballet Teresa Carreño presentó *La bayadera*, considerada una de las obras fundamentales del repertorio de las compañías de danza clásica, junto a la Orquesta Sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho dirigida por Antonio Delgado. «Fue magnífico. Yo lo había bailado en la escuela, pero hacerlo en la sala Ríos Reyna fue alucinante. Esa sala es avasallante, impresionante. La primera vez que bailé allí, sentí un vacío gigante, enorme».

GRAND JETÉ

Desde aquel debut a sala llena, las tablas del Teatro Teresa Carreño se sintieron como la segunda casa de Bernardette, tanto como los demás espacios del coloso inaugurado en 1983. Luego llegaría la consagración. Primero al hacerse solista.

Fue durante un montaje de *Giselle*, la pieza en dos actos con música de Adolphe Adam y libreto de Théophile Gautier y Jules-Henri Vernoy, pero cuya coreografía fue reimaginada por la cubana Alicia Alonso. Esa versión apenas había sido presentada en Venezuela dos veces antes de aquel 2008, en los años 1983 y 2000, por el Ballet Nacional de Cuba.

Entonces, el Ballet Teresa Carreño asumió la tarea, bajo la supervisión de la propia Alonso (que sumaba ochenta y siete años de edad) y con participación de bailarines, maestros repertoristas y diseñadores del Ballet Nacional de Cuba. «Cuando bailé *Giselle* fue mi primera experiencia como solista en el Teresa Carreño. Yo ni siquiera estaba pautada para serlo, y una maestra cubana, Mercedes Vergara, me vio y dijo: “Ella va a hacer este rol”». Así le asignó asumir a Moyna.



Luego llegó un momento definitivo. Ocurrió en diciembre de 2008 cuando la compañía presentó el tradicional *El cascanueces*. Ciento dieciséis años después de que Stanislava Belínskaya interpretara a Clara en la primera puesta en escena de la obra, que ocurrió en San Petersburgo, Bernardette Rodríguez vistió la piel de la protagonista del espectáculo. Lo hizo siguiendo la coreografía creada por el venezolano Vicente Nebrada, estrenada en 1996 en la misma sala grande del complejo cultural, y de memoria, porque ya lo había practicado desde muchos años antes. Aquella presentación «fue la primera vez que sentí que la sala Ríos Reyna me aplaudía solo a mí. Eso, para mí, quedó para siempre marcado en mi corazón. Yo puedo cerrar los ojos y vivir ese momento todos los días», y vaya que los cierra. Interpretó a Clara durante ocho años, hasta 2016.

«A pesar de que yo entré tarde, empecé a asumir roles solistas muy rápido por mérito. Sentía que era mi momento, porque ya yo estaba “vieja” y no podía esperar. Generalmente pasas años en la compañía, escalas rangos. Pero cuando llegué me di cuenta de que no estaba tan jojota. Ya yo sabía que tenía que estar aquí. Siento que yo empecé tarde y aun así pude montarme. Ya estaba allí, tenía que hacerlo».

No obstante, para la bailarina de *ballet* la conciencia de haberse convertido en una profesional no llegaba con las palmadas, ni con los repertorios de grandes carteleras. Sino con algo sencillo, mundano, burocrático incluso. «Fue estando ya en Caracas, porque cuando estaba en la escuela en Valencia yo era bailarina, maestra, la que le hacía el vestuario a las niñas, la que buscaba la música y la editaba para montarla, la que organizaba, la que hacía un poco de todo. Cuando llegué aquí, había gente para cada una de esas tareas. Yo solo venía a bailar».

Y así lo hizo durante ocho años, durante los cuales no solo se convirtió en regular del elenco de *El cascanueces*, sino que se acercó a la obra de Vicente Nebrada, quien dirigió esa compañía desde 1984 hasta su fallecimiento en 2002. De sus coreografías interpretó, entre otras, *La luna y los hijos que tenía* (1975), *Una danza para ti* (1980) y *Doble corchea* (1984). «Cuando hicimos la Gala Nebrada en el año 2012 —para conmemorar al maestro a diez años de su muerte— fue una experiencia preciosa, incluso desde los ensayos. Nunca trabajé con Nebrada, no lo conocí, pero sentir que una parte de su legado pasó por mí, de alguna manera fue muy especial».

En el Ballet Teresa Carreño, Bernardette Rodríguez también tuvo la oportunidad de bailar *Herencia* y *Punto de quiebre*, de Luz Urdaneta.

«Esa era una obra vieja y ella hizo un remontaje para las mujeres de la compañía de *ballet*. Bellísimo. Además, me encantaba porque eran puras mujeres en el escenario. Ese trabajo entre todas fue bellissimo». Eran tiempos en los que compartía y aprendía de Laura Fiorucci o Arturo Vela, «que era bailarín y después se convirtió en maestro, y es una persona muy espiritual que sabía qué decir en el momento justo».

Un trabajo de casi una década en el Ballet Teresa Carreño, lleno de presentaciones en las que se movió acompañada por la música interpretada por la Orquesta Sinfónica de Venezuela, dirigida por el maestro Alfredo Rugeles, o por la Orquesta Municipal de Caracas con Rodolfo Saglimbeni en la batuta, entre otros. Una carrera que la llevó a tres ciudades de Uruguay (2009) y a los teatros Vascello y Ruskaja de Roma, así como otras dos localidades en Italia, en 2011.

PLIÉ

«El *ballet*, como decía mi maestra Nina, es la base de todo», apunta Bernardette Rodríguez sobre la disciplina que marcó la mitad de su vida artística. La otra la está construyendo desde 2015 en la danza contemporánea. «Había pasado muchos años trabajando en el Ballet Teresa Carreño. Fueron años maravillosos, aprendí muchísimo, crecí muchísimo porque aquí además antes había maestros cubanos, chilenos, gente de afuera que venía a trabajar con nosotros y todo eso fue muy enriquecedor. Pero yo sentí que había encontrado un techo para mí».

“Tuve que aprender la danza contemporánea de cero. Entré en una compañía donde había monstruos. Todos mis compañeros eran maravillosos”

En un país que ya apuntaba hacia la hiperinflación, con una severa devaluación de la moneda, y sin políticas culturales claras —la sede del Teresa Carreño podía ser tomada para eventos proselitistas del oficialismo sin aviso y sin protesta de un día para otro, suspendiendo todo cronograma artístico—, la carrera de la bailarina se resentía. «Sentía que estaba bailando lo mismo, me veía enseñándole a quienes llegaran nuevos a la compañía cuando yo lo que quería era seguir aprendiendo y creciendo. No había renovación de repertorio, espectáculos, maestros. Todo eso dejó de existir paulatinamente. Sentí que en ese momento la compañía no me estaba ofreciendo lo que yo esperaba». Había frustración.

Lo que sentía Bernardette no era un capricho. Después de todo, el Ballet Teresa Carreño terminaría siendo la única compañía profesional de la capital a flote. Las demás, el Ballet Internacional de Caracas (1974-1981), el Ballet Nacional de Caracas (1990-1991), el Ballet Contemporáneo de Caracas (1992-2010), el Ballet Metropolitano de Caracas (1968-2014), y el Ballet Nuevo Mundo de Caracas (1981-2015) habían desaparecido.

“En el *ballet* clásico todo es muy elevado, muy arriba. La danza contemporánea te pide mucho que tu cuerpo aterrice... Todavía lucho con el arraigo a la tierra”

Por eso muchos de quienes participaron del Ballet Teresa Carreño se habían ido ya, y otros planeaban hacer maletas. Entre otros, Karina González llegó al Houston Ballet, Anthony Vivas al Ballet Iñaki Urlezaga de Argentina, Ethana Escalona y Mariselva Silva al Ballet de Santiago de Chile, y Careliz Povea, Alejandra Martínez y Liliana González recalaron en el Ballet Nacional Sodre de Uruguay. Incluso la maestra Laura Fiorucci se hizo emigrante algún tiempo después. Algunos más tomaron otros rumbos.

Bernardette, que no tenía otra agrupación de *ballet* a la que migrar, dio un salto a otra disciplina. «Llegó Félix Oropeza, planteó esta posibilidad de hacer una compañía de danza contemporánea y para mí fue como un llamado. Siempre me ha gustado trabajar en el Teresa Carreño y era una oportunidad para continuar haciéndolo, pero aprendiendo otras cosas».

Después de haber pasado por agrupaciones como el Taller de Danza Caracas y Danzahoy, otrora compañía residente en el Teatro Teresa Carreño, Oropeza fundó Teresa Danza Contemporánea, y convocó talentos de la propia institución. «Yo entré porque había unas plazas para gente del *ballet* que se quisieran cambiar. Yo aproveché. A él no le importó si los del *ballet* no sabíamos danza contemporánea». Para Bernardette significó desestructurar lo conocido. «Tuve que aprender la danza contemporánea de cero. Entré en una compañía donde había monstruos. Todos mis compañeros eran maravillosos. Iba a trabajar y sentía que yo podía aprender de ellos».

Un proceso que no cesa ni más de un lustro después. «Todavía me parece muy difícil el tema corporal. En el *ballet* clásico todo es muy elevado, muy arriba. La danza contemporánea te pide mucho que tu cuerpo aterrice, y esa ha sido una de las mayores luchas para mí con mi cuerpo porque tengo más de treinta años trabajando de una manera y la danza te dice “olvídate de eso, quítate las zapatillas y pa’l piso se me va”. Esos fueron morados, golpes, otro tipo de dolor por todos lados. Todavía lucho con el arraigo a la tierra. Es maravilloso sentir que con la danza nunca dejas de aprender».

Renacer sobre las tablas, volver a estudiar el cuerpo y sus posibilidades, deslastrarse de la rigidez del *ballet* y reconfigurar el propio cuerpo fue un gran reto. Pero también le permitió ver contrastes. «Sentí mucho apoyo de parte de Félix y de mis compañeros en ese momento para aprender lo que tuviese que aprender. Creo que la gente de la danza es mucho más receptiva y no están pendientes de si estás gorda, flaca, vieja. Es otra visión del oficio. Tuve que entender corporalmente, más que mentalmente, que debía desprenderme de esas historias y esas formas, y me dediqué a conocer cómo es mi cuerpo de otras maneras. Creo que me fui para adentro. Uno dice que es un trabajo físico, pero al final hay un trabajo emocional y mental que es nuevo. Descubrirme fue lo más interesante en ese proceso».



Unas libertades del oficio que van más allá de la musculatura. «En la danza contemporánea puedes deconstruir la música, cambiar las estructuras, las corporalidades y movibilidades. No es tan estructurado». La experiencia de Bernardette le sirve para ponerle voz a lo que autores también han investigado, desde la academia, sobre las coreografías surgidas en el siglo XX como respuesta a la ortodoxia de las escuelas clásicas.

Escribió André Lepecki, en su ensayo *Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene* de 2004, que en la escena contemporánea crece con fuerza un colectivo de coreógrafos que se postulan por un cuerpo crítico, y cuyas producciones se caracterizan, además de por la ruptura de las fronteras interdisciplinarias, por una concepción de la práctica coreográfica inseparable del pensamiento inquieto que la genera.

Así como la norteamericana Isadora Duncan reclamaba la restricción expresiva y técnica del *ballet* clásico en busca de una manifestación libre de la corporeidad, que desembocó en su teoría del «cuerpo natural», el austriaco Rudolf von Laban teorizó sobre los métodos de exploración del movimiento con los que el bailarín, más que imitar una secuencia de pasos, ha de ser capaz de observar y experimentar sus propias acciones mediante un análisis multidimensional —espacio, tiempo, energía— de cuya combinación resultará el «arte del movimiento».

Sin citarlos, Bernardette Rodríguez canaliza a esos y otros investigadores. «La danza contemporánea se trata de explorar las posibilidades que el cuerpo tiene para comunicar. Hay todo un lenguaje. Son formas que buscan el movimiento a través del cuerpo».

Por eso, la bailarina afirma que esta disciplina «me permitió equivocarme». Así supo que, frente a los rigores del *ballet*, «equivocarme dentro del ensayo estaba bien. Que incluso dentro de la equivocación puede haber otra danza. Y quizás en lo cotidiano aprendí a ser menos dura conmigo misma. No menos estructurada, pero sí más dócil», reconoce la mujer que hace más de tres décadas prefirió orinarse antes que abandonar una clase.

Rodríguez ha participado en las obras *Serífotes* (2015), *El solar de los aburridos* (2015) y *PHI* (2016) de Félix Oropeza. «Fueron obras que creamos desde cero juntos en esa compañía, recién empezando. El trabajo de investigación fue entre todos, y tocó abrirnos emocionalmente como comunidad. Lo hicimos juntos». Asimismo, participó en *El circo roto* (2018) y *Frutos extraños* (2019) de Marcela Lunar. También ha sido parte creativa de las propuestas escénico-poéticas para espacios no convencionales con las experiencias *La noche boca arriba*, junto con Amaká Colectiva.

RETIRÉ

Bernadette Rodríguez es licenciada en Comunicación Social, egresada de la Universidad Arturo Michelena. Una carrera que consiguió a su segundo intento en la educación superior formal. «Yo siempre supe que quería dedicarme a la danza profesional, pero también siempre supe que mi cuerpo iba a caducar en algún momento. Sabía que quería estudiar y encontré una carrera que me gustaba y que podía mezclar con la danza».

Una combinación que trajo el tiempo, el mismo que antes fue motivo de preocupación. «Mis últimos años en Comunicación Social fueron muy duros, porque ya yo sentía que me estaba poniendo vieja. Me gradué en 2007 y, literalmente, sentía que me ponía vieja para empezar una carrera como bailarina. En el *ballet*, las carreras profesionales pueden empezar a los dieciséis o dieciocho años y yo a esa edad estaba estudiando en la universidad».

Aun estando en las aulas, comenzó a coquetearle al periodismo. Trabajó en un portal digital de Valencia que reportaba información local; pero luego de la audición en el Ballet Teresa Carreño la atención se centró en el arte. «Por varios años fue así, pero en un momento me di cuenta de que mi espíritu está no solo en bailar, sino en hacer más cosas alrededor de la danza. Entonces empecé un proyecto con dos amigas bailarinas y también comunicadoras: Danza Voces».

Se trataba de una plataforma informativa dedicada a todo tipo de danza. «Lo que hacíamos era montar notas de prensa, invitar a eventos, producciones audiovisuales, entrevistas, críticas. Eso duró cinco años y fue muy hermoso. Lo cerramos en 2017». El proyecto naufragó por falta de viabilidad económica. «No supimos cómo hacer que eso nos produjera dinero. Al principio lo haces con todo este ímpetu, por amor al arte, pero llega un punto en el que nos exigían más, y poco a poco se fue diluyendo».

No deja de ser curioso que haya sido principalmente por asuntos de dinero. La primera carrera universitaria de Bernardette fue Administración, en la Universidad de Carabobo, a la que entró «porque estaba muy confundida». Duró cuatro semestres nada más. «Hubo un examen de Contabilidad II que me hizo abrir los ojos. Cuando lo terminé, me pregunté qué hacía allí. Y más nunca volví. Incluso muchos se sorprendieron, porque no era mala en la carrera. Pero la odiaba. Eso sí, fue duro darme cuenta de que no iba a terminar algo que había empezado, porque yo siempre fui muy militar con esas cosas».

La Universidad de Carabobo le sirvió para empaparse de enseñanzas no académicas. «Me abrió mucho los ojos, porque cuando estaba en el colegio me llevaban a todos lados. Estaba todo muy cuadrado. Cuando me gradué de bachillerato, mi mamá me dijo que agarrase autobús y resolviera. Y yo feliz, porque era lo que quería: hacer lo que

“Quiero hacer el arte posible.
Quiero hacer que la danza sea posible”



Frutos extraños, 2020
Dirección: Marcela Lunar
Amaká Colectiva

me diera la gana. Empecé a agarrar autobús, hacía mi cola para el comedor, tenía que sacar fotocopias, lidiar con la burocracia universitaria y conocer gente de todos los estratos sociales. Esa universidad me enseñó que existe un mundo diverso y aprendí a vivir en eso».

Nada cae en saco roto. De todo lo acumulado, Bernardette ahora enfoca sus energías en la gestión cultural. «Quiero hacer el arte posible. Quiero hacer que la danza sea posible. Esa es la frase que siempre uso. Que no tenga real, recursos, el lío del país, no importa. La danza va a ser posible siempre. Estamos mal, pero hay mucho por hacer. Lo que sea que ocurrió, ya fue y se quedó atrás. Sigamos adelante y empecemos a construir lo que queremos ver».

Para ello, inició el festival Cuadro por Danza, donde funge como curadora e impulsora junto a Karla Medina, y explora las posibilidades de la videodanza. «Empezamos en 2017, en plenas protestas. Es parte de esa búsqueda de seguir trabajando en el arte a través de la gestión».

Entretanto, a diario ensaya. «Siempre voy a querer estar en el escenario», dice reafirmando que la nostalgia del *ballet* la acompañará siempre. «No es que me arrepiento ni nada. A mí me encanta hacer danza contemporánea. Incluso ahorita en los ensayos hay unas cuentas que hay que marcar y la única que las entiende soy yo. ¿Gracias a qué? Al militarismo del *ballet*. Siempre me he sentido de un lado y del otro».

*“Incluso dentro de la equivocación
puede haber otra danza.
Y quizás en lo cotidiano
aprendí a ser menos dura
conmigo misma. No menos
estructurada, pero sí más dócil”*



PHI, 2019
Coreografía: Félix Oropeza
Teresa Danza Contemporánea
GL



PORTAFOLIO



Giselle, 2008
Coreografía: Alicia Alonso
Ballet Teresa Carreño - Ballet Nacional de Cuba



La condesa sangrienta, 2016
Coreografía: Roberth Aramburo
Dramo, Dramaturgia del Movimiento



EQ



SA

El circo roto, 2018
Dirección: Marcela Lunar
Amaká Colectiva



YG



DANIELA
GONZÁLEZ



— 1983 —

DANIELA GONZÁLEZ

«La danza me humaniza»

Nació en Caracas, el 10 de enero de 1983. Una vida marcada por una infancia difícil —pero al mismo tiempo por un fervor hacia las artes— y la cultura de ciertos espacios —como La Vega y la Embajada de la República de Indonesia— la guiaron en el camino hacia la danza contemporánea. Inició su formación en el Taller de Danza de Caracas. Egresada de la Unearte y miembro de la plantilla de la Compañía Nacional de Danza, ha bailado en obras como *Meraviglioso*, *Linear Remains*, *Matar a Cupido*, *Croquis de algún día*, *El cambote*, *La consagración de la primavera*, *El asombro* y *La curva del cielo*. Asegura que vive en tanto danza

 **Maruja Dagnino**

 **José Reinaldo Guédez** (retratos y portafolio)

Óscar Uzcátegui, Luis Corona (portafolio)

La infancia de Daniela González transcurrió en un barrio de Caracas, esos asentamientos urbanos fundados desde comienzos del siglo XX por venezolanos llegados del campo en busca de oportunidades y cargados de una esperanza que se expresaba en trabajo, educación, prosperidad y demás ventajas que entonces ofrecían las ciudades.

La Vega, hoy un territorio conocido por un conflicto armado entre grupos de poder, no siempre fue así. En la segunda década del siglo pasado se estableció en los antiguos terrenos de la Hacienda La Vega una fábrica de cemento homónima, que dio origen al barrio donde se asentaron trabajadores de la empresa que venían del interior del país, inmigrantes europeos y luego colombianos y ecuatorianos. Cementos La Vega fue una empresa muy próspera hasta que, en 2008, el gobierno la expropió.

En este barrio informal creció y vive Daniela, una bailarina de danza contemporánea que a sus treinta y ocho años ha procurado espacios donde anidar sus más profundas aspiraciones creadoras, en un país que en el siglo XXI ha enfrentado una crisis en todos los órdenes de la vida. Hoy, en medio de una pandemia agravada por una crisis humanitaria, Daniela mira el futuro con determinación, y siente que «es ahora o nunca».

La danza ha sido el bálsamo que sanara sus miedos, inseguridades y complejos. Una capacidad para enfrentar cada escollo, en conjunción con un cuerpo ungido por la gracia y la elasticidad, ha sido la llave de una carrera exitosa en medio del caos.



GALLOS DE PELEA

«Recuerdo a una niña muy tímida, insegura, temerosa, con complejos. Y eso se fue incrementando conforme iba creciendo. Aunque los he superado en gran medida, sé que queda por resolver», dice Daniela hoy en una conversación en línea. Aunque peleas, abuso continuo, represión y precariedad acompañaron su primera infancia, también recuerda momentos de tranquilidad, diversión, paseos a lugares que sus amigos «nunca habían conocido o conocerían».

Distante de su hermano mayor, su aliado fue el más pequeño. Los juegos y aventuras eran inventados por él y su vecino «hermano de vida». Juegos de los que alguien salía con un golpe, una caída, o que acababan en una gran pelea. «Eso sí que era divertido».



El entorno en el barrio, como en todo barrio caraqueño, fue y es muy rudo: sobrevivencia, violencia, alboroto, ruido, pero también mucha música. Allí participó en su primer concurso de baile junto a su mejor amigo: dos pasitos a la derecha, dos pasitos a la izquierda. La salsa que bailó ese día marcaría tal vez sus próximos —aunque lejanos— pasos hacia la danza profesional.

Desde pequeña le gustaron las fiestas, la música, el baile. Allí se destacaba y su familia la apoyaba para que participara en competencias. La llamaban «Chiva Loca» porque era —dice— puro saltar. En vez de pasar al lado de la mesita pasaba por encima; iba por la calle haciendo la estrella. A diferencia de su hermano mayor, más bien muy reprimido, ella se comía la calle.

El plan vacacional del Centro Cultural La Vega fue un sello de grandes momentos vividos. «Fueron unos cinco años en total. Mi hermano menor, mi hermano de la vida —el vecino— y yo exploramos nuestros dones creativos, como pintar, cocinar y bailar, sobre todo».

La relación que tuvo con sus padres fue muy «disfuncional». Su padre, Daniel, era violento y represivo con su mamá, Isabel Tovar. Su madre salió casi huyendo de la casa materna cuando quedó embarazada por primera vez, a los diecisiete años. Se fue tras el padre de Daniela bajo la amenaza de que, si no se iba con él en ese momento, no lo vería nunca más.

Ella había sido también una hija maltratada, con carencias económicas y afectivas, así que se fue sin más. «Y aquí llegaron las normas de mi papá. A la semana de estar aquí le dejó saber las reglas de la casa. Él era una persona muy violenta, maltratadora, un alcohólico, celópata, controlador, y mi mamá una mujer muy sumisa, ignorante de muchas cosas en esa edad, hasta de su proceso de fecundación, de embarazo. Nosotros, mis hermanos y yo, estuvimos detrás

de ese maltrato, fuimos muy violentados, castigados, reprimidos. Paradójicamente, así como la maltrataba en casa la sacaba (porque era así: “la sacaba”) cuando él quería. La llevaba al cine, a los festivales de teatro, vivían un buen ambiente rodeados de arte y cultura».

Su padre había sido alumno de la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas, pero no terminó de estudiar. Actor y director de teatro, quiso que Daniela actuara, pero ella se considera buena espectadora, más que actriz. Su mamá era en cambio muy estudiosa, y cuando pudo, estudió una carrera. «Fue ella quien le enseñó a leer a mi papá correctamente, la que le impuso seguir estudiando, pero al final no quiso porque no le gustaban los estudios académicos ni la presión».

LA SEPARACIÓN INMINENTE

Malos tratos es una expresión que reverbera en el diccionario de Daniela, pero que no decidió su destino. La niña de La Vega decidió ser bailarina y no se detuvo hasta alcanzarlo. «Mi padre también nos consentía de unas maneras extrañas», es una de las frases más reveladoras de esta conversación.

Cuando apenas había cumplido diez años, sus padres se separaron. Antes de eso tuvieron que irse de casa porque el papá los echó. «Fue muy estresante», recuerda Daniela. Fue horrible vivir en casa de su abuela, en Antímano, donde había otros tipos de maltratos. Debían ir a diario a estudiar en La Vega y su mamá a San Martín, a trabajar.

Cuando su padre, no se sabe cómo ni porqué, se dio cuenta de lo que había hecho, los fue a buscar arrepentido y les pidió que regresaran a la casa, que era de ellos, y hasta hoy viven en esa, su casa, donde él ya no vive, «aunque le tomó tiempo irse». Incluso abrazado a otra relación y habiéndose casado, insistía en quedarse.

«Después de que se fue mi papá vivimos felices, a pesar de que por un tiempo mi mamá quedó algo violenta. Creo que el estrés de estar sola con nosotros fue agobiante. Cuando comencé el liceo me volví más independiente y me imagino que algo de ese mundo del arte que mi papá inculcó en mi mamá de una manera no tan agradable, ni tan amorosa, quedó entre nosotros. Porque con mi mamá sí fuimos a museos, al cine, y eso a mí me marcó para siempre. Ese mundo de talleres, planes vacacionales culturales, porque a partir de allí comencé a bailar».

“La danza en mi caso es terapia, es reconocerme, saberme diferente del otro o de la otra”



DE LAS MONJAS, NADA

Daniela no sabía peinarse, y su mamá no estaba para hacerlo. Como sus padres trabajaban, y ellos estudiaban en la tarde, su hermano mayor cargaba con la responsabilidad de los menores. Su primera escuela fue la Vicente Emilio Sojo, en La Vega. Ella bebía obligada el cuartico de leche que les daban en el recreo.

Después vino el colegio de las monjas, María Antonia Bolívar, desde segundo hasta sexto grado. «Un buen colegio, muy exigente. Llegué a tenerle animadversión a las monjas, eso sí, y a la iglesia católica, porque vi el lado inhumano. La mayoría eran muy malas personas. Nos castigaban, nos jalaban las orejas, nos amenazaban. Había muy malos tratos. Por otro lado, las amistades que tenía se construyeron allí, pero no recuerdo haber compartido en mi casa con ninguno de ellos. No supe lo que era eso. Fue, eso sí, una época de mucho inventar, de mucha vaciladera en la calle, en la casa. Mi hermano menor y yo nos íbamos y nos veníamos solos al colegio, que estaba cerca de la casa. Mi hermano mayor buscó otra escuela. Creo que para liberarse».

Un episodio aciago en la adolescencia de Daniela fue el año que vivió en casa de su tía, en San Carlos, Cojedes. Había sacado malas notas y esa hermana de su padre tenía fama de ser muy estricta e impartir disciplina. Allí estudió el primer año de bachillerato. Ese período marcó su adolescencia y la hizo madurar.

Lo recuerda como un momento muy «rudo», en que el llanto encadenaba un día con otro. Extrañaba a su mamá en las noches, a su hermano. Estricta y fría, más que disciplinada la tía parecía inflexible. Los horarios regían cada minuto, y se sentía controlada. Llevar amigos a la casa era un trago amargo que no podía soportar. «No me decía que no, pero no lo podía hacer porque no era agradable».

Daniela tenía una bicicleta que era solo para hacer mandados bajo un calor agobiante. Una vez raspó un examen y lo quemó para que su tía no lo viera, pero esta lo encontró ya quemado, se enfureció y le pegó. «Eso fue horrible. Yo le escribí a mi mamá, le decía que me lo merecía, que merecía que me castigaran así, pero a mis padres eso les cayó muy mal y mi papá fue a hablar con ella. Hasta que, cuando terminó el año, mi mamá me fue a buscar y le dijo a la tía: “Yo me llevo a mi muchacha”. Me vine a Caracas y

fui feliz de estar otra vez en mi casa. De segundo a quinto año fue una de mis mejores etapas. Disfruté mucho, tuve muchas libertades, y podía hablar con mi mamá».

Había subido en la escala de la vida. Ahora tenía privilegios. Era más sabia.

«Pude salir a casa de mis amigos, ir a la playa, pasear. Me fue bien en el liceo. Hice grandes amigos con los que todavía hoy tengo contacto. Cuando terminé el bachillerato hice todas las gestiones para entrar en universidades públicas, pero no quedé en ninguna. Entonces hice estudios de Hotelería, fui a clases de natación con mi hermanito y mi vecino de enfrente».

Así fue como la niña dijo adiós a su etapa adolescente. Se acercaba a la vida adulta, universitaria, sin saber aún que su destino se había asomado en el concurso de baile de su infancia.

LA DANZA COMO DESTINO

Las fiestas populares ocupan lugares importantes en la cultura de La Vega, y en general de los barrios caraqueños. La Cruz de Mayo, San Juan, San Benito. Y su tío Amadeo era uno de esos líderes que organizan comparsas, coreografías. Pero ella sentía que tenían que participar «**porque sí**». No son recuerdos alegres, aunque reconoce que ahí empezó su encuentro con la danza, de la mano del Negro Chucho, ahora un coreógrafo conocido. Ella, no obstante, no quiso seguir porque no le gustaba su tío, ni antes, ni ahora.

Su papá era cartero del Instituto Postal Telegráfico (Ipostel), que está en la esquina de Carmelitas, y su ruta incluía los edificios Tajamar y Catuche de Parque Central. Eventualmente Daniela lo acompañaba. En Tajamar conoció la Escuela Ballet-Arte Gustavo Franklin y se despertó en ella el deseo de estudiar *ballet*.

Su papá, recordemos, los consentía de formas extrañas. Daniela había cumplido los dieciocho años cuando un viernes la llamó y le dijo que había una audición en el Taller de Danza de Caracas, al lado de la escuela de *ballet*. Era la escuela antes llamada Taller de Danza Contemporánea, que creó José Ledezma, el «Negro Ledezma», uno de los maestros que, junto a otros de esta escuela, dejó su impronta.

Entre 1960 y 1990 el movimiento de danza contemporánea en Venezuela dejaba ver una animosa actividad en agrupaciones y escuelas como el Taller Experimental de Danza de la UCV, Danzaluz en la Universidad del Zulia, Danzahoy, la Fundación de Danza Contemporánea, el Teatro de la Danza Contemporánea, la Compañía Nacional de Danza, el Ballet Contemporáneo de Caracas, el Ballet Nuevo Mundo de Caracas, la Escuela Integral de Gimnasia Rítmica Jean Piaget...

“Definir lo que hago es como decir lo que soy, un ser danzante lleno de emocionalidad, de energía, de movimiento, de palpitación”

Y era precisamente el padre de Daniela, con quien había tenido una relación, por decir lo menos, accidentada, quien le abría las puertas de la danza. «Para mí fue muy sorprendente que mi papá me hubiera llamado para eso, porque nunca tuvimos una relación. Nunca fue el padre que uno hubiera querido tener, que te cuida, que te brinda ese apoyo económico, emocional, espiritual. Más bien, hasta el sol de hoy, ha sido muy distante. Él en su espacio y nosotros en el nuestro. Pero ese gesto marcó mi vida y yo se lo agradezco». Aunque no la pudo acompañar a la audición, su mamá la guio hasta el Teatro Alberto de Paz y Mateos, adonde Daniela nunca había ido.

«Yo nunca había oído hablar de danza contemporánea. Llegué allí sin saber nada. Eso no fue una audición, fue una clase, y todos quedamos. Este acontecimiento significó encontrarme, hace veinte años, con algo que yo necesitaba».

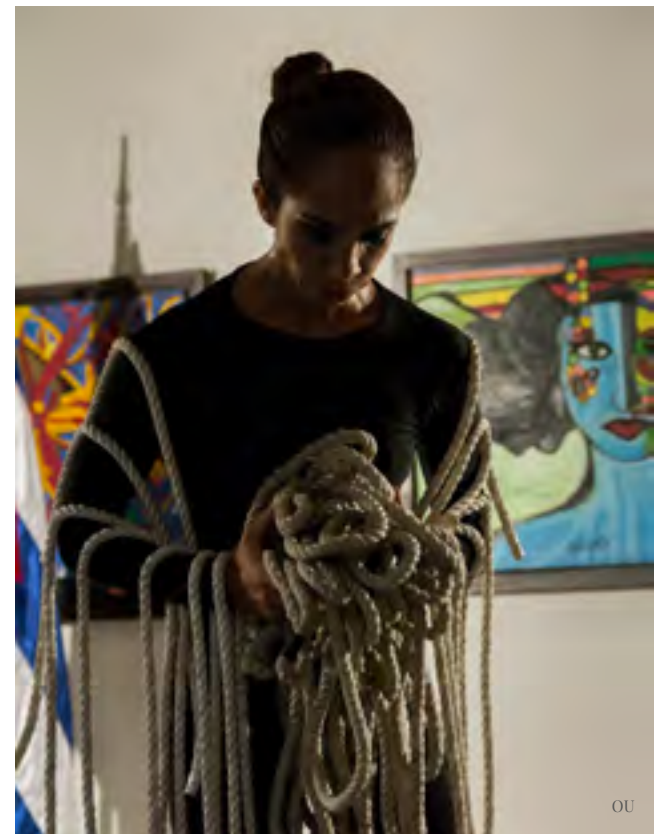
Entre los maestros que más la influyeron están Gustavo Araque, Gustavo Gámez, Manuel Fajardo, Vanessa Sánchez, Manuel Filardo, July Cavalieri, Misorli Hidalgo, Jaime Ziemis, Ana Castellucci, en el Taller de Danza de Caracas. «Yo los veía y quería ser como ellos. Quiero bailar así, quiero moverme así, quiero esa seguridad, esa soltura. Todo para mí comenzó allí».

Aunque fue una experiencia muy rica, solo se quedó dos años. Necesitaba estudios universitarios, quería un título, y encontró en el libro del Consejo Nacional de Universidades (CNU) el prospecto del Instituto Universitario de Danza (Iudanza). «En ese momento se me terminaron de aclarar las ideas».

Para satisfacer ambos deseos, Daniela hizo la audición sin éxito en el Iudanza, hoy Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte). Un episodio que califica de «frustrante» aunque la preparó para el año siguiente. La prueba incluía una semana de clases de *ballet*, danza contemporánea, una entrevista personal, una prueba de cultura general y otra de música. «El último día tenías que crear un solo de dos minutos y mostrarlo. Era mi primera vez moviéndome yo. Me dio un ataque de nervios tan fuerte, que se me olvidó lo que había montado. Se dieron cuenta porque me costó resolver y perdí fluidez. Cuando fui al día siguiente a ver la lista y no estaba me sentí triste, muy frustrada. Llamé a mi papá y me consoló». Sin duda, el amor a veces se manifiesta de formas extrañas.

Decidió seguir en Danza Caracas y al próximo año volvió con más fuerza, más segura, con más técnica, preparó un solo con ayuda de varios amigos con quienes iría a la audición y quedó. Por segunda vez quedaba. Su seguridad se iba fraguando. Mientras modificaba el espacio con su cuerpo inquieto, ella también se transformaba en la persona que quería ser.

“Mi papá nos consentía
de formas extrañas”



Cuerdas, simple medida. Coreogego, 2019
Coreografía: Sonia Sanoja
Fundación Compañía Nacional de Danza

A pesar de su afecto por el Taller de Danza de Caracas, Daniela tuvo que dejarlo por la universidad. Eran muy recelosos, y no deseaban en lo más mínimo compartir a sus bailarines. «Creaban allí su mundo y no querían mostrarse a los demás. No estaba en sus planes formar bailarines para que luego se fueran. Así que tuve que romper con ellos y no quedé en buenos términos. Simplemente dejé de ir porque ellos se negaron a aceptar que estudiara en el instituto. Pero era importante para mí tener un título universitario».

La autora del libro *El movimiento y la palabra*, Macarena Solórzano, fue una de las bailarinas que más la influyeron en el ludanza. Y no es casual, Solórzano también es una resiliente. Además, «el maestro Leyson Ponce, Miguel Issa, Félix Oropeza, con quien estoy trabajando en este momento en un proyecto, todos han sido ejemplos para mí».

VIAJE A LA ANTÍPODA

En el segundo año de carrera, una compañera la invitó a unirse a un grupo de danzas tradicionales de la Embajada de la República de Indonesia. La maestra era joven, contemporánea con ella. Ensayaban en espacios de la universidad, hasta que el grupo se formalizó en la embajada, en el 2004.

Cuando cursaba tercer año Daniela supo que la embajada ofrecía becas para estudiar el idioma y la cultura en Indonesia, y aplicó con una amiga. Cuando recibieron la noticia de que ella había quedado, pero no su amiga, lloraron y se alegraron al mismo tiempo. «Estaba alegre porque yo iba, pero iba sola, tan lejos de mi país, y ella no. Otro idioma, otra cultura. Fue un *shock*, pero al mismo tiempo un bálsamo, y me metí en el baño a llorar».

No fue fácil, sin embargo, partir. El gobierno de Indonesia le daba todo menos el boleto. Tocó varias puertas hasta que el Consejo Nacional de la Cultura (Conac) asumió el costo del boleto, como siempre, a última hora. Tomó clases de idioma y de danza en la Universidad Pakuan, en la ciudad de Bogor. Compartían la casa dos chinas, una rusa, una eslovaca, una ucraniana y ella, venezolana, la única interesada en danza. Mientras enviaron a las demás a clases de música y artes visuales, ella reinó en la danza y bailó con su profesor.

Tenía clases a diario, pero pudo viajar a Bali y a Bandung. Describe ese viaje como una experiencia muy rica en cultura, olores, sabores. Lo recuerda como un año de poco baile, pero de grandes experiencias. Indonesia fue un antes y un después. Así como la separación de sus padres y aquel año en Cojedes, en casa de la tía Mercedes. Indonesia significó una antípoda también desde el punto de vista de su cultura y de su carrera, «abrirse a otras cosas a pesar de esa educación familiar tan conservadora. Incluso mucho más viviendo en un barrio».

“He roto con los miedos y me reconozco como una persona valiosa en este medio donde, en algún momento, fui como una ovejita que no sabía qué hacer consigo misma”

UN REGRESO DIFÍCIL

Regresó en 2007 con diez kilos de más y un pie mal curado. También más madura, más consciente de lo que hacía y de cómo lo hacía. Había elegido una carrera que era vertebral en su vida, «no para cumplir con alguien o con algo».

Se dedicó a entrenar para adecuar su cuerpo a las exigencias de la danza, y sentía que con ese peso no podría. Retomó su manera habitual de comer, adelgazó rápido y se inscribió en cuarto año. Sin embargo, se sentía lenta, no era lo mismo ni se sentía la que más gustaba en el salón. Pero seguiría, nada la iba a detener. «En el cuarto año no me fue tan bien y no quería pasar al quinto año sin nivel». La incertidumbre frente a un escaso mercado de trabajo la preocupaba. «Me propuse salir de la escuela con el mejor nivel y decidí que no me iba a importar si lo que hacía no le gustaba a algún profesor. La danza es ruda y me hice mi coraza. Decidí que sí podía y que sí lo iba a lograr».

«En la universidad se me hizo muy difícil la danza clásica porque no tenía experiencia. Aunque tengo un cuerpo muy noble, agraciado, flexible, no me había dado cuenta. En el primer año de clases entré al mundo del *ballet*, y en el segundo año me tocó una maestra llamada Maruja Leiva, muy exigente y fuerte con sus comentarios. Pero por alguna razón yo le gustaba. Mi cuerpo, no sé... lo que había en mí, pero no me sentía cómoda. Y como éramos tantos, a veces yo dejaba de hacer la clase porque me sentía frustrada por sus gritos. Me agarraba la pierna o la espalda para obligarme a hacer algo, y me daba tanto miedo que no lo hacía como ella decía».

Sin querer, Daniela comenzó a sentir fobia hacia el *ballet*, pero en tercer año se encontró con Ruta Railaite-Butviliene, maestra lituana proveniente de la Academia de Ballet Clásico Nina Novak. «Era un ángel, tierna. Y con ella comencé a tomarle cariño al *ballet*. Era muy exigente. Sacaba todo lo que podía sacar de manera amorosa y respetuosa. El *ballet* te da postura, te da alineación, plasticidad, te ayuda mucho en la formación técnica».

Macarena Solórzano, que venía del Taller de Danza de Caracas, era muy prolija en la técnica. «Te daba técnica pura y era muy exigente, meticulosa, de esos maestros que te ven y se fijan en los detalles más minúsculos, como tener una desviación en la espalda o una pierna más larga que otra, y por eso no te funciona así, debes aplicar más fuerza aquí. Ella me enseñó puntos clave sobre el manejo del cuerpo. Ilse León, que tenía un estilo posmoderno, también fue importante en mi formación».

Entonces crearon la Compañía Nacional de Danza, y cuando terminó quinto año Daniela se preparó para las audiciones, y con una lesión en la pierna derecha, bailó. Y bailó bien, y entró a la vida profesional mientras terminaba su tesis de grado.

“El *ballet* te da postura, te da alineación, plasticidad, te ayuda mucho en la formación técnica”





VIDA EN CAÑO AMARILLO

En Caño Amarillo, donde está anclada la casa Villa Santa Inés, llamada así en homenaje a la Guerra Federal, también están la sede de la Compañía Nacional de Danza, la Escuela de Artes Plásticas Armando Reverón y la antigua estación del ferrocarril Caracas-La Guaira, donde hoy funcionan oficinas del Metro de Caracas.

Así Daniela fue del expropiado edificio del Ateneo de Caracas, donde ahora está Unearte, al barrio histórico de Caño Amarillo. En la Compañía Nacional de Danza —donde comenzó con una plantilla de veintidós bailarines, de los que apenas quedan cinco— ha tenido como mentores a Fabiola Fazzino, Rafael González y Félix Oropeza.

Otra de las maestras que recuerda con fruición es la española Carmen Werner, invitada por la compañía, reconocida bailarina fundadora de Provisional Danza en España con más de sesenta coreografías en su portafolio. «Con ella hicimos parte de un proyecto que se llamó *Los siete pecados capitales*. Muy práctica, sabe lo que quiere de los cuerpos, y lo que quiere decir. Con ella todo fue muy concreto, con mucho significado». Para el mismo proyecto tuvieron como invitado luego al uruguayo Martín Inthamoussú.

«Tuve muchos montajes en el Taller de Danza de Caracas. He hecho obras con temas sociales, con temas personales, temas relacionados con lo femenino, con la emocionalidad. Estuve en una obra del maestro Leyson Ponce inspirada en el 27 de febrero. He trabajado obras basadas en técnicas de improvisación. En la compañía, por lo general he tenido papeles como cuerpo de baile. Me ha costado mucho escalar, pero tuve mi proceso de ir escalando. Tardé tres años en tener un papel principal y no me di cuenta hasta que estrenamos *La curva del cielo*. Me entregué a ese proceso, a mostrarme a mí y decir “puedo hacer esto”. El coreógrafo jugaba mucho con los cuerpos de cada quien, sabía lo que yo le podía dar y me iba pidiendo».

Para Daniela, en ese proceso entre la música y la coreografía siempre estará la individualidad de cada bailarín. Una esencia que se muestra en un movimiento, en un gesto que lo hace único. «Claro que en una coreografía propia es más obvia la aparición de ese estilo propio. Lo reconozco por la emoción, por la imagen que me creo, por lo que quiero expresar. Y los espectadores pueden identificar ese estilo propio: el caminar, la cadencia, que, en el caso de la cultura caribeña, venezolana específicamente, puede llegar a ser notoria. En el caso del *ballet* clásico, con los códigos tan estructurados,

más allá del virtuosismo los bailarines pueden, con mucho entrenamiento y trayectoria, llegar a expresarse. Como Zhandra Rodríguez, en el caso venezolano, que tuvo su estilo y su forma. Pero para eso tienes que dominar la técnica. Solo después puedes jugar con ella. Si hay alguna movilidad o ritmo que me hace sentir bien, es un buen camino, lo que no significa vivir en una zona de comodidad».

Daniela elige una línea de trabajo posmoderna, mas dice no tener un estilo definido. «He probado con tantos maestros, coreógrafos, que me siento muy influenciada por diferentes técnicas y estilos: la técnica José Limón, la técnica Graham, la técnica moderna, y me siento aún en una búsqueda personal de cómo exactamente se mueve Daniela».

AHORA O NUNCA

«Ha sido enriquecedor, fascinante, saber que viviendo en el lugar donde vivo puedo formar parte de ese mundo del arte y de la danza, que te humanizan, cualidades que muchas veces en el barrio se pueden perder por las dinámicas negativas que tiene, porque también tiene cosas que puedes rescatar, disfrutar y te sirven como persona».

La experiencia con las danzas tradicionales, la gente, la Embajada de la República de Indonesia, con la que aún sostiene una relación laboral, entra en esa ecuación de vida. En esa «memoria y cuenta», a sus treinta y ocho años echa de menos un pasado más excitante. Cuatro viajes a Cuba, dentro del convenio cultural oficial, le permiten reconocer una gran disciplina, porque «están enfocados para eso». Pero también le permite ver que en Venezuela «hay una capacidad creativa muy rica que a ellos les cuesta».

Pero «la situación económica atacó mucho a la danza y con la compañía cesaron los viajes. El último fue hace cuatro años. Ante esta crisis me he propuesto creer en mí, en lo que soy, en lo que he construido. Romper con los temores y darme a conocer como intérprete. He roto con los miedos y me reconozco como una persona valiosa en este medio donde, en algún momento, fui como una ovejita que no sabía qué hacer consigo misma, pero ahora hay madurez, conocimiento. Y puedo ser ejemplo para otras personas. Ahora soy ejemplo para otros».

«Definir lo que hago es como decir lo que soy, un ser danzante lleno de emocionalidad, de energía, de movimiento, de palpitación. La danza en mi caso es terapia, es reconocermé, saberme diferente del otro o de la otra».

*“Me siento aún en una
búsqueda personal de cómo
exactamente se mueve Daniela”*


Hoy Daniela se reconoce en un momento de incertidumbre. «Uno se debate entre parar para cuidarse, pero a la vez eso me hace pensar que si no es ahora no será en otro momento, porque de las crisis nacen las mejores creaciones. Estamos en una crisis, no solo en la crisis del país sino en una crisis mundial. Por eso he decidido continuar trabajando en un proyecto que amerita ir a ensayar».

Entiende que la pasión la mantiene en el oficio. «Porque la danza me humaniza. Me ayuda a saber quién soy, a aceptarme y saber por dónde voy. No me he sacrificado por el arte ni por lo que he hecho. Siento que todo ha sido perfecto. Ha estado allí en su momento y he podido dar y recibir las cosas en el momento justo. Incluso en la situación que estamos atravesando en Venezuela, igual es un país con una cultura riquísima en muchos aspectos».

«Definitivamente —concluye— bailar significa mostrarme sin caretas, sin tapujos. Vivo en tanto danzo».

“He podido dar y recibir las cosas en el momento justo.

Incluso en la situación que estamos atravesando en Venezuela, igual es un país con una cultura riquísima en muchos aspectos”



Él, Guernica, 2018
Coreografía: Rafael González
Fundación Compañía Nacional de Danza

LC



PORTAFOLIO



Inaudible, 2019
Coreografía: Inés Rojas
Fundación Compañía Nacional de Danza



La curva del cielo, 2019
Coreografía: Armando Díaz
Fundación Compañía Nacional de Danza

JRG



CRISTINA
ROSSELL




— 1984 —

CRISTINA ROSSELL

«No concibo la humanidad
sin danza»

Es bailarina solista principal en el Teatro Teresa Carreño, estancia que alcanzó formándose desde niña en su ciudad natal, Maracaibo, y atravesando otros lugares: Montreal, Toulouse, Caracas, Lima. Nacida el 26 de septiembre de 1984, lleva diez años como investigadora coreográfica, estrenando piezas dentro del género *ballet* contemporáneo. Profundamente interesada en la pedagogía del baile, es creadora del programa de iniciación temprana Baby Ballet y es la única maestra certificada de Progressing Ballet Technique en su nivel máximo en Caracas

 María Laura Padrón

 José Reinaldo Guédez (retratos)

Luis Corona, Pablo Alejandro de la Barra,

Walter Castillo, Orlando Corona (portafolio)

La primera frontera que conocemos es la piel

Cristina Rossell

Abre el telón; el baile aún no comienza, la música ni siquiera suena. Nota cómo un fueguito en su interior se alimenta, se expande. Esa sensación apenas dura unos segundos, tiempo suficiente para el goce de la danza que avizora. Cristina Rossell y Lady Capuleto, intérprete y personaje, bailando a la vez en el clásico *Romeo y Julieta*, versión de Héctor Sanzana. La bailarina cede su cuerpo a Lady Capuleto, matriarca indoblegable, en un viaje de inmersión que va más allá de ponerse en puntas.

DE AMOR CON FUROR

Cristina Rossell, chiquititititica, se asoma por la ventana; sus ojos, brazos y piernas siguen el ritmo de su hermana y sus primas, que están al otro lado practicando sus primeros pasos. Ella todavía no ha cumplido los cinco años, edad mínima requerida para inscribirse en las clases de *ballet*, por lo que se limita a mirar e imitar los movimientos que la profesora enseña. Así, día tras día, hasta que, en una ocasión, la directora de la Escuela de Ballet Clásico Grazyna Yeropunov, en Maracaibo, se compadeció de esa muchachita que con cuatro añitos mostraba tanto interés por la danza.

Desde entonces, la relación con el *ballet* fue «de amor con furor»: no ha parado de bailar. La conciencia del oficio y la decisión de ser bailarina profesional llegó a sus dieciséis años, época en la que se inició en la Escuela de Ballet del estado Zulia, con miras a continuar creciendo artísticamente. En Caracas se instaló tras finalizar la carrera de Idiomas Modernos, en la Universidad del Zulia, y completar los estudios de danza contemporánea y *ballet* clásico, por una beca que obtuvo en la escuela Ballet Studio, en Toulouse.

A los veinticuatro años ingresó en la Compañía Nacional de Danza, que contaba con un elenco de neoclásico (después se quedaron solo



con el tradicional y el contemporáneo), y al mismo tiempo bailaba con Agente Libre, una compañía independiente de danza contemporánea, dirigida por el maestro Félix Oropeza. Esta etapa duró dos años.

Hace una década entró en el Teatro Teresa Carreño, donde actualmente se desempeña como bailarina solista principal. En 2017 hizo una pausa, temporada en la que viajó a Lima para bailar con el Ballet Municipal y el Ballet Nacional de Perú.

«Necesitaba cambiar por un momento de ambiente, así que hice la audición enviando videos de mis trabajos, me aceptaron y aproveché la oportunidad. Disfruté mi estadía, la experiencia fue enriquecedora, pero no terminé de conectar porque sentí que el peruano es muy conservador y comprobé que el tema del racismo y del clasismo es bastante fuerte. Luego decidí regresar y retomar mi trabajo aquí en el Teresa Carreño».

“Siempre se ha dicho que los bailarines son, de alguna manera, ciudadanos del mundo”

UNA PRÁCTICA COLECTIVA

Es indudable que nombrar el Teatro Teresa Carreño es evocar un ícono. Cuando Cristina pisó estas tablas por primera vez, inevitablemente su impresión fue la de formar parte de la «institución cultural más importante del país», que además ostenta una estructura «maravillosa». Sin embargo, no considera que sea la cumbre, el culmen, sino una estancia más a la que llegó con referencias y conocimientos adquiridos en talleres, escuelas y festivales internacionales. Aparte, comenta que en Maracaibo no se considera a Caracas como referencia cultural, porque en el Zulia la historia del *ballet* es bastante rica.

«El primer *El lago de los cisnes* que se bailó en Venezuela fue en Maracaibo; y en Caracas, que tuvo su mejor época del *ballet* en los 80, con Vicente Nebrada, los bailarines eran maracuchos formados allí; los elegían porque eran altos, tenían fuerza y destacaban porque sabían *partnear* —hacer pareja— muy bien. Yo venía del interior, pero no fui una zulianita que no sabía nada; conocía la movida porque mi papá venía a Caracas por asuntos de trabajo y estuve en contacto con lo que se hacía aquí. Claro, durante estos años en el Teresa Carreño aprendí un montón de cosas diferentes y empecé mi carrera coreográfica. Estar en el teatro no es nada más ser bailarina y ser intérprete; hay una estructura que te apoya, tienes salas de ensayo para crear con libertad y la posibilidad de trabajar con bailarines muy buenos».

Ser solista principal en el Teatro Teresa Carreño no vino de la noche a la mañana, fue un ascenso que llegó con los años. «Cuando yo empecé como cuerpo de baile eran celosos con los papeles; por ejemplo, *El cascanueces* es un ícono donde los bailarines se prueban. En esa época podíamos ensayar tres años un papel y no llegar a interpretarlo

“El *ballet* no puede existir individualmente. Aunque tú trabajas particularmente y es tu responsabilidad mejorar y acatar las correcciones de los maestros, es un trabajo colectivo que no puede concebirse desde la individualidad”



hasta que los maestros dijeran que estábamos preparados. Sin embargo, cuando estás en cuerpo de baile te explotan más, el trabajo es más duro, pero puedes echar carro de alguna manera porque no está todo el mundo viéndote a ti sola... Ser solista es una gran responsabilidad».

Entre las vivencias más apasionantes está su participación en giras internacionales y el intercambio por convenio con maestros de Cuba que se instalaron por temporadas de cuatro a seis meses y con quienes aprendió «un montón». El teatro sigue siendo un referente cultural, pero debido a la situación de crisis estas actividades mermaron. Incluso, siente que llegó justo en el límite antes de que todo se fuera «palo abajo»: «En Maracaibo hubo un punto de quiebre: cerraron espacios, compañías, escuelas. Si no me hubiese venido en ese momento quizás no hubiese podido bailar profesionalmente; en Caracas aprendí de maestros y coreógrafos de distintos lugares, viajamos dentro y fuera del país».

En cuanto a su quehacer actual, es menester hablar de los estragos ocasionados por la pandemia mundial del coronavirus. «La danza ha sido una de las profesiones más afectadas porque es una práctica colectiva: el *ballet* no puede existir individualmente. Aunque tú trabajas particularmente y es tu responsabilidad mejorar y acatar las correcciones de los maestros, es un trabajo colectivo que no puede concebirse desde la individualidad».

Cada quien entrenando en su casa generó incomodidad: «No tienes de dónde agarrarte, no cabes en ningún lado. A medida que vimos que esta situación no iba a resolverse tan rápido, tratamos de solucionar esos problemas: unos cambiaron los muebles, otros compraron piso de linóleo individual o armaron sus barras de *ballet*».

Otra cuestión es que los bailarines viven con el tiempo en contra: «Un mes sin hacer *ballet* se traduce en un año. Esto nos afectó porque más que nunca dependía de ti mantener tu entrenamiento; la autodisciplina fue importante porque la motivación es muy volátil. Un día puedes estar motivado, otro día no, pero sabes que tienes que mantener la rutina».

Cristina confiesa que durante los primeros tres meses de la pandemia estuvo «feliz» porque se presentaron oportunidades de asistir a clases con «maestros increíbles», de acceder a piezas que liberaron gratuitamente y que de otra manera no hubiera podido ver: así que era como una esponja. «Hacía mil clases, vivía con un horario superloco, pero después pasó ese *rush* y de vez en cuando me daba un bajón. Me preguntaba por qué estaba haciendo esto; mis compañeras y yo nos llamábamos y como que queríamos tirar la toalla».

A pesar de la coyuntura, no se detuvo en la creación, y en una temporada de incertidumbre, estrenó tres trabajos. *Flor de limpia*, para el Ballet Teresa Carreño, en el marco de la celebración del Día Mundial del Ballet 2020, «un ritual para fluir en levedad, una danza empeñada en la decisión de continuar»; *BLAS-femas*, homenaje *post mortem* al poeta Blas Perozo Naveda; y *El peregrino y la luna*, un corto danzado sobre la migración, dirigido por Fabricio Contreras. En esta última, Cristina se encargó de la coreografía. La historia es la de un hombre que extraña sus quereres y es tocado por la magia de la luna para hacer su vida más llevadera.

Para llevar a cabo estos proyectos, los ensayos y el montaje se organizaron en reuniones por Zoom, grabando los encuentros con el fin de seguir los progresos, una verdadera hazaña en un contexto donde una conectividad óptima es un asunto de milagros. «En este país es mucho más complicado, fueron demasiados cambios en poco tiempo y, además, cuando uno baila en vivo tiene el aplauso directo, la retribución inmediata. Ahora tú posteas un video, esperas los comentarios, la reacción del público viene después».

EL CUERPO, LA PRIMERA FRONTERA

En esas mismas circunstancias, y como parte de un proceso de reinención, Cristina diseñó Baby Ballet, un programa de formación *online* para niñas entre tres y siete años, con el objetivo de continuar ofreciendo clases a sus «alumnitas» y que no se vieran afectadas debido a la imposibilidad de participar en actividades presenciales.

La propuesta, además de su carácter pedagógico, busca ser «un espacio seguro para la creación, la exploración, la imaginación». En miras de abrir su escuela física, quiere establecer un lugar en el que la enseñanza deje de relacionarse con experiencias traumáticas y duras; es una idea en la que está trabajando, sobre todo porque resuena con sus vivencias, no solo relacionadas con los procesos educativos, que suelen estar marcados por la severidad, sino por el tema de la apariencia o el peso.

«A veces veo videos de presentaciones pasadas y recuerdo que en algunos momentos me hicieron sentir que técnicamente estaba por debajo o que estaba gorda, porque tengo las nalgas grandes y se supone que el *ballet* es estilizado. Eso es algo que sucede todo el tiempo y, si bien ha ido cambiando,

“Hoy hay muchas personas que consideran que el *ballet* puede ser echado a un lado para dar prioridad a la danza contemporánea, el folklora o la danza tradicional, eso me molesta. No hay que echar una para abajo para subir las otras, hay que subirlas todas”



hay una resistencia porque “era así” y como “era así” tiene que seguir siéndolo. Es algo que está normalizado y por eso estoy trabajando en escribir aquello que no quiero que suceda en mi escuela; no quiero repetir esos patrones, por ejemplo, de maestros que tratan a las personas como me trataban a mí».

Actualmente es posible observar en las redes sociales cómo van evolucionando las prácticas de la danza, sobre todo en relación con la concepción del cuerpo de los bailarines. En ese sentido, Rossell lleva tiempo absorbiendo experiencias de otros países para enriquecer su trabajo, afianzando su línea de investigación orientada hacia el traspasar las fronteras concebidas en el ámbito de la danza: «La primera frontera es el cuerpo».

Una de las tantas aristas es el problema del racismo, una realidad evidente que palpó tanto en su paso por Perú —donde dice que no le tocó porque es blanca y de ojos azules— como en Venezuela, donde asegura que sí hay racismo: cuando llegó al teatro había poca gente morena o negra, en su mayoría eran blancos.

El *ballet*, un arte que tiene sus orígenes en la aristocracia, a su juicio se ha vuelto más accesible, aunque todavía queda trabajo por hacer. La concepción común es que en los 80 y 90 la danza en general era más elitista. La búsqueda de Cristina está encaminada a unir esta manifestación con la danza contemporánea: «A la gente le encanta separar, categorizar y dividir, a mí me encanta hacer un mezclote».

«Mi formación es completamente clásica y desde chiquita me formé también en danza contemporánea. La gente tiende a ver las diferencias y obvio que las hay, pero yo tiendo a ver las cosas que son iguales, que aquí se llaman *así* y en otro lado se llaman *asó*. Eso también pasa por los maestros que, cuando no se actualizan, siguen enseñando a los alumnos conceptos desfasados. En algún momento el *ballet* fue más tieso que la danza contemporánea y ya no, a nivel mundial el *ballet* se ha transformado. Eso aquí no lo ha entendido la mayoría, hay gente que quiere mantener lo viejo. Y la tradición no es de piedra, la tradición está en movimiento todo el tiempo. Es verdad que durante mucho tiempo hubo una especie de dictadura del *ballet* sobre las demás artes o de la música clásica sobre la música popular; se decía que una era arte y la otra no. Hoy hay una reacción de muchas personas que consideran que el *ballet* puede ser echado a un lado para dar prioridad a la danza contemporánea, el folklore o la danza tradicional, eso me molesta. No hay que echar una para abajo para subir las otras, hay que subirlas todas».

MÁS ALLÁ DE UNAS PIRUETAS

«La danza está vinculada indiscutiblemente a la condición humana»: no concibe la humanidad sin danza. En uno de sus recientes trabajos, *Selfie Project: celebración de los cuerpos en cautiverio*, toma fragmentos de «El derecho al delirio», de Eduardo Galeano, en el que se subraya el festejo del cuerpo como un mandamiento. «El cuerpo dice: yo soy una fiesta», exclama Galeano en «Ventana sobre el cuerpo». «La primera revolución viene de tu cuerpo», añade Cristina, para quien la danza no es un elemento más sino su vida y, precisamente, hace tiempo está tratando de experimentar nuevas cosas.

«La danza es tan exigente, tan demandante, tan absorbente, que es difícil conseguir el equilibrio. Antes no me importaba, pero siento que estoy en la búsqueda de separar un poquito porque todos tus amigos son bailarines y todos hablan de lo mismo; ahora en la pandemia tuve la oportunidad de no estar todo el día ahí y empecé a probar nuevas actividades: estoy dándole clases a niñas, estoy estudiando ruso...».

Entre las grandezas de la danza destaca que es un lenguaje universal que permite atravesar fronteras territoriales a través del cuerpo. «Siempre se ha dicho que los bailarines son, de alguna manera, ciudadanos del mundo. La danza la puede entender cualquier persona, no hay limitación. Sí es un lenguaje, pero no tiene la misma estructura y dinámica de un idioma. Es lo que me gusta de la danza, que no es literal, que cada quien puede interpretar. No hay nada bueno ni malo. Si para ti significa eso, es válido; una misma coreografía puede tener miles de lecturas porque es algo sugerido. Lo importante es que quien lo hace tenga claro lo que quiere. Yo tengo mi discurso. Ahora, que la lectura del otro haya sido diferente, me encanta, me enriquece y me parece superválida».

A través del baile se construye y presenta un discurso ante el espectador, quien imagina y crea su propia historia. «Esa es la idea, que te haga viajar, y no es como un libro, donde puedes regresar cuando quieras, la danza es una experiencia más efímera, que desaparece. La danza es presente, la danza es gerundio. Sí, están los videos, pero no va a ser nunca igual, así sea la misma presentación, va a generar otras cosas, se va a leer de otra manera. Cada momento es único por más que uno lo quiera atajar».

Asegura que para desarrollarse en la danza es necesario conmovérselo, tiene que pasar algo con los que lo están haciendo y con los que lo están viendo; para ella el fin de comunicar es fundamental, aunque haya líneas de trabajo que no tengan ese objetivo. «Balanchine, por ejemplo, lo que quería era transformar la partitura musical en baile. Él no quería contar una historia, pero igual terminó diciendo algo, así no quisiera. Para mí eso es primordial, porque si no hay un discurso, igual hay una emoción, una energía, estás comunicando algo».

“La danza es presente,
la danza es gerundio”



Mi unicornio azul, 2015
Coreografía: Cristina Rossell
Borde Convergente

Cuenta que hoy por hoy está emergiendo una industria de las «competencias de baile» que genera muchísimo dinero y que pone el foco en el aspecto acrobático: quién hace más piruetas, quién levanta más la pierna y cosas por el estilo. «Es un tema que se está debatiendo porque las escuelas están dando prioridad a las acrobacias y bailar tiene poco que ver con eso. A mi manera de ver, la danza está ligada a conceptos más grandes como la ética y la estética; la danza, para mí, es una manera de curar, no solo a los bailarines, sino a todos. La danza permite entender el mundo de otra manera».

En este recorrido, no ha estado sola. La formación de sus mentores en Maracaibo, Guillermo González (actual director de uno de los *ballets* juveniles del Teresa Carreño) y Sonia Castillo, fue decisiva. En Caracas, Félix Oropeza le enseñó a conocer mejor el cuerpo. Edelqui Cruz, «maestro maravilloso, bailarín increíble, pequeño geniecillo» está entre los que más admira. «Maestros del Ballet Nacional de Cuba, como Ana María Leyte y Javier Sánchez, han sido para mí un privilegio».

La importancia que le da a la educación se refleja en un reto que acaba de asumir: introducir nuevos conceptos y métodos a las generaciones venideras, como una manera de contrarrestar la falta de acceso a información y metodología por parte de algunos de sus predecesores, quienes, a su juicio, no pensaron más allá del momento.

«Yo no quiero que eso me pase y por eso estoy empeñada en recuperar la memoria para decir que sí existimos, que estamos aquí». Por ello, se planteó rescatar las grabaciones del repertorio de espectáculos del Teresa Carreño, organizarlas y subir los videos en su canal de YouTube. «Sé el maestro que quisiste tener» es una frase que forma parte de la filosofía del programa Progressive Ballet Technique y que desde que la leyó resuena en ella.

“Las escuelas están dando prioridad a las acrobacias y bailar tiene poco que ver con eso. A mi manera de ver, la danza está ligada a conceptos más grandes como la ética y la estética”

UNA DANZA IMPARABLE

Una foto de Cristina, chiquitititica, embelesada frente a una muestra de un taller dictado por Víctor Fuenmayor, maestro de técnica corporal en la Sociedad Dramática de Maracaibo; allí su tío Dorian bailaba y la llevaba a ver sus presentaciones. Cuando hace unos años le enviaron esta fotografía, dijo: «¡Dios mío, desde esa edad, yo ya estaba viendo y viendo!».

«Tengo otra que nos tomaron a mi hermana y a mí al salir de una presentación, vestidas con el tutú. Es cómico porque en ese momento mi hermana era gordita y como que no tenía condiciones para el *ballet*, ni elasticidad, pero era muy buena con el oído y tenía gracia con los brazos. En la imagen aparecemos las dos en quinta posición y mil años después vemos la foto y mi hermana no podía cerrar la quinta posición. Nos causó mucha risa».



Con su hermana María Claudia comparte el vínculo filial y el juego de la danza: aunque María Claudia dejó el *ballet*, siguió estudiando danza contemporánea, conocimientos que ha empleado en la gerencia cultural. Junto a ella, Cristina ha llevado a cabo diversos proyectos y forman un equipo ideal porque no tiene «que explicarle nada, conoce todo el mundillo y cómo deben hacerse las cosas, especialmente en el ámbito de la danza».

El apoyo de Neyma, su madre, y Miguel Ángel, su padre, fue fundamental para el camino que eligió. «Siempre conté con ellos, por eso fue que pude hacer cosas afuera y si teníamos un viaje familiar buscaban el espacio para ver funciones de *ballet* o llevarme a ver tal escuela». Sin embargo, en un punto el camino no fue tan fácil. Si bien la decisión consciente del oficio la tomó a los dieciséis años, para sus papás era importante que cursara una carrera universitaria que le sirviera de *backup* por si acaso sufriera alguna lesión que le impidiera bailar. Fue así como decidió estudiar Idiomas Modernos.

«En aquella época me salió la oportunidad de venir al Teatro Nuevo Mundo, me ofrecieron trabajo y yo dije: “Bueno, hago equivalencias para la UCV, estudio idiomas allí y bailo de una vez”, pero al final hubo un pequeño lavado de cerebro para que terminara la carrera en Maracaibo y en ese momento creamos un grupo que se llamaba Laboratorio Experimental de Coreografía. Era un proyecto novedoso, tratábamos de ser de lo más profesionales y entonces seguí estudiando y bailando allí. En tanto, me quité el peso de encima del título».

A veces se pregunta si le hubiese ido mejor de haberse mudado en seguida a Caracas, pero se siente cómoda con los tiempos; a pesar de que «no era tan joven como otras chamitas» vivió un proceso que le permitió experimentar otras cosas. Nunca ha parado de bailar, ni tuvo problemas para compaginar su vida personal con la responsabilidad del baile: salió airoso de esa época de la adolescencia en la que «el *ballet* coincide con la hora del cine», en la que muchos optan por abandonar la danza; aunque en ocasiones faltó a la escuela, llegó un momento en que esa etapa pasó y continuó con sus clases.

«Yo cuadraba mis horarios de estudios para que no chocaran con el *ballet* y los fines de semana si quería rumbear, rumbeaba. Yo no sentí que interfirió con la normalidad de la vida, pero sé que a mucha gente sí le pasa. Es normal que los bailarines sean muy maduros para unas cosas e inmaduros para otras porque no viven los procesos normales. Para las relaciones interpersonales eres un poco bruto y por eso la gente termina teniendo pareja de la misma compañía, te empatas con quien bailas porque la mayoría de tus horas

están concentradas en ese lugar y no te queda tiempo para hacer vida social. También, los amigos que haces en la danza son pa' toda la vida y creo que la danza no solo te da lo físico, sino cosas que son pa' la vida: la disciplina, el oído. En el colegio yo tenía amigas que no hacían ninguna actividad extra, era solo el colegio y nunca les daba tiempo de hacer las tareas. Yo hacía *ballet*, natación, tenis y a mí me daba tiempo de hacer todo. Yo siento que eso te lo da la danza; la disciplina, que para mí es esencial porque, si no, no avanzas. Yo siento que la danza me ha hecho mejor persona».

¡POR UNA CARRERA LONGEVA!

Cristina no se imagina haciendo otra cosa que no sea bailar. Su ideal de felicidad es habitar un espacio con la suficiente libertad, con apoyo, para continuar creando. En sí misma encuentra las herramientas esenciales: la disciplina, su principal rasgo, una constante que a cada rato aparece y hace posible el forjamiento de sus sueños; así como su carácter fuerte, ese que la hace pelear cuando es necesario demostrar sus puntos.

La sensación de alcanzar lo que se propone, de ver los proyectos completados, es parecida a la de parir un bebé. Es un alumbramiento, es sentir que se materializa lo que desea, sin esperar el reconocimiento de los demás, sin importar lo que digan los otros. El cuerpo, su principal medio, no es solo contenedor, sino su instrumento de comunicación. Por eso se dedica a cuidarlo, mimarlo, cultivarlo; controla su alimentación y atiende los mecanismos esenciales: estirar antes y después de bailar, masajear las zonas propensas a las lesiones. Todo lo necesario para lograr tener la carrera más longeva posible. «No tiene que ver con ser gorda o flaca, lesionarte más o menos está relacionado con lo que comes».

«A veces a uno no le duele nada porque es joven y es capaz de ponerse la pata en el hombro y no estirar la contrapostura. Por supuesto que alguna vez hice mis locuras: llegué tarde a la clase y me lancé al ensayo fría, pero eso lo entiendes en la medida que te da más miedo hacerte daño. Yo he tenido suerte de que nunca me han operado, ni me he lesionado, y eso es raro porque a veces pasa algo inesperado que te impide bailar».

Algo que perturba su tranquilidad es imaginar un futuro en el que no pueda moverse: no quiere «llegar a vieja» sin la capacidad de continuar dando vida a sus ideas; su deseo es envejecer con movilidad, con calidad de vida, sin achaques raros y la posibilidad de caminar. Nada más pensar en un estado de inactividad la hace hiperventilar.

«Si tengo que dejar de bailar, no bailaré, pero seguiré creando como coreógrafa, seguiré formando gente, seguiré investigando sobre el cuerpo. Yo tengo claro que, aunque no pueda bailar, seguiré activa con mis clases; primero, porque para crear necesitas estar

activa, estar sentada no va con mi estilo: no puedo dirigir con el dedo. Segundo, quiero tener libertad, movilidad e independencia en mi vejez, no quiero quedar a disposición de otras personas».

Un sonido de alerta se dispara frente a la inactividad. En esa misma línea de exploración constante, como un acto de resistencia a quedarse pasmada.

SPASIBO

Cristina Rosell está preparada para la última escena: la pierna derecha soporta su cuerpo entero, mientras la otra está levantada y totalmente estirada hacia atrás; su espalda luce erguida, sus brazos forman líneas largas y estilizadas, los dedos de sus manos a punto de planear en el aire. Es el paso más fascinante, el más bello de todos: el *arabesque*. Cierra el telón, Cristina Rosell se inclina ante el público y exclama: ¡*Spasibo!*

“Para crear necesitas estar activa, estar sentada no va con mi estilo: no puedo dirigir con el dedo”

 Ver muestra audiovisual

Azaleas, 2018
Coreografía: Gusy Gámez
Ballet Teresa Carreño

PAB



PORTAFOLIO





Acto final (cortometraje), 2016
Dirección: Walter Castillo
Verdanza

WC



Don Quijote, 2016
Coreografía: Laura Fiorucci
Ballet Teresa Carreño

OC



ROBERTH ARAMBURO



— 1985 —

ROBERTH ARAMBURO

«Danza es todo movimiento
que existe»

Una feliz casualidad lo llevó, a los diecinueve años, a un salón de baile en su Margarita natal. Entonces, dejó los hilos de pescar y se calzó las zapatillas para subirse sobre luminosos escenarios. Nacido en 1985, en 2008 ingresó a la Compañía Ballet Teresa Carreño. Fue Premio Municipal de Danza 2016 por su interpretación en *Coppélia*. Como intérprete y coreógrafo se ha granjeado reconocimientos en Venezuela, Rusia y España. Diez años después de quehacer dancístico, admite que el *ballet* lo hizo una persona integral. Formado por Nina Novak, ahora baila con María Rovira, en Barcelona, España, donde reside

 Manuel Gerardo Sánchez

 Víctor Luna Puerto (retratos)

José Reinaldo Guédez, Luis Corona, Lil Quintero (portafolio)

Sobre la tarima una corriente lo anima a romper esquemas, prejuicios, ataduras. No le gusta que lo ciñan a géneros que, lejos de acercar a colegas y públicos, siembran cismas y otredad. El suyo, si tuviera que escoger alguno, sería el *ballet*. Sin embargo, cuando le hablan de anatomías o de conceptos por oposición, como masculino y femenino, arte y ciencia, los desdibuja con un *grand jeté* sobre las nubes de luz artificial que convulsionan en los teatros mientras miles de partículas zumban al son de Tchaikovsky. Desde que descubriera la danza clásica por suerte y azar, tiene el propósito de derruir viejas categorías. Por eso se ha atrevido a incursionar en disciplinas tan amplias como individuales que, los más ortodoxos, los de miras estrechas, o sea, los que temen a la diversidad, no mezclarían ni de carambola. En cambio, él hizo de las figuras de Baryshnikov, de las contorsiones de Sonia Sanoja, del teatro y de la improvisación una orgía con la que libera su creatividad e imaginación. Así discurre el bailarín y coreógrafo Roberth Aramburo. Como un cauce, asegura que todo en él «es fluidez».

Margariteño hasta la médula, nació el 1 de julio de 1985, el Caribe corre por sus venas. Los atardeceres en playa El Agua resplandecen en su nueva cotidianidad de inmigrante. Acaso por buscar los paisajes marinos de su adolescencia, decidió echar raíces en la mediterránea Barcelona, año y medio después de que Venezuela se sumiera en luto y precariedad tras el quiebre del hilo constitucional por la sentencia 156 del Tribunal Supremo de Justicia (TSJ), esa con la que se arrogaba competencias y poderes de la Asamblea Nacional (AN); la medida a todas luces inconstitucional encendió el polvorín de setenta días de protestas en 2017, cuyos terribles resultados dejaron más de ciento cincuenta muertos, entre ellos el bachiller Neomar Lander. El refrescamiento de aguas no le impidió mostrar las habilidades corporales que sus vecinos en Bella Vista no tenían cómo admirar cuando Aramburo era un muchachito del pueblo: comía arepas con leche en el porche de su casa, trepaba cocoters, planeaba tremenduras con los panas en su patio de juegos, un aeropuerto abandonado detrás de su casa, y perseguía a su papá en la conquista del mar. Eran pescadores, juntos en el peñero familiar lanzaban las redes para luego recogerlas preñadas de favores.



Con el resultado de la jornada sobre los hombros, vendían peces y mariscos en los restaurantes de postín de la isla. Roberth tampoco sabía que las piruetas lo encadenarían en un mundo de representaciones y fantasía.

A los diecinueve años, en uno de los tantos atracones que se dio en las tardes de ocio —junto a los compinches del barrio aleteaba como ave de carroña en las ferias de comida de los centros comerciales para recolectar los restos de otros y devorarlos entre risas— surgió el plan de hacer ejercicio y quemar las calorías extra. Entre bocado y bocado, uno de los compañeros le propuso ir a una clase de danza. Roberth asintió, no era mala idea añadir una actividad extraescolar en tanto terminaba el bachillerato: «Llegué con mi amigo al Ballet de La Mar de Martha Ildiko Gómez. Antes de ese primer contacto no tenía cómo compararlo. No había escuchado música clásica, leía muy poco y la oferta cultural de Nueva Esparta era casi nula. Mis únicos referentes eran Juan Gabriel y Rocío Dúrcal, porque mi abuela los escuchaba en Sábado Sensacional. En Venezolana de Televisión sí había visto el *ballet* de Nina Novak haciendo *Tarde en la siesta*, ahora lo sé, pero en ese momento no. El día de la clase introductoria, no la tomé. Al terminar, me presenté a la profesora y le pregunté si podía intentarlo. Martha, que es pura bondad, con una sonrisa corta me recibió. En ese mismo momento, aprendí las posiciones de pies y brazos. Desde entonces no solté la barra», rememora con un chisporroteo en las pupilas.

Con sus encantos y bondades, Terpsícore, la musa de la danza, había trazado un rumbo diferente para él. Lo había elegido y Roberth no podía oponerse al designio. Al contrario, recibió el dulce regalo y se entregó al estudio con dedicación. Estaba por probarse qué «tan sagrado era el don de las musas para los hombres», como dejó testimonio Hesíodo en su *Teogonía*. «No sé si fui un alumno aventajado, tampoco me considero un prodigio, sé que tengo mis carencias. Por ejemplo, el arco de mi pie izquierdo es un poco chueco, porque empecé muy tarde, pero fui constante y tenía las pilas bien puestas. Mi amigo dejó de ir y yo a los dos meses tuve mi primer espectáculo. Una pieza que se llamó *Mesalina*. A la semana siguiente de mi debut, los *ballets* Nuevo Mundo y Contemporáneo de Caracas se presentaban en Margarita con tres piezas breves: *Don Quijote*, *Paquita* y *Manon*. Al terminar la función, una amiga me interpeló: “¿Te quieres dedicar a esto?”. Su pregunta fue mi toque a tierra. No lo dudé». Así empezó la disciplina. Vocación y arrobamiento por un lenguaje del cuerpo florecían con los primeros *tendus*, *relevés* y *ronds de jambe*. Martha Ildiko distinguió un brillo que ni él se había notado. Lo becó tres años hasta que, en 2007, lo impulsó a inscribirse en las audiciones de la Compañía Ballet Teresa Carreño. «La maestra me preparó. Todos los días practicaba en las mañanas y en las tardes trabajaba de bailarín

“No sé si fui un alumno aventajado,
tampoco me considero un prodigio,
sé que tengo mis carencias”



Carmina Burana, 2016
Coreografía: Roberth Aramburo
Dirección: Miguel Issa

y asistente en los espectáculos de los hoteles de la isla. Necesitaba ahorrar para ir a Caracas. Con el dinero alquilé un pequeño espacio en San Martín, cerca del Hospital Militar, lo regentaba un hombre maravilloso al que apodaban Bobures, porque era oriundo del pueblo homónimo al Sur del Lago de Maracaibo».

En aquel remanso de irreverencia y novedades, Roberth tuvo sus coqueteos con la bohemia capitalina. Compartió habitación e intimidades con gente del teatro, circo y travestismo: «No era nada extraño despertarse y encontrar en la cocina a un muchacho guapísimo cocinando en tutú», da luz a la simpatía. No sin pocos estremecimientos, el rito de iniciación estaba por develársele y se llamaba *El cascanueces*: «Las audiciones eran para conformar el elenco de esta pieza tan importante en Venezuela por los montajes de Vicente Nebrada. Los evaluadores eran Javier Solano y Adriana Estrada. La clase de muestra la dictaba Nina Novak», revive con exultación el encuentro *tête à tête* con la leyenda polaca de los Ballets Rusos de Montecarlo que escapó de las cámaras de gas de la Segunda Guerra Mundial. La elegancia y refinamiento de Novak son bienes inmateriales del Ballet Teresa Carreño desde que, en 1985, Nebrada la convenciera de sumarse al equipo. «Las pruebas fueron muy duras. Con solo estar mal parado, una mano iba tocando hombros en señal de reprobación. Poco a poco salieron del salón los descalificados. Con la suerte que a mí la mano peluda ni me rozó. Una semana después me notificaron que me habían seleccionado para la temporada».

“Yo muto cada vez que bailo. Luego de la metamorfosis soy”

EN EL ESCENARIO

Ya era un hecho, Aramburo se estrenaba como bailarín camino a la profesionalización. Con cada salto dejaba a su zaga al despreocupado adolescente que no se detenía en porvenires ni sueños de adultos. La curiosidad que al principio lo estimuló se convirtió en su forma de estar en el mundo. La danza lo doblegó hasta llevarlo a la interrogación existencialista del ser. Sin haber leído a Nietzsche —*Así habló Zaratustra*, «el superhombre» y «el eterno retorno» le eran ajenos— intuyó que no había esencia ni naturaleza humana, que en él nada era definitivo: «Combatí ese dicho de que el bailarín tiene su tiempo contado. Odio esa frase, yo soy el ejemplo de lo contrario, a los veinte años mi carrera en lugar de declinar despegaba».

En 2008 firmó su primer contrato como miembro de la Compañía Ballet Teresa Carreño: una gran responsabilidad y la confirmación de los latidos que ya lo dominaban. Lo siguiente fue perfeccionar técnicas: «Después de los ensayos y de las clases oficiales, tomaba otra de 6:30 a 7:30 de la noche con Rumen Rashev, maestro del Ballet Las Américas y experto en instrucción de niños. Buscaba mejorar mis extensiones, perfilar el brazo tenso, modelar el cuello. Necesitaba corregir mis fallas. Era muy divertido estar junto a los chiquiticos, ellos disimulaban con picardía. Pulí mis *retiré*, *grand-plié*,

battement tendu, en general mi postura. Al salir, empataba con otra sesión mucho más avanzada, como un tercer año de *ballet* profesional, hasta las 9 de la noche», suda la gota gorda con la sola remembranza de esos tres años de entrenamientos hasta 2011. Pese al esfuerzo, el *brisé* fue un paso que siempre lo hacía trastabillar: la cadera que se rebelaba a la virulé, perdía el equilibrio como un funambulista que se desprendía de la cuerda floja. La caída, sin embargo, no empañaba su ánimo, se levantaba pese a la molestia y otra vez a las órdenes del piano y de Nina Novak: «La pierna derecha sale de la quinta posición a la segunda para que la punta del pie se eleve unos centímetros del piso y golpee delante de la otra pierna, que ha venido para encontrarse». Entonces los pies volvían simultáneamente al parqué donde se reflejaba la languidez de la maestra: «Roberth, el dolor no existe, si yo sobreviví a los campos de concentración nazis, te juro que puedes continuar», susurraba la lección que aún reverbera en el espejo de la memoria.

“Combatí ese dicho de que el bailarín
tiene su tiempo contado. Odio esa frase,
yo soy el ejemplo de lo contrario,
a los veinte años mi carrera
en lugar de declinar despegaba”

Con la práctica vinieron sinfonías que amaestaban el oído, libros que alumbraban el poder de la palabra, definiciones que hacían de lo abstracto conocimientos comprensibles y ficciones del arte que le indicaban el saber de lo realmente humano. Y renació. Como en el *Cinquecento*, Roberth se dio de bruces con la fuerza creadora de los hombres y cayó de hinojos ante sus ídolos: Nietzsche, Brecht y Mahler. Por supuesto, sucumbió al genio de Rudolf Nuréyev y al poder telúrico de Sonia Sanoja, también se deslumbró con Kazuo Ōno, este último por su carácter «performático», por los movimientos grotescos y repetitivos del estilo *butoh*.

Después de la teoría dio rienda suelta a las divagaciones, a la reflexión que lo empujaba a perseguir entendimientos: ¿qué era la danza? En el libro *Caminos del cuerpo*, del investigador Carlos Paolillo, Hercila López, fundadora de Contradanza, asoma: «Es una manera de manifestar nuestra presencia en la tierra e intercambiar nuestras experiencias vitales con los otros. Para esto usamos nuestro propio cuerpo y, a través de la ficción, inventamos otro tiempo y otro espacio». Roberth agrega: «Y resucitamos cosas, yo siento que traigo a la vida lo que estaba muerto. El baile es una constante prueba, por eso siempre me pregunto: “¿qué soy yo bailando?”». La revelación no llegaría con el *ballet* sino en un ejercicio teatral que lo preparaba para una intervención en una obra: «Yo salía de una esquinita del Teatro Municipal de Caracas para declamar un texto de Aquiles Nazoa. Todavía me acuerdo: “Amor cuando yo muera no te vistas de viuda, ni llores sacudiéndote como quien estornuda”. Sentí que estaba interpretando un solo, que hacía mis mejores giros. Estaba bailando». Roberth detectó que «la danza era todo movimiento que existía»: «Incluso cuando estoy estático en un punto, atento más a las palabras que al desplazamiento. Yo muto cada vez que bailo. Luego de la metamorfosis soy. La danza está en todas partes, desde que llegó a mi vida no ha hecho otra cosa sino transformarme», observa sus cambios de cuero como una mariposa a su crisálida vacía.



Herencias, 2011
Coreografía: Mariela Delgado
Ballet Teresa Carreño

JRG

Desde ese pequeño papel una verdad relampagueó en su horizonte artístico: no se dejaría encasillar como bailarín clásico, como tampoco lo hace cuando comenta su identidad y expresión de género, la homosexualidad que nunca ha sido un problema, a pesar del machismo que campea, insulta, golpea y asesina a miembros del colectivo LGBTI de Venezuela —sin leyes que garanticen derechos fundamentales como el trabajo, la salud, la familia, el matrimonio igualitario y el cambio de nombre para las personas trans, entre otros—. Roberth desprecia las etiquetas que conectan con semejantes, pero también alejan: «He tenido que hacer roles muy viriles y otros muy femeninos, pero yo no me siento hombre ni mujer, solo soy un individuo que actúa», establece la ligereza en la que circula. Tan cierto es que, al trasponer la puerta de un baño público, mira las señales y vacila: «No sé a cuál entrar, ¡si todos tienen lo mismo!».

Como se propuso no responder a estereotipos, de igual guisa se juró orquestar ilusiones desde diversas formas de expresión: daría la bienvenida al circo, a la magia, a la danza nacionalista y contemporánea y, por supuesto, al teatro: «Me paseé por todos los estilos y escuelas, parecía un saltimbanqui. La prueba de ello es que trabajé con Dramo, Acción Colectiva y Danzahoy, con esta agrupación bailé *Oto, el pirata*. Así fui juntando mi sueño, de pedacito en pedacito», arma el rompecabezas. La amplitud de miras y las múltiples manifestaciones del arte que tienden bellas emboscadas lograron que participara en piezas de gran relevancia. En su repertorio destacan los siguientes roles: fue espada en *Don Quijote*, también hizo el *pas de deux* «Gitano»; encarnó la simpatía de Arlequín en *El cascanueces*, mudó pieles mortales para desafiar la gravedad como El Espectro de *El amor brujo*; armó grupos y chascarrillos con los amigos de *Giselle* y hasta ganó en 2016 el Premio Municipal de Danza por su interpretación en *Coppélia*. Lamenta, no obstante, no haber podido bailar *Pentimento* ni el *pas de deux* «Campesino» de *Giselle*. Como desquite, fue parte del elenco del último Miss Venezuela que Joaquín Riviera dirigió en El Poliedro —poco después fallecería— y batuqueó su pelo largo en cuanto bochinche se prendía en Caracas. Por sus capacidades mnemotécnicas, se aprende rapidito las coreografías; acompañó las muñequerías de las travestis que adornaban las noches en bares *gay* como Cool Café.

Y Roberth siempre brilló en el firmamento que él se había fabulado, a pesar de que los destellos de estrellas anteriores, como Zhandra Rodríguez, quien fuera primera bailarina del American Ballet Theatre, y Zane Wilson, expareja sentimental de Nebraska, se apagaban en la

Venezuela de Nicolás Maduro —el desconocimiento en materia cultural, la falta de presupuestos y las marrullerías de políticos y directores eran el pan nuestro de cada día—. Aramburo no permitió que la nostalgia de tiempos mejores mellaran sus ganas. Al contrario, encendió nuevas constelaciones en su cielo: «No sé si me acostumbré a bailar en la decadencia. No lo creo, aunque eso era lo que siempre me repetían personajes que sí gozaron las glorias del *boom* venezolano en la década de los ochenta. Cada vez que escuchaba la antipatía de “antes se hacía esto y aquello”, me impulsaba a seguir y entender mi realidad», toma aire y continúa: «Yo tuve que lidiar con los sindicatos, con el gerente que no había visto *La traviata*, con los técnicos que ignoraban la historia del Teresa». Estas fallas y privaciones no solo lo dotaron de inventiva para resolver problemas, también avivaron una necesidad: «Por esta carestía quise coreografiar, la falta de *shows* me entristecía. Aprendí a ser de todo: escenógrafo, productor y vestuarista».

DETRÁS DEL ESCENARIO

Acostumbrado a menearse y dar zancadas rítmicas sobre las tablas, como Narciso, le gusta mirarse en los espejos no por engreimiento sino para detectar errores. Un cambio de rol lo mandó tras bambalinas. En la nueva posición cosecharía triunfos y el público prodigaría aplausos. En 2011, comenzó su trayectoria como mandamás de equipos, según Roberth los inicios fueron accidentados. A última hora, Carlos Paolillo le informó de una convocatoria para nuevos coreógrafos y lo alentó. Como una tejedora, Aramburo urdió movimientos hasta componer un tapiz que llamó *Cabaret Hoover*, un cuarteto con la música del largometraje animado *Les triplettes de Belleville*, escrito y dirigido por el francés Sylvain Chomet. La buena fortuna sonrió a Roberth y casi de inmediato un chaparrón de buenas críticas inundó sus ambiciones. El futuro se desplegaba ante él como un camino verde. Lo transitaría hasta construir un nombre que resonaría entre aficionados y expertos. En orden cronológico, se sucedieron: *Para ti*, un solo que ejecutó Jesús Arrechdera, y *Placeres de acetato* en 2012, apuesta que incluye una escena, un dueto y un trío, «su primera investigación», como la califica, por estudiar filias e introducir mensajes de *Saló* de Pier Paolo Pasolini y *Pink Flamingos* de John Waters, *film* que consagró —escatologías mediante— a la estrella *underground* Divine.

Estos primeros ensayos lo ayudaron a afinar su método de trabajo. Roberth es un recolector de imágenes, sensaciones y palabras. En cinco libretas acopia datos. Hechizado por el rapto de lo bello, va coleccionando fotos, versos, cuadros, canciones, perfumes y películas. Los insumos que después usará para pergeñar sus coreografías: «Me interesa todo. ¿Cómo quiero que se vean los brazos de las bailarinas en escena?» se pregunta. Entonces recurre a la pintura, por ejemplo, a los miembros alargados y pudorosos de Afrodita que brota de una concha, *El nacimiento de Venus* de Botticelli. De sus registros nació en 2013 *Amantes menguantes*, la pieza que lo posicionó como promesa joven del país:

“Resucitamos cosas,
yo siento que traigo a la vida
lo que estaba muerto”

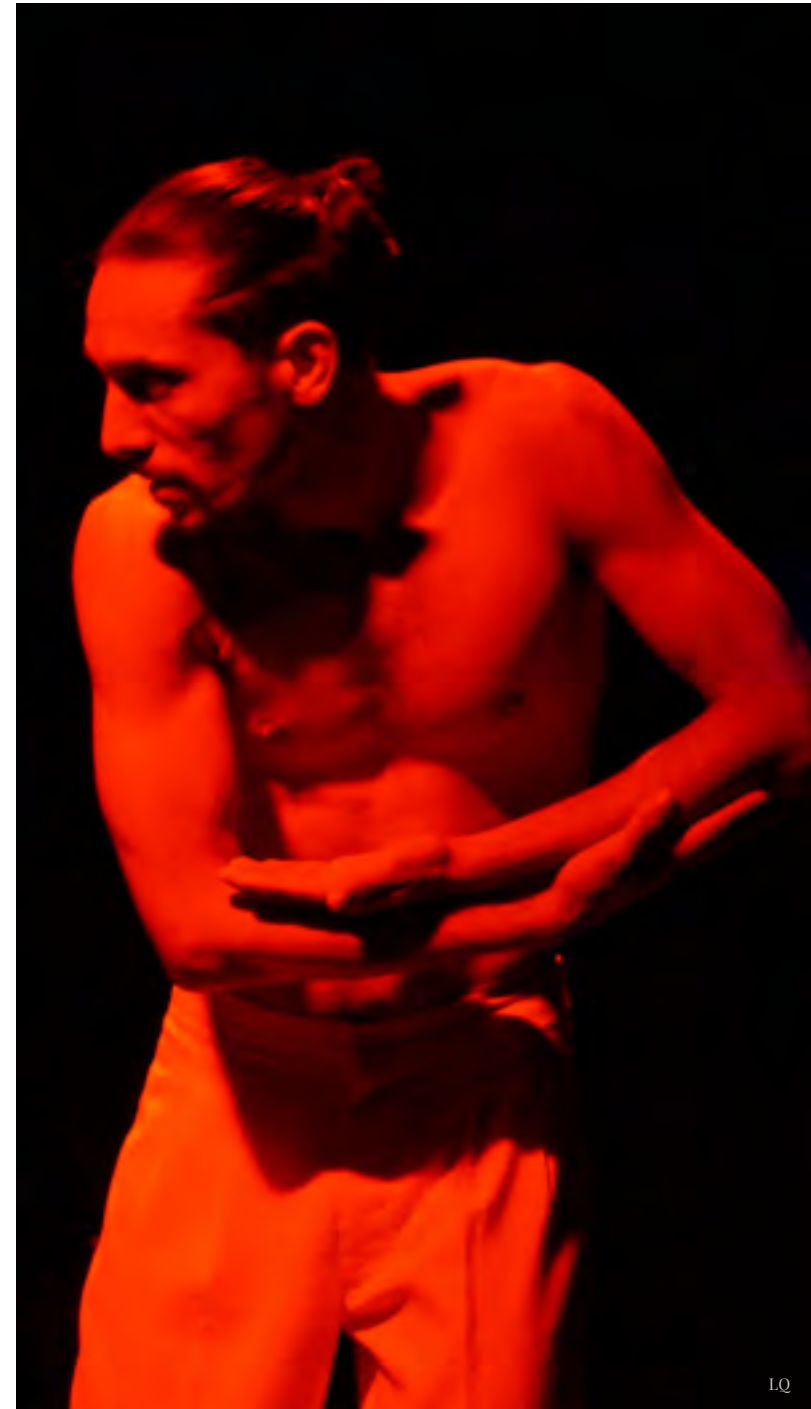
«La maestra Cristina Fungairiño creó el Laboratorio Coreográfico para el Ballet Teresa Carreño. El objetivo era armar una gala en los talleres del teatro con todos los participantes. Fue mi oportunidad para la profesionalización como coreógrafo. La organización hasta dio presupuesto para vestuario y escenografía».

Amantes menguantes era un cuarteto de ocho minutos. Los intérpretes fueron los bailarines Susan y Juliana Bello, Ricardo Rodríguez y Andrés Villarroel. Una fusión de *ballet* clásico e interpretación, el eclecticismo es su firma. «Incorporé elementos teatrales y funcionó bien», describe Aramburo su obra sin ufanarse, más bien un tono de vergüenza le inflama la lengua. Fue tal la aceptación entre la crítica que, poco después, la dirección del Teresa Carreño lo incluyó en una programación ambiciosa que se llamó *Cuatro generaciones, cuatro visiones de coreógrafos venezolanos*, compuesta por nombres consagrados: Vicente Nebrada, Luz Urdaneta, Mariela Delgado y... «el cuarto fue este que está aquí, han pasado años y todavía me parece mentira», ahora afecta un poco de modestia. En el fondo de lo indecible, acaso se intimida por la presencia del periodista, oculta lo que sabe: ha triunfado. Su victoria más pronto que tarde corrió como chisme entre los colegas que le pedían piezas cortas para competir en certámenes internacionales en Estados Unidos, Panamá y Rusia. Salieron de sus cinco cuadernos *Shinigamis*, *Feeling Good*, *Dentro del abismo* y *El eco del susurro*, entre otras.

Estas coreografías lo proyectaron en el exterior y obtuvo el privilegio de viajar a la ciudad de Perm, la antigua Mólotov, donde nació Serguéi Diáguilev, el fundador de los Ballets Rusos. El itinerario tenía como parada obligada la competencia que reunía tres duetos de Roberth. Cogida a su abrazo, lo seguía Nina Novak, que se arropaba en un abrigo de Mink en tanto el teatro donde se hubo celebrado el evento se ponía de pie para homenajearla. Entre los asistentes estaban Vladímir Vasíliev y Roberth, que también mostró su rendibú, ella también era su maestra. Aprovechó el viaje para tomar clases con un profesor de Kazajstán en un salón que daba a un patio nevado. La imagen de postal se completó con las voces de un coro que, desde el salón contiguo, entonaban el *Stabat Mater* de Pergolesi. Los versos que cuentan la escena de María cuando encontró a su hijo en la cruz.

*La madre piadosa estaba
junto a la Cruz y lloraba,
mientras el Hijo pendía.*

(Traducción del latín al castellano de Lope de Vega)



Caracas 450 grados, 2017
Coreografía: Roberth Aramburo
Dirección: Moisés Rivas
Funámbulo

En 2014 y 2016 se estrenaron las obras *Dile a la luna que venga* y *Erzsébet, la condesa sangrienta*, respectivamente. Ambas fueron superproducciones con más de diez bailarines en escena. La primera narraba la infancia de Aramburo en Margarita, con música de Simón Díaz. La segunda relataba, con no pocas exageraciones, la vida y miserias de quien fuera la mayor asesina en serie del mundo, Erzsébet Báthory, la aristócrata húngara que, obsesionada por la belleza y la sangre como fuente de eterna juventud, desolló, mutiló y desangró a más de seiscientas mujeres en su castillo de Čachtice. «La muerte es un tema que me interesa. Quizá porque los muertos de mi familia se velaban en casa. Teníamos todos los implementos necesarios: las telas blancas para colgar en las puertas de las habitaciones, las mortajas que tejían las vecinas, las rezanderas y lloronas del pueblo», describe su fascinación. Los años siguientes no fueron menos exitosos. Entre 2016 y 2018, antes y durante la crisis emocional que terminó en su exilio español, trabajó en *El gran rescate*, *Shinigamis* y *Carmina Burana*. «Esta última fue un gran empujón para mi carrera. Logré que hasta el coro bailara a pesar de su renuncia. Agotamos la temporada en la sala Anna Julia Rojas. La dirección general estuvo a cargo de Miguel Issa. Fue muy emocionante volverla a montar en 2018 en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela con la batuta de Elisa Vegas dirigiendo la orquesta», se estremece de alegría por estos cantos goliardos de los siglos XII y XIII hallados en Alemania. Célebre es la cantata de Carl Orff:

*¡Oh Fortuna!,
como la luna
variable de estado,
siempre creces
o decreces;
vida detestable
ahora oprime
después alivia
como un juego,
a la pobreza
y al poder
derrites como al hielo.*

Carmina Burana es recurrente en su trayectoria; no solo la coreografió, también la ejecutó en Barcelona junto a la compañía de la profesora catalana María Rovira, rompiendo así con una máxima altanera: «No bailo lo que produzco», presume. 2017 y 2018 prepararon la despedida. La violencia de esos años eclipsó la actividad cultural del país. El calendario del Teatro Teresa Carreño no se salvó de la debacle y militarización; las cotidianidades y el trabajo fueron interrumpidos por asaltos en las calles, manifestaciones que agolpaban a miles de ciudadanos que exigían,



Carmina Burana, 2016
Coreografía: Roberth Aramburo
Dirección: Miguel Issa



Waraira Repano, 2014
Coreografía: Mariela Delgado
Ballet Teresa Carreño

entre otras peticiones, libertad, elecciones y la autonomía de la Asamblea Nacional, organismo elegido por los comicios de 2015.

En más de una ocasión, Roberth tuvo que evadir bombas lacrimógenas, perdigones y una cortina policial que impedía el paso a las instalaciones del Teresa Carreño en Bellas Artes. Ante un hundimiento emocional, agarró con permiso de la institución un año sabático y después renunció. Entró en una elipsis que la usó para recorrer el país y dictar clases gratis de danza a niños en Guanare, Yaracuy y Cumaná, entre otras ciudades. Pasado este período errático, la decisión estaba tomada: haría las maletas y probaría suerte en otros confines. Pensó en Argentina y México. En el ínterin, surgieron valiosos resquicios para la creación: volvió a montar *Shinigamis*, estrenó *La vaca de muchos colores* y una pieza que lo despediría de las tablas nacionales por todo lo alto: *Los domingos nos bañamos en el manantial*. «Quise rendir tributo a la muerte de una hermanita. Mamá tuvo un embarazo muy difícil, al final parió una criatura sin vida. Antes de dar a luz, ella soñó que llegaba con una penca de sábila seca a la casa y mi abuela le decía que el bebé no nacería. Al día siguiente, tuvo los dolores. El feto era tan pequeño que su ataúd fue una cajita de zapatos. Mi abuela le prohibió a mamá lavar ropa los domingos porque según sus supersticiones las almas de los niños fallecidos no podrían bañarse en un manantial divino para luego ascender. Mi mamá dejó de lavar los domingos».

El elenco de baile lo conformaron niños de la parroquia El Valle. La historia daba cuenta de un velorio. El escenario era una suerte de féretro donde los muchachitos depositaban cajas de zapatos que contenían bienes preciados para ellos: un juguete, una foto, un cuaderno rayado. Roberth también ofrendó su cajita, era de color blanco. Se presentó en el Teatro Municipal de Caracas. Conmovió a la concurrencia.

“No sé si me acostumbré a bailar en la decadencia.
No lo creo, aunque eso era lo que siempre me repetían
personajes que sí gozaron las glorias del boom venezolano
en la década de los ochenta”

“Soy el ejemplo
de que el arte salva”

 Ver muestra audiovisual

EL ENTREACTO

Los domingos nos bañamos en el manantial, si se quiere, está cargada de una simbología personal con la que también Roberth Aramburo enterraba su identidad y experiencia en Venezuela. Se mataba para resurgir en un territorio ajeno que poco a poco haría suyo. En Barcelona, no ha dejado de cuestionarse. Una duda retumba en sus pensamientos más recónditos, aquellos que no puede compartir sino con su novio catalán: ¿qué soy en España? Mientras consigue las respuestas sigue bailando con María Rovira, una figura importante de la escena local que estudió no solo en el Conservatorio Internacional de la Danza de París sino también en la academia de Merce Cunningham. Es creadora de las compañías Trànsit Dansa y Crea Dance Company, donde Roberth da clases. Él sueña con volver a producir espectáculos, pero también que lo dirijan y enseñen. Se está educando, se sumerge en libros, visita museos, escucha, ve, siente, degusta... en fin, vive libre. Le abre espacio al humanista: «Yo no sé qué hubiese sido de mí si yo no hubiera entrado a esa clase de Martha Ildiko. Si el *ballet* no me hubiera rescatado, quizá hoy sería pescador en playa El Agua. Soy el ejemplo de que el arte salva».



Amor en el aire, 2015
Coreografía: Leyson Ponce
Dramo, Dramaturgia del Movimiento

JRG



PORTAFOLIO





La condesa sangrienta, 2016
Coreografía: Roberth Aramburo
Dramo, Dramaturgia del Movimiento



LQ



Amor en el aire, 2015
Coreografía: Leyson Ponce
Dramo, Dramaturgia del Movimiento



JRG



Doble corchea, 2013
Coreografía: Vicente Nebrada
Ballet Teresa Carreño



JESÚS GARCÍA GAMBOA





— 1986 —

JESÚS GARCÍA GAMBOA

«Voy a ser un gran maestro»

Bailarín, actor, coreógrafo e instructor. Nacido en 1986 en Maturín, en las agrupaciones Cuadranza y Danzas Guarapiche inicia su formación. Luego, en Caracas, se licencia en Unearte. Es parte del elenco tradicional de la Fundación Compañía Nacional de Danza y enseña en el Taller de Danzas sin Fronteras. Recibió la certificación de saberes como bailarín de danza tradicional por la Fundación Casa del Artista y el Premio Lucero de Plata a Coreógrafo del Año en 2020. Cree en la creación y en la formación para su país, en dejar un legado para las generaciones futuras, en promover la tradición nacional y en hacerlo desde su casa, Venezuela

 Lucía Jiménez

 José Reinaldo Guédez (retratos)

Óscar Uzcátegui, Israel Urasma (portafolio)

La voz de Jesús García Gamboa es suave y tranquila. Sentado en los alrededores de la Unearte (Universidad Nacional Experimental de las Artes), su antigua casa de estudio, toma un descanso de sus ensayos en el teatro para hacer esta entrevista. Es de gesto amable, piel morena, textura mediana y suelto al hablar. A ratos se distrae con el movimiento de los demás transeúntes o con las conversaciones a pocos metros de distancia, pero al instante vuelve su cabeza hacia el grabador y sube el tono para poderse escuchar sobre los demás. La pequeña plazoleta justo frente al semáforo de la plaza Morelos le pareció tranquila para un lunes. En esos días de confinamiento, la ciudad dejó de ser la misma que acostumbraba ver.

En su acento todavía se encuentran los rastros de su tierra natal, en el oriente del país. «Mi papá era de Caripito, de donde son los chocolates —comienza a decir—. Yo nací en Maturín». Muy consciente de la huella que pretende dejar, lo primero que resalta es su herencia mestiza: «Mi mamá es de ascendencia india y española, y mi papá, trinitario y francés». Esa mezcla con la que se define como venezolano parece marcar una línea de pensamiento en toda su formación.

LA PASIÓN DE BAILAR

Desde pequeño, Jesús García compartía con su madre la pasión por el baile. Ella acostumbraba llevar al menor de sus cuatro hijos a sus reuniones y eventos. Ahí, con tan solo cinco años, Jesús ya aprendía de bailes y tradiciones. «Mi mamá era muy fiestera, pero como se había separado de mi papá, tenía que llevarme a todos lados adonde iba con sus amistades. Entonces yo aprendí muy pronto de las personas mayores, sobre todo, a perder el miedo escénico». De esas lecciones de vida en las que descubría la gastronomía y el baile, comenzó a entender de idiosincrasia, «de eso que nos define como cultura».



José Gregorio García, su padre, trabajaba por su cuenta «*haciendo muchas cosas*», según cuenta el bailarín, y su madre, Juana Gamboa, es cocinera de profesión. «*Yo me di cuenta de grande de que salí a mi mamá. Ella que me mostró su pasión por la cocina y por el baile. Gracias a ella yo también me apasiono por estas cosas*». De las amigas que ella frecuentaba y de su abuela, Jesús también aprendió sobre los fogones tradicionales y las maneras más autóctonas, «*de esas que se pasan de generación en generación*».

García decidió hacer de esas pasiones su oficio. Estudió gastronomía y trabajó un tiempo en las cocinas de dos hoteles cinco estrellas en Maturín, estado Monagas, donde nació, al mismo tiempo que iba formándose como profesional en la expresión escénica.

Oficialmente se inicia en la danza en la escuela primaria, aunque asegura que andaba bailando desde mucho antes, «*desde chiquitito*». Disfrutaba de las artes, la actuación, manualidades y tenía destreza física. «*Era muy bueno en los deportes y siempre estaba al pie del cañón. Desde los cinco años siempre he estado bailando; cuando entré a la escuela fue que empecé a formar parte de un grupo y a entrenarme seriamente*».

Jesús afirma ser un chico hiperactivo, constantemente buscando qué hacer. «*Yo quería comerme el mundo. Quería hacer de todo*». Practicó karate, taekwondo, y más adelante, en el liceo, practicaba atletismo. En 1992 se inicia en un grupo de proyección de la U.E. Dr. Ángel Meza Verde, cerca de su casa, en el sector Los Guaritos IV, de Maturín, que daba clases de danza tradicional venezolana.

Unos años más adelante, cuando ya tenía quince o dieciséis, un amigo le invita a hacer la audición para la Agrupación Cuadranza, dirigida por Pedro Márquez Tilleró. Su condición física —que obtuvo de su actividad deportiva— le permite pasar las pruebas e impresionar a los productores lo suficiente como para que lo invitaran a permanecer en el elenco de danza contemporánea. Fue parte de la agrupación hasta 2009.

«*Yo tenía mucha curiosidad, quería explorar todos los estilos de baile*». Ya con veinte años, y hasta 2013, comienza su formación en danza nacionalista con la Agrupación Danzas Guarapiche dirigida por la productora y maestra Inicita Aceituno Veliz. Jesús aprende junto a ella y sus hijos, que eran los profesores del grupo. Entre ellos recuerda principalmente a Germy Licett, músico y coreógrafo.

Por un tiempo trabajó en paralelo en ambas agrupaciones en Maturín, mientras continuaba su desarrollo artístico. En una visita que hace la profesora Laura Prieto, del grupo Danfarm de la Facultad de Farmacia de la Universidad Central de Venezuela en Caracas, Jesús asiste a algunos de sus talleres en danza

“Es importante conocer primero quiénes somos, con todo nuestro sincretismo, y de ahí llevarlo al mundo. Los venezolanos tenemos una diversidad cultural inmensa que es importante dar a conocer”



contemporánea, lírica y jazz. Invitada por el bailarín Dámaso Ramírez, Prieto conoce a García Gamboa y lo introduce a una manera distinta de aprender, por lo que Jesús toma la decisión de seguirle a la capital para continuar su preparación académica.

«En Maturín, la formación es más empírica, basada en la experiencia. En Caracas, en cambio, están más enfocados y hay una estructura de aprendizaje basado en técnicas y nomenclaturas. Son estudios más avanzados». Inspirado por el método más sistematizado, Jesús García comienza a viajar intermitentemente entre ambas ciudades mientras continúa con Prieto las clases de *ballet*, jazz y danza contemporánea. Finalmente, ella le invita a quedarse para formar parte de un espectáculo de boleros.

Durante su estancia, y gracias a la insistencia de algunos amigos, García se postula a Unearthe. Tras las pruebas de ingreso se muda definitivamente a Caracas. Se especializa en danza tradicional pensando sobre todo en la salida profesional, y «en lo difícil de comprender que puede llegar a ser la danza contemporánea para el público en general». Después de un primer período de tres meses en la universidad, vuelve a enfocarse en la danza tradicional.

En 2017 presenta la audición para la Fundación Compañía Nacional de Danza y es seleccionado para el elenco tradicional del que forma parte hasta hoy. «Es un privilegio. Uno va descubriendo estilos, formas, diferentes manifestaciones culturales venezolanas. He aprendido muchísimo».

Además de su desarrollo como bailarín, Jesús García se inicia y se desempeña como coreógrafo, como parte fundamental de su objetivo de vida que parece tener bien definido hacia la enseñanza. En los últimos años participa en el proyecto Taller de Danzas sin Fronteras (TDSF), una escuela independiente sin fines de lucro que enseña a niños y adolescentes, dedicada a «la proyección escénica y teatral del folklore, y la danza venezolana». Jesús ocupa actualmente el cargo de coordinador artístico e instructor junto a los directores Ronny Istúriz y Humberto de Jesús, ambos productores artísticos.



Victorias de colores, 2021
Coreografía: Jesús García Gamboa
Taller de Danzas Sin Fronteras

“Hacemos para que otros vean”

COREOGRAFIANDO EL FUTURO

Jesús García tiene su futuro muy pensado. Sabe que no será bailarín toda la vida; y así lo ha decidido él mismo: «Quiero ser maestro, dar clases, montar mi escuela. Quiero viajar a impartir talleres por el mundo, conocer y dar a conocer la cultura venezolana». Su afán por la enseñanza parece encontrar sentido en el mismo sitio del que proviene su pasión por la danza tradicional: de su madre y de quienes durante su infancia le dieron las claves para pasar de una generación a otra las manifestaciones que definen la idiosincrasia venezolana. «Siempre he dicho que es más importante conocer primero

quiénes somos, con todo nuestro sincretismo, y de ahí llevarlo al mundo. Los venezolanos tenemos una diversidad cultural inmensa que es importante dar a conocer. Y ahora que todos parecen enfrentarse con cierta facilidad a la decisión de irse del país, con más razón debemos llevar en alto lo que somos».

Entre los retos que afronta como instructor está marcar la diferencia entre el bailarín y el coreógrafo. El primero —explica— busca expresarse a través de su propio cuerpo; el segundo, a través del tercero. «Tú como creador tienes que entender que trabajas para un público. Lo que creas tiene que ser pensando en el otro».

«No todos los que son buenos bailarines son buenos coreógrafos. Hay quienes saben trabajar más con su cuerpo, pero el coreógrafo debe también comprender el cuerpo del otro, igual que un profesor que identifica las debilidades de su alumno y se enfoca en fortalecerlas». Jesús aprende a trabajar con los conceptos, así como con los bailarines, para hacerlos llegar a ese punto en el que sepan conectarse tanto con la música como con la idea.

Desde un punto de vista muy general, García da a entender que cualquiera puede aprender a bailar: «Tienes que tener un oído muy afinado, pero se puede aprender a identificar los sonidos y a entender dónde se lleva la cuenta. Buscar la nota que debes llevar a los pies». Pero la labor del coreógrafo es un nivel superior a la del bailarín, que implica poder entender el público a quien se dirige cuando conceptualiza un baile.

Esta experiencia le ha permitido repensar la forma en que practica la danza. «Es un aprendizaje constante, porque estoy siempre en los dos papeles, bailarín y coreógrafo. Cuando hago coreografías nunca olvido que fui, y soy todavía, un bailarín, y trato de no cometer los mismos errores que cometieron algunos de mis profesores o coreógrafos con los que he tenido la dicha de trabajar y aprender. Siempre me estoy cuestionando: “Si yo fuera bailarín, cómo quisiera que me dirigieran”. Y, al contrario: “Si yo fuera el coreógrafo, cómo me gustaría que se diera esta interacción”». Intenta encontrar el equilibrio entre ambos papeles.

Otro de los retos a los que se enfrenta constantemente, según él más como profesor que como intérprete, tiene que ver con el manejo de los prejuicios que tiene, en una sociedad como la venezolana, el público en general, o incluso los bailarines principiantes, sobre todo los masculinos, ante la sexualidad y el ejercicio de la danza como profesión.

«Hay una complejidad en el baile, sobre todo en los hombres, que, como profesor, considero importante orientar y enseñar, porque es algo normal. La danza es parte de nuestras expresiones. Hay que entender el baile como otra

“No todos los que son buenos bailarines son buenos coreógrafos. Hay quienes saben trabajar más con su cuerpo, pero el coreógrafo debe también comprender el cuerpo del otro”

“La gente no toma clases de danza si no es porque le gusta. El maestro debe apoyar y motivar, hacer crecer ese gusto. La disciplina se fomenta, pero debe también enseñarse a que sea cada quien el que asuma su papel en el baile”

forma de lenguaje corporal que te da otra percepción de la persona. Del baile puedes sentir una pasión y una fuerza que te abordan de una manera distinta a la conversación. Al bailar puedes determinar muchas cosas y es más dinámico. Hay que aprender a buscar la relación que tienen las tradiciones con el disfrute y con la actualidad, para motivar a los nuevos alumnos a que aprendan y practiquen».

Es un tema que tiene muy presente, aunque él mismo no haya sentido —o sufrido— la discriminación. Adivina que ha logrado evitarlo porque se toma muy en serio lo que hace y eso es algo notorio en sus movimientos. Para él, es la fuerza de su gesto lo que se sacude los prejuicios. Envía un mensaje de ferocidad en cada uno de sus pasos con el que se demuestra siempre la intención de sus personajes y nada más que eso.

«La gente está muy acostumbrada a juzgar sin apreciar el arte y lo que se hace. Ven solo lo superficial y no se toman el tiempo de explorar a fondo el mensaje que trae esa pieza o esa manifestación. Hay que recordar, por ejemplo, que en los viejos tiempos las mujeres no tenían permitido participar en los bailes públicos, por lo que muchas veces los hombres debían vestirse de mujer, y cuando finalmente las mujeres comenzaron a formar parte se vestían de hombre, así que es normal ver en la danza que los papeles se intercambian».

Hay una sensación de descarte en sus palabras, como si restara importancia al problema, pero no por ignorar su existencia sino por despojarlo de valor para que, quienes sí sufren de estas acusaciones, se sientan de alguna forma motivados a enfrentarlas, o ignorarlas. Como si al despojarlas de reconocimiento, les quita también el poder que ejercen sobre los bailarines. «En este siglo las personas que sigan pensando así se han quedado en la prehistoria, con un prejuicio arcaico». Para Jesús lo que importa es la intención con la que se baila y la fuerza del mensaje que lleva la coreografía.

EL MAESTRO QUE QUIERO SER

Aunque Jesús García Gamboa se dedica actualmente a varios proyectos como bailarín, lo que parece robarse su mayor atención tiene que ver con la creación coreográfica y la enseñanza. «Tengo mucha imaginación. Estoy las veinticuatro horas del día pensando y haciendo las formas en mi cabeza. Mi mente está constantemente volando, produciendo a partir de un concepto. Creando». La danza es algo que ama, pero sobre todo se considera a sí mismo un creador, además de profesor y más allá de bailarín.

«Voy a ser un gran maestro, coreógrafo y creador», asegura con la mirada bien puesta. «Sé que con cualquier idea que me den, o cualquier concepto que se me ocurra, puedo

volar, soñar y armar en minutos un montaje que le dé forma a esa primera imagen. Siempre he tenido ansias de crear y formar a otros». Sorprende la claridad con la que se expresa sobre ese futuro en el que lleva de la mano su rol como coreógrafo con el rol de instructor, de maestro.

Desde que entendió el valor de las tradiciones entendió también la importancia de enseñarlas a las siguientes generaciones; algo que, como artista, adhiere un valor agregado a su expresión. Porque no solo es su mensaje el que lleva consigo sino el de la tradición que representa. En ese proceso también comprendió la necesidad de motivar a los más jóvenes a continuar el legado. Ser maestro es parte de esa intención, la de ser partícipe en la preservación de la herencia venezolana.

Durante sus clases, García Gamboa abandona un poco el fuerte carácter que asegura le caracteriza por su signo Leo –«y porque soy oriental»– e intenta convertirse en un agente multiplicador de la danza. Lo tiene claro: «La gente no toma clases de danza si no es porque le gusta. El maestro debe apoyar y motivar, hacer crecer ese gusto. La disciplina se fomenta, pero debe también enseñarse a que sea cada quien el que asuma su papel en el baile». Tanto como en cualquier otro arte o profesión, el éxito depende más del propio alumno que de lo que el maestro pueda enseñar, y esto es parte de la filosofía de Jesús.

Hay también una búsqueda de reconocimiento en su labor. Un afán por ser incluido en el gran libro de la historia de la danza en Venezuela. Es una cuestión de ego, afirma con seguridad y ríe. «Todos los grandes artistas y maestros tienen que tener ego: muchas ganas de mostrar al mundo lo que hacemos». Y la forma en que se explica hace ver que «ego» no es para él una mala palabra. Quizá quería decir orgullo; o quizá los lectores puedan entender esta nueva acepción del ego, más allá de los prejuicios:

«Los artistas queremos que la gente vea que hacemos cosas bonitas y eso es lo que nos impulsa a seguir creando. El ego es algo natural en nuestra profesión porque está en nosotros querer que nos vean. Hacemos para que otros vean».

El bailarín se refiere a una búsqueda del reconocimiento que es intrínseca a la necesidad de expresarse a través del arte, del baile, de la pintura o de cualquier otra manifestación; y que, en el caso de los coreógrafos, se trata de hacer llegar su mensaje con mayor amplitud a través de muchos intérpretes sobre un escenario, o en una función, que sean capaces de proyectar lo que



el creador intentaba decir. «Esa es la manera de proyectarse a lo macro. Que sean los bailarines quienes lleven nuestros mensajes. Necesitamos muchos intérpretes que muestren las historias que salen de nuestras cabezas».

Asimismo, Jesús también comprende la connotación negativa que puede llegar a tener hablar de los egos entre artistas. Para él, el peligro está en hasta dónde se es capaz de llegar por el reconocimiento. «Hay que cuidarnos de que el ego nos lleve a hacernos daño entre nosotros. Y esto no solo en la danza, en todas las artes también. En todos los campos profesionales, a decir verdad».

Su gesto se vuelve firme al darse cuenta de lo crítico que puede ser ante aquellos que con sus egos actúan como agentes contraproducentes que hacen daño a la industria de la danza, y que existen tanto en este espacio como en cualquier otro. Lo fundamental, como para concluir un debate consigo mismo, está en las intenciones, dice: «El día en que celebres los triunfos de los demás, te pasarán las cosas buenas a ti también».

EN CASA PARA EL BAILE

Así como toca luchar con la motivación, los prejuicios y los egos, la danza se ha encontrado necesariamente con un cambio radical en las formas de ver las cosas. El mundo ha evolucionado ante la adversidad y también lo han tenido que hacer las artes escénicas, entre ellas la danza. La crisis económica nacional no es, desde marzo de 2020 —con la entrada de la cuarentena en todo el mundo—, el único problema al que se enfrentan los teatros. «Pasamos por un proceso de adaptación intensificado por la situación actual que nos ha obligado a pasar de lo presencial a lo tecnológico y no por decisión propia».

Ante el encierro impuesto, los bailarines se han visto obligados a parar y, luego, a replantearse dentro de un nuevo medio al que no estaban acostumbrados. «Se ha intensificado el uso de las redes y hemos tenido que aprender a grabar y a editar videos. A utilizar espacios no convencionales». Algo que, desde el punto de vista de Jesús García, es la parte positiva de la manera en que les ha tocado afrontar la crisis sanitaria.

«He adquirido conocimientos en redes, videos, conferencias por Zoom, etc. Aprendes a utilizar los espacios no convencionales para realizar la danza, así descubres otras maneras de proyectarte como artista. Usamos ahora los medios que desde hace tiempo habíamos tendido frente a nosotros, pero no los habíamos necesitado».

La evolución a las pantallas fue un paso obligado para sobrevivir; sin embargo, García expresa con preocupación el riesgo a perderse en lo tecnológico que puede enmascarar, por así decirlo, el verdadero poder que puede tener un baile apreciado en vivo.



«Hay un retroceso en el uso de los videos, en la falta del encuentro físico, en la falta del entrenamiento en el lugar como parte de un grupo. No solo se pierden las rutinas y la disciplina del ejercicio; existe el riesgo de que no sepas luego trasladar lo virtual a lo real». Jesús echa en falta la veracidad en las presentaciones *online* pues anteponen la tecnología a la conexión que pueda existir entre el bailarín y el espectador. «El video también engaña. Se alimenta aún más de los efectos especiales que de las capacidades físicas del que baila. No tienes conexión con el público ni transmites el mensaje de la misma manera. No es lo mismo, por ejemplo, ver la torta en la tele que prepararla por ti mismo, o ver cómo el profesor la prepara frente a ti». Para García, el video sacrifica en gran parte la carga sensorial que viene de experimentar una danza en vivo.

Sin embargo, está seguro, como muchos otros, que esta es una situación temporal, que pasará más temprano que tarde. Y para eso se prepara: «Tenemos una gran sed de volver a las tablas. Para nosotros hay en el ADN una necesidad de regresar a las raíces, de retomar los escenarios, los entrenamientos, el compartir. Sentir el calor de los compañeros, los gritos de los profesores... Eso no tiene precio».

Las artes han sufrido enormemente tras el cierre de los espacios públicos pues eran, hasta el momento, el lugar tradicional de compartir y de expresarse. Sin embargo, una nueva normalidad parece conformarse, en la que debemos ser capaces de conquistar ambos espacios: el virtual y el real. Es posible imaginarse el alcance que puedan tener las coreografías de poder traducirse a la pantalla tan efectivamente como lo hacen sobre los escenarios.

Quizá las nuevas generaciones sepan usar el recurso tecnológico para mejorar, pero para Jesús es necesario sentir el calor de sus compañeros. «Luego, para mejorar, sí podremos incorporar el uso de las pantallas y los efectos especiales, siempre y cuando sea el intérprete todavía el protagonista».

*“Podremos incorporar el uso
de las pantallas y los efectos especiales,
siempre y cuando sea
el intérprete todavía el protagonista”*

VENEZUELA ES MI ESCENARIO

A pesar de todo, hay una idea muy clara en la mente de Jesús García Gamboa: seguirá trabajando en los escenarios venezolanos. «Es difícil plantearse cualquier panorama hoy. No sabemos cuándo terminará lo que estamos pasando. Es como una ruleta rusa en la que, mientras haya oportunidad de seguir creciendo y aprendiendo, hay ganancia».

Mientras tanto, él sigue trabajando en su propósito: que otros aprendan de nuestras tradiciones y dejar un legado en la historia de la danza en Venezuela. Parece un objetivo enorme y en instantes soberbio, pero la realidad es que García Gamboa se esmera por enseñar a las nuevas generaciones de bailarines, como alguna vez lo habrían hecho su madre, abuela y amigas, sobre lo que representa la tradición venezolana.

«Ser parte de la generación de relevo de los grandes maestros significa que hay un futuro. Tengo la certeza de que lo que está pasando es un gran aprendizaje y nos fortalece. En veinte años seré un maestro reconocido y será así porque me quedé en Venezuela, echándole pichón para crear un legado; y cuando me toque ser parte de eso, voy a estar muy bien preparado. En este país hay futuro, hay oportunidades, y hay jóvenes que merecen saber, entender, lo que significa Venezuela, ser venezolano, y conocer todo sobre su arte y manifestaciones culturales».

«Imagínate que todos nos vamos del país. ¿Quién quedará para recordar lo más relevante de nuestra cultura?». Hay un sentimiento sincero en sus palabras, pronunciadas mientras su mirada busca, entre las jóvenes cantando a un lado, el mural pintado en la plaza de Unearte, y, en el teatro, más allá de lo que alcanzaba a señalar. Usaba el escenario a su alrededor para dar fuerza a su argumento.

En ese mismo impulso, rechaza la idea de migrar con tal seguridad que parece hasta indignarse ante ella. «He tenido la oportunidad de irme varias veces, pero siento que Venezuela es mi hogar. Tu casa es tu casa, sea rancho o mansión, y en ella aprendes a sobrevivir lo que se venga, dentro de la comodidad de lo conocido. Tengo la certeza de que esto va a mejorar, y mientras, uno se adapta sea como sea. Al final, cuando por fin salgamos victoriosos, Venezuela va a ser más fuerte de lo que ya es».

Una línea se repite en los últimos minutos: «Venezuela es mi casa». Reafirmando su deseo de aportar a la memoria colectiva de las tradiciones,



de que su nombre y su labor —sobre todo su labor— queden grabados para las generaciones por venir.

«Esto que nos pasa es de por sí un gran aprendizaje. Todos debemos dar de nuestra parte. Yo estoy creando un legado y voy a estar muy bien preparado para asumir mi parte. En el futuro, porque acá hay un futuro, quienes quedan merecen conocer el arte y seremos nosotros —los de mi generación— los encargados de recordar lo más relevante de nuestra cultura».

Es una idea romántica, quizá, la que sostiene el deseo de Jesús como joven bailarín, pero si se empeña en ella con tanta pasión como lo ha hecho hasta ahora, en unos años Venezuela será testigo de su legado, tal y como él así lo ha anunciado.

«No hay mejor cosa que estar en casa. Esta es la mía. Uno evoluciona y mejora para estar acá, porque al salir de esta, seremos más fuertes».

“Imaginate que todos nos vamos del país. ¿Quién quedará para recordar lo más relevante de nuestra cultura?”



*Sol de agua. Fiestas de San Juan, 2018
Coreografía: Yaritza Tineo
Dirección artística: Miguel Issa
Compañía Nacional de Danza*

OU



PORTAFOLIO





Sol de agua. Fiestas de San Juan, 2018
Coreografía: Yaritza Tineo
Dirección artística: Miguel Issa
Compañía Nacional de Danza



Sol de agua. Fiestas de San Juan, 2018
Coreografía: Yaritza Tineo
Dirección artística: Miguel Issa
Compañía Nacional de Danza



KARINA
GONZÁLEZ
EDWARDS






— 1986 —

KARINA GONZÁLEZ EDWARDS

«Estoy orgullosa de
ser venezolana»

Caraqueña nacida en 1986. Formada en danza clásica en la Fundación Gustavo Franklin, se inició en el elenco del Ballet Nacional de Caracas en el Teresa Carreño, teatro donde soñaba con bailar. Unas audiciones para una temporada la llevaron a ser la bailarina principal del Tulsa Ballet, en Oklahoma. Medalla de plata 2007 en la New York International Ballet Competition, hoy es bailarina principal en el Ballet de Houston desde 2013, la primera hispana en lograr esa posición. Fue seleccionada entre las treinta mujeres más influyentes de la ciudad de Houston en 2017

 Lucía Jiménez

 Lawrence Elizabeth Knox (retratos)
Amitava Sarkar*, Kate Longley (portafolio)

*Fotografías cortesía del Houston Ballet

La revista *Pointe Magazine* publica en su número de febrero/marzo 2008 una entrevista a Karina González en la que resalta la fotografía de la bailarina en el momento clímax de un *grand jeté*. Ahí, sola ante el fondo negro sobre el escenario, sus piernas dibujan una línea elegante que da una primera impresión bien ejecutada, casi perfecta. La imagen, firmada por Amitava Sarkar, captura impecablemente al personaje de Sylvia, una heroína mitológica interpretada por González en el Ballet de Houston en 2019. Para entonces, Karina había tenido a su primera hija y hacía su regreso triunfal a los escenarios. En la siguiente temporada, el año 2020 plantearía un reto inesperado para todos.

UN HOGAR LEJOS DE CASA

Karina González Edwards vive en Houston, Texas, desde hace once años. Nacida en Caracas el 10 de octubre de 1986, salió de su ciudad natal en 2005 por un taller que debía durar solo unos meses, pero que se convirtió en su boleto a un futuro que hizo de Estados Unidos su hogar. En casa luego de un día de ensayo, y dispuesta desde un rincón en el garaje que ha transformado en un pequeño estudio, la bailarina habla, a través de la pantalla, de su recorrido, de su familia, y de los proyectos futuros. Es difícil saberlo con certeza, pero se adivina su contextura esbelta y ligera por el delineado de sus brazos. Tiene la mirada risueña y la emoción a flor de piel.

Cuando Karina tenía siete años, su madre, Corina Guevara, quiso que acompañara a su hermana de doce años a una audición para clases de bailes folklóricos. No conocían bien el lugar así que preguntaron por la escuela de baile y por casualidad llegaron a una de *ballet*, sin saber que se habían equivocado. Habían entrado buscando practicar danza nacional, pero «yo me enamoré del *ballet*». Aprovechando la ocasión, hizo la prueba junto a su hermana. Karina los impresionó por su flexibilidad y energía.



Se inició en la Escuela de Danza Nacionalista El Ditirambo. Su madre, licenciada en Educación, a la que repetidamente se refiere como una fuente de inspiración, le acompañaba dos veces por semana desde su colegio, el Liceo Armando Castillo Plaza en La California Sur, hasta Bellas Artes. «Ella me enseñó la importancia de la familia y del esfuerzo. Es nuestro mayor tesoro», cuenta la bailarina. Vivían en Campo Rico en el municipio Sucre, al este de Caracas.

La tercera de cuatro hermanos, Karina siempre se ha sentido muy unida a su familia. Mantiene una estrecha relación con sus hermanos, incluso desde la distancia: dos de ellos continúan en Caracas y el tercero, el menor, le sigue los pasos de cerca —a pesar de la diferencia de once años entre ellos— y tiene un puesto en el Oklahoma City Ballet (OCB). «Mi hermano se enamoró del *ballet* cuando yo ya estaba viviendo en Houston. Primero estuvo interesado en la danza contemporánea, pero tuvo la oportunidad con el *ballet* y la aprovechó». Debía viajar en 2015 por un curso de verano, pero decidió quedarse. Como tantas otras, esta familia venezolana se ha acostumbrado a las relaciones a través de videollamadas y a las distancias mucho antes de que el mundo se viera obligado a ellas.

Desde un principio el apoyo materno fue fundamental. El de su padre, Juan Pablo González, sin embargo, llegó un poco más tarde. «Los primeros años era un secreto. El *ballet* era un mundo completamente nuevo que le resultaba ajeno, hasta que un día vino a verme bailar en una producción de *El cascanueces* de Vicente Nebrada, en la que interpretaba un soldadito, y le encantó. A partir de ahí me brindó todo su apoyo. Mis padres siempre fueron gran parte de todo el proceso. Todo lo que he podido lograr lo agradezco a ellos».

Más adelante se inicia en el programa de formación de la Escuela Ballet-Arte, hoy Fundación Gustavo Franklin, que exigía clases diarias, por lo que decidió cambiarse primero al Instituto Didáctico Andrés Bello y luego al Instituto Acacentro de Caracas, al que asistía los sábados y donde logra terminar sus estudios de bachillerato en 2003. De profesional de la danza clásica se gradúa un año antes, en 2002.

Obtiene su primer contrato profesional dentro del cuerpo de baile del Ballet Nacional de Caracas que tenía como sede el Teatro Teresa Carreño. En 2003, con dieciséis años, Karina González había conseguido cumplir su sueño de bailar en este, uno de los más importantes escenarios de Venezuela. «Nunca soñé con salir a bailar a otro país, mi sueño era bailar en el Teresa Carreño». Ella no se imaginaba lo que estaba por venir.

Karina describe sus primeros dos años dentro del *ballet* como un proceso de aprendizaje, en el que fue acompañada por su mentor, el bailarín y coreógrafo Zane Wilson, para entonces director de la compañía. Llegado el momento, el maestro Franklin Gamero, que había sido invitado al teatro para una temporada, impulsa unas audiciones para la compañía

“Nunca soñé con salir a bailar a otro país, mi sueño era bailar en el Teresa Carreño”



de danza Tulsa Ballet Theater de Oklahoma, que se encontraba reclutando talento en Caracas. González ve la oportunidad clara: «Me esforcé tanto que no podía moverme al día siguiente».

Fue seleccionada y viaja a Estados Unidos para una temporada. Tenía dieciocho años. «Estaba muy emocionada; era la primera vez que me montaba en un avión». Su carrera la llevaría con los años a distintos escenarios internacionales: Nueva York, Colombia, Argentina, México, hasta Malasia; pero en aquel momento, la joven bailarina solo podía imaginar los próximos meses, que luego se convertirían en cinco años, como la bailarina principal del elenco del Tulsa Ballet, posición que consiguió luego de dos años en esa ciudad, en 2007. «Supe que esa era mi oportunidad para crecer como artista y seguí muy rigurosamente el cronograma establecido». Un nuevo sueño se iba formando.

Cinco años después, supo que debía volver a buscar retos y seguir creciendo. «Soy una de esas personas que necesita no parar de aprender, y en Tulsa sentí que había alcanzado el último nivel». Conoce y trabaja con el director artístico del Ballet de Houston, el coreógrafo australiano Stanton Welch y se enamora de su trabajo, así que decide presentarse a las audiciones. En 2010 ingresa al Ballet de Houston como bailarina solista y se muda a Texas. Luego de tres años es promovida a bailarina principal y hace historia como la primera hispana en lograr el puesto que ocupa hasta hoy.

Desde que se inició como bailarina, ha interpretado los personajes principales de reconocidos *ballets* como *Cenicienta*, *La bella durmiente*, *Drácula*, *Romeo y Julieta*, *El gran Gatsby*, *La fierecilla domada*, *Giselle*, *El cascanueces*, *El lago de los cisnes*, *Petite Mort*, *Sylvia*, entre otros, con los más importantes coreógrafos del mundo. Fue también bailarina invitada a la gala internacional de Colombia en 2006 y a la gala internacional de *ballet* de Nueva York en 2009.

A todo el que pregunta, Karina le confiesa que su papel favorito fue siempre el de Julieta, en *Romeo y Julieta* de Stanton Welch, por su vulnerabilidad y la evolución que demuestra el personaje a lo largo del *ballet*. La joven enamorada, en la famosa obra de Shakespeare, revela el lado tierno y romántico de su intérprete: aunque no se dé cuenta, González presenta su propia historia con dulzura y comparte sus logros desde la mirada incrédula de quien recibe un reconocimiento aparentemente sorpresivo. Pero no es así: su trabajo constante ha dado los frutos que buscaba. Incluso hoy, desde el confinamiento y el resguardo del mundo en las pantallas, la bailarina ha conseguido mantener su trabajo vivo desde el pequeño rincón de su hogar en Houston, junto a su

esposo, Rupert Edwards, bailarín, de origen jamaicano, al que conoció en Tulsa, y con quien también comparte la pasión del *ballet*.

En casa también recibe desde hace un tiempo a su madre, quien decide mudarse a Estados Unidos y reunirse con su hija y nueva nieta tras varios años en la distancia.

“Como bailarina, es importante poder ver el siguiente paso, un objetivo para el cual prepararte y que te plantee nuevos retos como profesional”

CUERPO DE MADRE

Tras toda una vida de experiencia en distintos escenarios, Karina González describe una diferencia fundamental entre las compañías de Houston y Caracas. Ambas, en su papel de «escuela», comparten las ansias de mejorar y la estricta disciplina para el cumplimiento de las rutinas y entrenamientos; pero como compañías profesionales, las estadounidenses juegan con ventaja: el apoyo privado o institucional, que tiene un papel principal en el establecimiento de un cronograma de funciones. Algo que en Venezuela es difícil de conseguir, pues en su mayoría son fondos que vienen de entes gubernamentales. «Siempre hay que esperar por el dinero que viene de lo público; entonces pasas meses sin saber a ciencia cierta si habrá o no una función. Como bailarina, es importante poder ver el siguiente paso, un objetivo para el cual prepararte y que te plantee nuevos retos como profesional. En Estados Unidos nunca paras: los cronogramas se fijan todos los años».

Así que, cuando Karina se imaginó su próximo rol, supo que debía encajar en un cronograma muy bien establecido. En 2018 ella y su esposo dan la bienvenida a su hija Julia Corina Edwards, luego de una cuidadosa planificación. «Ser madre siempre fue para mí un sueño, y sentí que era el momento perfecto». Tenía treinta y un años.

Incluso durante el embarazo, Karina demostró la fiereza que parece definir sus movimientos: con tres meses participó en el *ballet* de *Mayerling* como la baronesa Mary Vetsera, un papel con gran exigencia, y con seis meses todavía bailaba en *El cascanueces*, aunque en un papel mucho menor. Desde sus siete años había sido parte de este clásico tan querido y no estaba dispuesta a perderselo. Su barriga apenas redujo su ritmo. Casi hasta el final de sus nueve meses, Karina se mantuvo activa tomando clases a diario y ensayando tanto como fuese posible para mantenerlas saludables a ella y a su bebé. Luego del nacimiento de su hija, González volvió a trabajar duro para volver pronto al *ballet*. Comenzó a ensayar apenas tres meses después de dar a luz, y su regreso al escenario fue como una de las princesas solistas en *El lago de los cisnes* de Stanton Welch.

«Tenía muchas dudas, sobre todo por la transformación de mi cuerpo». No se sentía preparada al principio y tuvo que re-aprender cada movimiento a la vez que se hacía más consciente de su cuerpo y del esfuerzo que requería. Debía aceptar los cambios, la falta de sueño y descanso, los vaivenes hormonales y emocionales. «Fue casi como comenzar

“Mis mejores y más lindos años
me los regaló mi país y siempre será
una parte de lo que soy”



de cero», pero la bailarina absorbió la información con la misma agilidad con la que había impresionado con tan solo siete años a sus profesores. Convirtió toda esa inseguridad en una victoria, según ella, de «las mejores de su carrera».

Las dudas sobre su propia fortaleza parecen siempre invadirla ante cada nuevo paso, pero González aprendió a adaptarse a cada reto y se dio cuenta de que esto le ayudó también a ver la manera en que valoraba su tiempo en casa junto a su familia, en la intimidad, así como el que dedicaba a sus estudios, a los ensayos y a su presencia en los escenarios. Ahora debía demostrar a su hija los resultados de la perseverancia. «Quiero que ella vea, y entienda, el trabajo que significa ser parte de este mundo. Enseñarle sobre disciplina, puntualidad, organización, y que aprenda que, si te caes, te levantas, que hay que continuar adelante». Más allá de desear para su hija una vida dentro de su mundo, siguiendo sus pasos en el *ballet* —aunque igual parece hacerle ilusión—, Karina le dibuja con su ejemplo un camino hacia la resiliencia, con gratitud hacia lo logrado a través del esfuerzo y hacia la seguridad en sí misma: «En la danza se necesita mucha confianza y fuerza. Es lo más importante».

Volver al *ballet* después de haber dado a luz es lo que Karina González define como el momento cumbre y de mayor orgullo como profesional. Considera su vuelta a la temporada 2018–2019 como una de sus favoritas en la que pudo ver todas sus dudas disiparse mientras superaba cada uno de los retos frente a ella. Después de eso, ¿qué podría venir?

«Aún no sé específicamente lo que quiero, pero estoy segura de que quiero seguir asociada a la danza. Dirigir una compañía o crear una academia». El paso a la enseñanza viene con naturalidad en esta profesión.

Además de su formación como bailarina, Karina ha dado mucha importancia a los estudios académicos, y son parte de lo que ella y su esposo quieren inculcar a su hija. Con la idea de tener más herramientas para el futuro, cuando sus carreras deban tomar ese temido giro inevitable en todos los bailarines profesionales, la pareja decidió en 2017 inscribirse en la universidad. González, después de terminar los cursos de inglés, tomó clases en línea primero para obtener un título como Associate of Arts y luego prepara el Bachelor of Psychology. Por su parte, Edwards se graduó en 2020 de fisioterapeuta.

La educación superior suma un reto más a la ya increíblemente activa vida de la familia, que se prepara para un futuro aún más brillante como modelos a seguir para las futuras generaciones.

MIRAR ATRÁS, SUPERAR LA TORMENTA

Tras todo su esfuerzo empieza a darse cuenta de la posición que ocupa para las nuevas generaciones, especialmente para los latinos —y por supuesto los venezolanos—, por lo que enfoca sus nuevos retos y proyectos hacia la formación de los jóvenes. Además de su sueño a futuro de abrir una academia, González se involucra en diferentes actividades y talleres para el apoyo y entrenamiento de los nuevos talentos. «Yo crecí en un mundo en el que había apoyo y podías tener el sueño. Definitivamente es gracias a un gran grupo de apoyo que he logrado llegar hasta donde estoy», por lo que es para ella algo natural que pueda devolver al mundo un poco de esa generosidad que encontró a través de los años.

Desde su posición, y a medida que se afianza como figura pública, utiliza su posible influencia para llamar la atención de distintas beneficencias que apoyan tanto a personas que lo necesiten en Houston, en su entorno, como todo lo que involucre a la comunidad latina y especialmente a los venezolanos. «Mi país siempre está en mi corazón», como dice en varias de sus publicaciones en redes sociales.

En 2017, mismo año en que fue seleccionada como una de las treinta mujeres más influyentes de la ciudad de Houston, Karina participó en varias campañas a beneficio de las víctimas del huracán Harvey, que afectó fuertemente a los estados de Texas y Louisiana. También participa constantemente en actividades que celebran su legado hispano dentro de su ciudad y, junto a su mamá, creó la organización sin fines de lucro Fundación KG Tus Manos, y Mis Manos, con la que han conseguido enviar zapatillas de *ballet* a niños de bajos recursos en Caracas. En la navidad de 2019, la fundación reunió más de trescientos cincuenta juguetes que fueron entregados en su antiguo barrio de Campo Rico.

Siempre busca maneras de apoyar a los venezolanos para alcanzar sus sueños tanto como ella ha conseguido quienes la ayudaran en su camino, esas personas a cuyo impulso debe en gran parte la motivación para seguir trabajando duro. Quisiera poder participar más activamente en la formación de los bailarines venezolanos: «Me gustaría conseguir la forma de ofrecer becas para hacer talleres o que participen como invitados, donar zapatillas o vestuario. Quisiera recibir invitaciones del Ballet de Caracas o permisos para participar en algún festival, volver a conectar con la Escuela Ballet-Arte o con la Fundación Ballet de las Américas. Sueño con volver a bailar en Venezuela».

Luego de haber tenido a Julia y haber superado el proceso de reintegro, Karina inicia su décima temporada 2019-2020 como bailarina principal con las mismas energía y ferocidad que la han caracterizado siempre. Sin embargo, con la

“Yo crecí en un mundo
en el que había apoyo
y podías tener el sueño”



Murmuration, 2014
Coreografía: Edwaard Liang
Bailarines principales: KGE y Connor Walsh
Houston Ballet

entrada de la cuarentena por COVID-19 en marzo de 2020 llegó el abrupto cese de actividades: los teatros se paralizaron y los estudios cerraron. El confinamiento dio inicio a un proceso de reinención que, en el caso de los profesionales dedicados al entretenimiento, planteaba la evolución del espectáculo tal y como lo conocemos. En esto, Karina da un paso más hacia el rol de preparadora.

Para los atletas el confinamiento fue especialmente duro, pues tuvieron que abandonar sus rutinas de golpe y dejar de asistir a clases y ensayos. La falta de entrenamiento puede rápidamente afectar sus rendimientos, así que tuvieron que renovarse. En casa, Karina y Rupert no solo crearon un estudio personal para poder mantenerse activos cada día, sino que generaron el espacio necesario para dar y recibir clases en línea. Las videoconferencias se volvieron parte de las rutinas de los bailarines tanto como del resto del mundo y, en el caso de Karina, le brindaron la oportunidad de conectarse aún más con Venezuela.

Entre julio y agosto de 2020, fue una de las instructoras en el programa Mini Summer Intensive en el que, junto a las escuelas de *ballet* de Caracas, se les brindó la oportunidad a bailarines venezolanos de participar. Más tarde en agosto, fue parte del primer Taller de Tambores Venezolanos, dictado por Yadira Ardila, de la Universidad Nacional Experimental de las Artes de Venezuela, y Daniel González y María Natividad González, bailarines de la Compañía Nacional de Danza de Venezuela.

«Después de la pandemia se abrió un mundo muy bonito gracias al internet. Aunque estés a la distancia, puedes ver a través de las pantallas y la tecnología». Karina disfruta de volver a compartir su trabajo a través de sesiones en vivo por Instagram o conferencias grupales con colegas en todo el mundo, especialmente con sus compatriotas. Piensa en la cantidad de oportunidades que se abren o que están a la espera ante este nuevo mundo que despierta tras casi dos años de crisis.

“Después de la pandemia se abrió un mundo muy bonito gracias al internet. Aunque estés a la distancia, puedes ver a través de las pantallas y la tecnología”

EL ÁVILA DESDE LA SALA

Dejar Venezuela fue muy difícil para Karina. Después de dieciséis años, todavía siente el peso de lo que dejó atrás: «Mi cultura, mi comida, mi música, la gente, mi familia». Con todo eso en mente, lleva en alto su herencia y busca siempre maneras de regresar a ella en pensamiento y a través de pequeños —grandes— gestos que le dan una noción de «dar de vuelta». «Quiero seguir siendo parte y seguir ayudando al mundo de la danza venezolana desde mi posición y poder abrir puertas para quienes vienen. Estoy orgullosa de Venezuela y de ser venezolana. Mis mejores y más lindos años me los regaló mi país y siempre será una parte de lo que soy».



Ante la situación que le ha impedido volver al país desde 2016, Karina ha encontrado las maneras de sentirse cerca. «En mi sala tengo colgado el cuadro del Ávila que desde hace mucho tiempo estaba deseando y por fin lo conseguí. Todos los días extraño a mi gente y mi cultura. Me vi regresando hasta hace poco». Como para muchos migrantes, la opción de volver, luego de haber hecho un hogar fuera, se disipa poco a poco y con tristeza. Por supuesto, en su casa no faltan las arepas que ahora hace junto a su madre y su hija, quien aprende de su herencia todos los días.

Consciente de la situación nacional, que por los momentos no hace más que agravarse, Karina hace todo lo que puede para ayudar. Nunca se imaginó tener que enviar cajas con alimentos o que la gente estuviese pasando tantas penurias; sin embargo, confía en la resiliencia del venezolano y en la capacidad de salir adelante. «El gran sueño es que los tiempos buenos regresen, que se abran nuevamente todas las opciones, porque el talento que hay en Venezuela es increíble. Ves que las escuelas sacan profesionales con aptitudes impresionantes».

Lejos de participar en cualquier debate, Karina asegura que el *ballet*, y en general la danza, se verá reforzada después de todo. «La cultura y las artes son parte del ser humano y eso se debe entender. La política —en el amplio sentido de la palabra— lo hace difícil, porque importan más las relaciones que las propias escuelas y los artistas». En una de las campañas que apoya en sus redes, Karina reconoce la labor de la venezolana Sol del Mar Osorio y de la organización SOS Ballet que, a finales del 2020, lanza Ballet Hero, una aplicación para dispositivos móviles que presenta juegos y sesiones de entrenamiento para bailarines. Una respuesta a la nueva realidad que amenazaba a las escuelas y compañías de *ballet* en Latinoamérica por la inactividad tras el confinamiento.

Karina no ha dejado de pensar nunca en su país ni en su herencia y lo ha sabido transmitir desde su presencia y crecimiento profesional. En el escenario, como la primera bailarina hispana, es donde cree que puede dar mayor resonancia a sus orígenes. Los latinos, dice, traen algo único y hermoso al escenario.

Como profesora, el mejor consejo que puede dar es que hay que tener confianza en sí mismo y en lo que uno puede lograr si realmente se lo propone. En una campaña de una marca para autos titulada *Greatness Is Within Reach* (*La grandeza es alcanzable*), Karina deja una frase que resume a grandes rasgos la razón de su trabajo duro y profesionalismo: «No se puede ser perfecto, pero se puede ser excelente». Algo que quiere dejar plasmado en las mentes de los jóvenes talentos.

El año 2021 —a pesar de que el mundo continúa enfrentándose a las consecuencias del COVID-19— ha devuelto un poco de normalidad a la muy activa vida de la bailarina. En marzo participó en *Don Quijote*, invitada junto a su esposo por el Victoria Ballet Theater, oportunidad que fue posible ya que el Ballet de Houston aún no tenía *shows* en vivo.

Sylvia, 2019
Coreografía: Stanton Welch
Australian Ballet

“La cultura y las artes son parte del ser humano y eso se debe entender”

En los últimos meses ha trabajado en una colaboración con el violinista venezolano Eddy Marcano cuyo producto final, una coreografía, nuevamente junto a su esposo Rupert, se presentó a cielo abierto en el Miller Outdoor Theater, en julio. Además de varios proyectos virtuales en los que participa, se prepara para la tan esperada vuelta a los teatros. Mientras Houston se recupera de la crisis, su más grande compañía de *ballet* inicia los ensayos esperando volver a finales de año con una producción al aire libre de *El cascanueces*, que, por supuesto, Karina no desea perderse, como no lo ha hecho hasta ahora y desde hace veintisiete años. La clásica obra de Tchaikovsky, versionada en todo el mundo, es uno de los *shows* más esperados por el público del Ballet de Houston. «Aunque el de Vicente Nebrada es todavía el mejor», admite la bailarina con una pícaro sonrisa.

A los treinta y cinco años, Karina González Edwards relata su vida como una serie de sueños cumplidos, uno tras otro, con la misma facilidad como cuando se le ve atravesar con ligereza el escenario de un lado a otro, como volando, pero con la plena conciencia del enorme esfuerzo y trabajo que ha significado cada uno de ellos, tanto como lo que significa cada punta de pie en sus pasos bien ejecutados. Desde este puesto a lo alto, disfruta hoy del éxito con la mirada bien fija en el siguiente *grand jeté* hacia la próxima quimera.



AS*

The Nutcracker, 2016
Coreografía: Stanton Welch
Houston Ballet



PORTAFOLIO





La Bayadère, 2017
Coreografía: Stanton Welch
Bailarines principales: KGE y Connor Walsh
Houston Ballet

AS*



ONE|end|ONE, 2014
Coreografía: Jorma Elo
Bailarines principales: KGE y Connor Walsh
Houston Ballet

AS*



The Nutcracker, 2019
Coreografía: Stanton Welch
Houston Ballet



SAIN-MA
RADA




— 1986 —

SAIN-MA RADA

«Bailar es desnudarte ante
el público»

Se enamoró de la danza contemporánea en el Teatro Alberto de Paz y Mateos, y ahí empezó su peregrinación, que incluyó dos años en la Escuela de Artes de la UCV y cinco meses de danza en El Paují, mucho más decisivos. De ahí, a licenciarse en Unearte y a formar parte del primer elenco de Teresa Danza Contemporánea. Nacida en Caracas en 1986, en una familia de mujeres artistas, halló en su propio cuerpo el perfecto vehículo de expresión y comunicación. A través del lenguaje corporal, se ha hecho una carrera en escenarios, agrupaciones y experimentos, a la que ahora suma la actuación y la investigación estética

 Víctor Amaya

 José Reinaldo Guédez (retratos)

Orlando Corona, Adrián Naranjo, Luis Corona,

François Motalant (portafolio)

La entrega de Sain-ma Rada a la danza contemporánea hace que su cuerpo se adapte a lo que la presentación requiera. Si alguna parte de su cuerpo puede servir como indicador de su fiereza quizá son sus manos. A veces rígidas, a veces flexibles. Detallarlo es comenzar a descubrir lo que esta artista, nacida en Caracas en 1986, transmite con sus movimientos, incluso los de su traicionero meñique derecho.

«El cuerpo habla demasiado. Hay una cantidad de códigos universales a través de él que incluso son más claros y contundentes que las palabras. Con las palabras nos podemos volver un ocho o enredarnos o malinterpretarnos, confundirnos. En cambio, el cuerpo tiene una forma de comunicarse mucho más clara, directa, honesta, sincera. Entiendo lo abstracto, porque también depende de cómo tú manejes ese lenguaje y hay gente a la que le interesa la abstracción, pero el movimiento del cuerpo tiene muchísimas, infinidad de posibilidades de comunicar. Llega más directo».

Sain-ma Meztli no se anda por las ramas. Tampoco teoriza demasiado. Siente, ejecuta y transmite. Lo demás lo deja a quienes han asumido la tarea de plasmar en papel sus investigaciones. Tal es el caso de Tomás Motos y Leopoldo García en su *Práctica de la expresión corporal* (1990), para quienes la expresión la expresión corporal —término en expansión y, por tanto, ambiguo— es un conjunto de técnicas que usa el cuerpo humano como elemento de lenguaje, que permite la revelación de un contenido de naturaleza psíquica.

Para ella la danza es, también, energía. La que siente el intérprete, la que compagina con el coreógrafo, la que se mezcla con la de los compañeros, la que se expande con la audiencia. Especialmente en la fugacidad de la presentación. Después de todo, la danza como arte escénico es simbiótica a la ejecución del producto artístico en una representación gestual, inmediata, momentánea, perecedera excepto en la memoria. Una oportunidad para generar confianzas y complicidades con miradas ajenas, y abrirse un



movimiento a la vez. «La danza me ha enseñado mis capacidades y mis debilidades. Pienso que la vida es un proceso continuo de conocerse. No creo que llegue un momento en el que uno se conozca definitivamente, porque uno se está construyendo y deshaciendo constantemente».

Sain-ma va más allá, y afirma que «bailar es desnudarte ante el público. Ahí se ve todo. Tus miedos, tus virtudes, tus demonios. Todo se ve cuando te mueves». Es lo que Jerzy Grotowski definió como la relación cuerpo-memoria: la idea de que nuestro cuerpo es nuestra vida y en él están inscritas todas nuestras experiencias, desde la infancia hasta la madurez.

RE-CONOCER LA DANZA

Ahora Rada habla con propiedad sobre la danza. La ha estudiado, vivido, ejecutado, compartido y combinado con otras disciplinas de la expresión. Pero no siempre fue así. Para ella el baile era de dos formas: la clásica del *ballet* y la lúdica. «Mi mamá es actriz y es bailarina improvisada. Siempre ha bailado. Ella tiene en su trabajo actoral un potencial físico increíble. El baile ha estado presente siempre en la casa. Es algo que compartimos. Desde chiquita, yo hacía *performances* en la casa. Ponía una sábana de telón y armaba mis coreografías que sí con Menudo. Pero todo muy serio. Abría el telón y se lo presentaba a mi mamá y mi abuela».

Años más tarde, en plena adolescencia, la danza contemporánea la miró de frente. No alcanzaba los quince años todavía, sin vals, cuando las posibilidades del cuerpo le mostraron otro mundo. Y ocurrió, de nuevo, desde lo familiar. «Yo ni siquiera sabía que existía la danza contemporánea».

Una mujer, una recomendación y un día cambiaron todo. Fue a partir de la relación de su madre con Misorly Hidalgo, en ese momento directora del Taller de Danza de Caracas. «Hacíamos reuniones y ahí siempre había espacios de baile. Ahí siempre iban los amigos de mi mamá y de Misorly, que eran bailarines de danza contemporánea».

En esas ocasiones, mientras la adolescente bailaba a ritmo de salsa, su madre y compañía improvisaban bailes y coreografías. «Misorly entonces me veía haciendo lo mío y en las reuniones comenzó a decirme que debería ir a una clase de danza contemporánea». Pasó varias veces. La mujer veía algo, identificaba madera.

“Ahí se ve todo. Tus miedos,
tus virtudes, tus demonios.
Todo se ve cuando te mueves”

«Un día me agarró seriamente y me dijo: “Acércate tal día a la clase, si no te gusta no vas más nunca, pero yo creo que te va a gustar”. La invitación era para ir al Teatro Alberto de Paz y Mateos, en La Florida. Yo vivía y estudiaba cerca. Mi colegio quedaba como a una cuadra, así que no era complicado atender aquella invitación. Y bueno, fui un día y me encantó. Desde ahí me enamoré horrible».

Cuando entró a la sala del teatro, Sain-ma sintió magia. «Eso fue en la sala grande. Llegué y vi a todos preparándose, con sus mallas. Yo me sentí al principio muy rara viendo aquello, pero luego eso de saber que existía la posibilidad de compartir un espacio así con gente me maravilló. Quedé enamorada».

“El cuerpo habla demasiado”

La muchacha se incorporó a la clase, que no recuerda quién guio. «Lo que sí recuerdo son las mallas que tenían puestas, las vestimentas de todos, el olor un poco a sudor en el lugar, y la impresión de ver a todo el mundo moviéndose junto. Creo que la danza tiene ese poder, que es energía. Recuerdo haberme enamorado inmediatamente. “Cónchale, no sabía que esto existía”, pensé, y después me convertí en una fanática mal. No falté nunca».

Lo que vio Rada, ese intercambio acompasado de un colectivo, era la ejecución de aquello que la investigadora María Tampini ha descrito como la extensión del cuerpo individual, que es además un cuerpo sensible, relacional y en devenir, que se torna invisible en favor de un cuerpo colectivo, del cuerpo que emerge a través del contacto improvisado, reflejado en su *Cuerpo e ideas en danza* (2012).

MOVIMIENTOS SIN TIARA

Desde entonces empezó a combinar sus clases de secundaria con la danza contemporánea. Fue un enamoramiento acompañado por el derrumbe de concepciones previas, pues para Sain-ma «la danza era el *ballet*. Si alguien mencionaba la danza como algo escénico, yo pensaba era en el *ballet*, y a mí nunca me llamó la atención hacer *ballet*».

Con una vida hecha a partir de concepciones alternativas, diferentes, «nunca normales», ella no se sentía la típica doncella de cuentos, que era la imagen que relacionaba con el *ballet*. «No sé, quizás era algo que venía por lo muy rígido del *ballet*, con ese cuento de las princesas». Jean Le Boulch decía que la rigidez y el absolutismo técnico provocan la ruina en el arte alejándolo de la expresión humana viva, aunque no haya arte sin técnica. La danza contemporánea le mostró a Rada nuevas formas, distintas posibilidades llenas de libertad, humanidad y cables a tierra.

Ella siguió chocando con aquellas ideas mientras pasaba el tiempo. «Ahora lo veo desde un lugar más objetivo y pienso que desaproveché la oportunidad. Es decir, podría ser una superbestia a nivel técnico, porque, en efecto, es una preparación brutal, pero no conecto con muchas cosas del *ballet*. Rechacé mucho sus formas. Muy cuadradas, muy rígidas. Más allá del tema del entrenamiento, tenía el prejuicio hacia toda la idea del *ballet*».

Isadora Duncan y Loie Fuller fueron pioneras en la danza contemporánea, también como una respuesta al *ballet*. Y Martha Graham creó una técnica innovadora: bailar con los pies descalzos que se arraigan en el piso y usar el abdomen como centro de expresión de emociones. De ahí ese baile haciendo torsiones, sobre el suelo, como buscando una conexión con la tierra, lejos ya de aquellas nociones de corte, nobleza o monarquía que evoca el *ballet*. Y es ahí donde Sain-ma se ha desenvuelto. «Yo nunca me he montado en una punta ni quiero hacerlo». Eso sí, mirando hacia atrás admite que «creo que si lo hubiera visto desde otra perspectiva, habría aprovechado más el aspecto de entrenamiento».

Han sido años de aprendizaje, ensayos y presentaciones, pero también de estudio. Rada sabe lo que rechaza y lo que abraza, y afirma seguir creciendo pues no ha construido aún una técnica propia, una que pueda marcar una escuela, si se quiere. «Todavía está desarrollándose. Le he tenido mucho respeto al oficio. Ahorita me siento en un punto de mayor madurez y estoy en esa búsqueda de encontrar mi propia técnica».

“Yo nunca me he montado
en una punta ni quiero hacerlo”



UN CLAN QUE SE MUEVE

Ha sido nómada. Su historia es de traslados, trayectos, contextos cambiantes, siempre alternativos, siempre fuera de la norma. Nació en Caracas, aunque su paso vital la llevó de niña a México, «donde estuve como cinco años hasta que tenía nueve. Cuando regresamos a Venezuela nos fuimos de inmediato a Puerto Ayacucho, en Amazonas, porque mi tía es antropóloga y estaba trabajando allá. Fuimos a conocer y a mi mamá le encantó, y nos quedamos casi dos años». Un contraste absoluto de entorno, el paso de una ciudad industrial de enormes dimensiones a la ruralidad de la población al sur de Venezuela. «Allá es que nace el Galpón del Arte, que es nuestra agrupación familiar, porque mi mamá y yo también somos cuentacuentos».

Más adelante, al terminar la secundaria, vivió en Margarita. «Mi mamá se fue a probar suerte, pero no le salió». El regreso no tardó. «Yo estaba marchitándome y mi hermana estaba en un colegio que no estaba bien. Un día llegó diciendo que la profesora dijo “síéntensen”. Entonces mi mamá decidió volver a Caracas».



La vida de Sain-ma ha estado marcada por la energía femenina, con su madre y abuela como bases. La primera es Citlalli Godoy, actriz de teatro y doblaje y locutora de amplia experiencia. Nacida en México, ha tenido una carrera de arte y búsqueda cultural que fue derramando sobre Sain-ma, cuyo nombre por cierto proviene del wayú, una derivación de un vocablo que significa «el corazón de la tierra». El segundo, Meztli, significa «luna» en la macrolengua náhuatl que se habla en tierras mexicanas.

«Mi mamá es un pilar fundamental en mi vida. Yo fui primera nieta, primera hija, primera sobrina, llevada por un grupo de mujeres. Desde muy chama, mi mamá generó conmigo un vínculo muy poderoso desde un lugar de mucha confianza, de amistad. Entonces, me pedía consejos de vida cuando yo tenía como cinco años más o menos. Mi mamá tenía veinticinco cuando me tuvo. La relación que tenemos es muy especial. Nos entendemos, por eso creo que nos va tan bien contando cuentos juntas. Conectamos de manera tácita con lo que hacemos».

También ha jugado un rol fundamental su abuela Aura Rivas, actriz venezolana que se ha desempeñado sobre las tarimas y frente a las cámaras, tanto en Venezuela como en México, adonde se mudó junto a su pareja, el productor Jorge Godoy, con quien fundaría más tarde el Centro Cultura Coyoacán. A su regreso a Caracas crearon la Galería Viva México, y ella participó en numerosas telenovelas, seis largometrajes de cine y varios montajes teatrales.

«Mi abuela es una mujer increíble, sobre todo porque está en sus ochenta y pico de años y todavía está aprendiendo. Es abierta a eso», comenta recuerda cómo, durante la cuarentena estricta por la pandemia del COVID-19, en 2020, la mujer hizo teatro en línea a través de teléfonos celulares.

La presencia masculina en su vida ha sido menor. «A mi abuelo, Jorge Godoy, compañero de mi abuela, no lo conocí porque murió un año antes de que yo llegara. Y mi papá murió hace tres o cuatro años. Fue también actor de teatro, fotógrafo, profesor de ajedrez, director de teatro. Fue muchas cosas, hasta que se abandonó y se quedó en su pueblo con una muchachita que tuvo a estos hermanitos míos. No tuve mucho contacto, no conviví ni compartí mucho con él, pero mi mamá siempre me habló de él y uno de los vínculos más contundentes que he tenido con él fue que a los catorce años mi mamá me dio un paquete de cartas de amor que mi papá le había escrito en su época de enamoramiento. Escribía hermoso, era un poeta. Entender que yo fui producto de ese amor, de ese momento, me ha generado muchos vínculos con él. Esas cartas son como tesoros».

En el núcleo familiar Sain-ma heredó la vena artística. Su hermana, nacida en México donde ahora reside, es ocho años menor y considerada «la oveja blanca» de la familia, dedicada al diseño gráfico y a la publicidad. Ese entorno de intérpretes, de convencidos del arte, le garantizó apoyos a la mayor de las hijas de Citlalli. En un país donde dedicarse a la interpretación suele estar acompañado de dudas sobre futuros económicos y estabildades laborales, no hubo miedos ni dudas sino experiencia. «Nosotras hemos pasado por todos los altibajos económicos, porque así es en este país, o en países como los nuestros, donde está un poco más abandonado este sector en cuanto a lo económico. Son riesgos que se toman y afortunadamente yo vengo de una casa de gente artista».

EDUCARSE PARA SENTIR

Cuando Sain-ma dice «nada ha sido normal en mi vida» alude también a su educación. «En México estudié en un colegio en el que estuvieron mi mamá y mi tía también cuando eran niñas, que se llama Escuela Manuel Bartolomé Cossío. Era brutal. Creo que ahí se sentaron bases muy sólidas de lo que soy como persona».

Se refiere a la institución que nació hace casi sesenta años en la capital mexicana, con el objetivo de formar «personas felices», como decía en 2009 su fundadora Graciela Tapia, pionera en México de una enseñanza que se basa en el respeto y el desarrollo humanista. «El niño no se expresa solo mediante el conocimiento intelectual, con ideas e información ya establecidas, sino también, y en gran medida, por medio del arte; por eso nos propusimos dar mucha importancia al desarrollo emocional de los pequeños, para que se vayan de aquí muy cargados de afectos, deseos e intereses propios», explicaba entonces Tapia la metodología «más abierta y menos estática» al diario mexicano *La Jornada*.

Luego de volver a Caracas hizo la secundaria en otro colegio alternativo. Así califica a Apune (Asociación para una Nueva Educación), que funcionaba en Colinas de Los Caobos. «Hubo algunos colegios con ese formato aquí. Con metodologías distintas. No usábamos uniformes, por ejemplo. Era una sola sección. No nos sentábamos en fila, sino con los pupitres pegados a las paredes, de modo que todos nos viéramos los rostros. Había cosas del pènsum educativo, que incluía arte, por ejemplo. Era una educación alternativa en esas dinámicas. Por eso digo que no fue normal».

Eso logró combinarlo con la danza, al menos durante un tiempo. «Se me cortó porque después de que me gradué y de tener dos años en el taller, nos fuimos



a Margarita. Cuando regresé, que ya tenía dieciocho, fui a buscar la universidad y entré en la Escuela de Artes en la UCV (Universidad Central de Venezuela). Allí estuve cuatro semestres».

Sain-ma admite que sus expectativas sobre la universidad no encontraron eco en la realidad del pupitre. «Yo quería estudiar cine. Ese era mi objetivo. Mi abuelo Jorge Godoy dio clases de teatro en la Escuela de Artes. Entonces, había también un vínculo familiar que me llamaba la atención. Los primeros dos semestres fueron de emoción. Sara Valero estudió conmigo, y Laura Guevara. Odette da Silva, que daba Estética, nos agarró a nosotras de preparadoras y yo emocionada. Eso fue hasta que la cosa empezó a ser pura teoría y yo soy de hacer. Entonces, empecé a preguntarme qué me estaba pasando. Jonás Romero, que era de cine, me dijo, “vete ahora que aún no es tarde”. Entonces, tomé la decisión de salirme».

Su historia con la Escuela de Artes de la UCV se asemeja a la de tantos otros. Búsquedas en sus aulas de los conocimientos para desarrollar carreras artísticas que terminan hallando bases teóricas para la crítica, el estudio académico y la investigación, pero con poca ejecución práctica. Ella lo sabe, lo siente, hace una mueca de confirmación al respecto. Aprendida la lección, se abrían otros horizontes. «Me salgo de la universidad y de *hippie* me voy a la Gran Sabana a pasar un 31 de diciembre con dos amigas. Fue en El Paují. Hicimos muy buena relación con la gente del pueblo. Un señor nos dijo que tenía un espacio de una fundación que estaba inactiva y necesitaba quien lo cuidara. Nos metimos allí a hacer danza. Fueron cinco meses nada más, pero geniales».

Luego regresó a la capital. «Fue cuando me contactó Armando Díaz y me dijo que iba a empezar a dar clases en el Taller de Danza de Caracas. Eso fue una señal para mí». Díaz es integrante de la Compañía Nacional de Danza y fundador de Sietecho Danza Contemporánea. «Retomé entonces la danza y es cuando descubro que existe un Instituto Universitario de Danza. Inmediatamente averigüé, hice la audición y quedé. Tenía ya veinte años».

Lo que comenzó siendo una carrera en el Iudanza terminó en graduación de la Unearte, luego de que la institución absorbiera los distintos institutos de teatro, danza, estudios musicales y artes plásticas; además con una investigación sobre cómo llevar a la danza una obra inspirada en literatura infantil. «Siento que la danza contemporánea tiene abandonado ese territorio. La idea era mantener el cuento sin usar la palabra. Fue un proceso bastante enriquecedor. Fue generar códigos, darle sentido al relato y prepararlo para que los niños lo entendieran. El público infantil suele ser subestimado, pero incluso puede estar más vivo y absorbe las cosas de una manera más genuina. Además, el cuerpo habla demasiado».

“El público infantil suele ser subestimado, pero incluso puede estar más vivo y absorbe las cosas de una manera más genuina”

AMORES PÚBLICOS

La expresión artística de Rada ocurría en distintos espacios, allí donde la danza contemporánea fuera protagonista. Participó en actividades y montajes de Sieteocho Danza Contemporánea, Caracas Roja Laboratorio, Agente Libre y Amaká Colectiva. Se le ha visto danzando desde hace mucho en piezas como *Gravedad cero*, de Orestes Ortega; *Lepus constelado*, de Lester Arias; y hasta una presentación en pleno Metro de Caracas.

También ha estado en piezas de fusión, como los *Escombros sonoros*, de Zigmunt Cedinsky, o videoclips para artistas como Rawayana, Kreils García, Musanostra y Laura Guevara, a quien acompañó en tarimas transmutando las partituras en movimientos musculares.

“Entiendo ahora las tantas
otras formas de danza que existen,
y estoy segura de que puedo ser una mujer
madura y seguir bailando de otra manera”



Ousía, 2020
Coreografía: Claudia Capriles

Su currículum llenaría páginas de actividades realizadas, si las listara. No lo hace. Allí destacarían *Contigo aprendí* de Julie Barnsley –«la fundadora de Acción Colectiva y una increíble mujer»–, *Entramado* de Rafael González, *Se alternan sin fin* de Eliana Guerrero o las piezas coreografiadas por Marcela Lunar, como *A.L.M.A.*, *El circo roto*, *Azahares destilados* o *Frutos extraños*; además de otra cantidad de espectáculos en los espacios del Teatro Teresa Carreño.

«Yo soy del elenco fundador de Teresa Danza Contemporánea. Las primeras funciones que hicimos fue con una pieza de Félix (Oropeza), se llama *Serífotas*. Es muy bella. Es como un circuito, un círculo que se repite. Una cuestión de ir juntos. Sentíamos como una energía moviéndose junta. Para mí eso es la danza».

De Oropeza también ha participado en *Un sueño en el mar*, *Falsas maniobras*, *El solar de los aburridos* y *PHI*, entre otras. El impulsor de la «danza malandra», influenciada por la salsa, ha sido su gran mentor. Nacido en la parroquia San Agustín y uno de sus profesores en la Unearte, «es como mi papá de la danza», dice Sain-ma. «Tiene un tema con la musicalidad que me encanta. Es un tipo muy riguroso, pero porque está muy claro en lo que busca, lo que hace. Él fundó Agente Libre y en algún punto me invitó a incorporarme. Él está en mí, su movilidad, su “fisicalidad”, su investigación. Es un tipo que tiene cincuenta y cinco años y todavía está activo bailando. Lees su trabajo de investigación cada vez que él se mueve. Maneja mucho el tema de la energía. Tiene una búsqueda ahorita con esto de la danza malandra porque entiende el contexto en el que está. No pretende que la danza sea una cosa ajena a lo que somos».

Han sido años de absorber conocimientos de tantos talentos, como Rafael Nieves, Miguel Issa o Claudia Capriles. «Con ella trabajé en una obra que se llama *Ousía*. Fue una experiencia nueva para mí. Es una mujer que hace todo desde



la pasión. A mí me apasiona sentir la pasión de la gente, de quienes contra viento y marea creen en lo que están haciendo. Claudia también tiene esto de despertar en uno eso, lo más visceral y primitivo. Era la primera vez que se arma una obra de danza sin música. Fue una forma nueva de trabajar, directamente con el mismo cuerpo y sus sonidos. Eso fue en 2019 y en 2020 tuvimos dos funciones en la Asociación Humboldt antes de la locura (la pandemia). Fuimos el único espectáculo de danza contemporánea que se presentó en ese año. Es fino y es terrible».

Ha ido incorporando otras disciplinas, como el teatro. «Eso estaba en mí porque desde pequeña lo he tenido alrededor. Siempre participé con mi familia poniendo la música, ayudando atrás, pero nunca en escena. Conozco a varias personas del medio, que son mis amistades, mucha gente del TET, por ejemplo. Hay un coqueteo con ese otro mundo. Creo que las artes son íntegras en su totalidad. Es un todo, porque el elemento es tu cuerpo, eres tú. Mientras más herramientas tengas para abordar la escena, pues mejor».

Un flirteo que se ha concretado en amores, por ejemplo, en la obra *12 cosas imposibles antes del desayuno*. «Eso era teatro físico, y más adelante la gente me fue convocando a cosas porque me vio allí. Uno de los tesoros que he tenido la oportunidad de hacer es una obra de Oswaldo Macció, que se llama *La luna y el niño juegan un juego que nadie ve*, con el Teatro La Bacante».

A la pieza basada en el poema «El niño loco» de Federico García Lorca, Sainma llegó luego de que Macció la viera en escena. «Yo estaba toda asustada al principio. Le pregunté por qué me había invitado a trabajar y me dijo que sintió que yo tenía una excelente relación entre la palabra y el cuerpo. Además, quería que la luna bailara y el niño, que era él, cantara. Entonces, entendí que había una conexión y creo que cuando uno tiene el cuerpo agarrado para otras cosas, la palabra sucede de una forma un poco más natural. Por eso creo que a muchos bailarines que entran en el mundo del teatro se les hace un poquito más sencillo que a la gente de teatro que se mete en danza».

Rada recuerda los aprendizajes, durante la carrera, de Guillermo Díaz Yuma —creador y director del TET (Taller Experimental de Teatro, ahora Centro de Creación Artística TET)—, que llevaba a la clase lecturas para recitar y estudiar, hasta que montaron *El oso* de Antón Chéjov. «Desde ese trabajo me enamoré de la actuación. Fue tan rico todo que coincidió con el aniversario de la muerte de Chéjov y Unearte organizó una función que unió a la gente de danza con la de teatro para presentar la obra. Ahí es donde me ve

“Nos estamos quedando sin los maestros referentes y me preocupa. Hay una cantidad de gente que no tiene formación real, que no tiene tablas, que no tiene experiencia, y está dando clases”



A.L.M.A., 2020
Dirección: Marcela Lunar - Miguel Herrera
Amaká Colectiva

Jericó Montilla y me invita a hacer *12 cosas imposibles antes del desayuno*. Lo que pasa es que la danza pesa más. En eso me he formado y la verdad me apasiona muchísimo. Es cierto que ahorita no concibo la una sin la otra».

Ahora Sain-ma vive del arte. Lo hace convencida de su vocación, pero previendo el futuro. «Estoy consciente de que la danza tiene un tiempo más delimitado que el teatro por cuestiones del cuerpo. Entonces, sé que este es el momento para esto y lo voy a exprimir hasta donde pueda. También entiendo ahora las tantas otras formas de danza que existen, y estoy segura de que puedo ser una mujer madura y seguir bailando de otra manera».

Por ahora, se adentra en el mundo del *collage* como otro vehículo de expresión. «Me ha mostrado unas capacidades bien interesantes de construir a partir de ese imaginario loco que uno tiene. Creo que es una revelación para mí. La estética es algo que siempre ha estado presente. Creo que es clave para mí en todo lo que hago, lo que soy, mi entorno, mi forma de vestirme. Es fundamental en la danza, pero en este aspecto, en esta rama de las artes plásticas que se me apareció, eso es fundamental».

Además, le da vueltas a la idea de dirigir, incluso a sí misma, para «explorar mi lenguaje propio». También, investigar cómo integrar su lenguaje plástico al movimiento físico y dar el paso hacia la docencia. «Es algo a lo que le he tenido miedo, respeto, pero también entiendo que nos estamos quedando sin los maestros referentes y me preocupa. Hay una cantidad de gente que no tiene formación real, que no tiene tablas, que no tiene experiencia, y está dando clases. A mí eso me despeluca. Nos toca a nosotros, a una generación de relevo, preparar a los más jóvenes».

Todo ello, tomando en cuenta la situación socioeconómica y política de Venezuela, donde la precariedad se ha hecho norma. «Uno ve las condiciones del Teresa, que cuando lo acondicionan es por los motivos equivocados porque ya no depende del Ministerio de Cultura sino de la Presidencia, cosa que es lamentable. Le inyectan plata, pero pueden suspender una función de un día para otro para un evento político. Además, allí ganamos un poquito más que el sueldo mínimo apenas. Terrible. Uno sigue por otros motivos, por la familia que hemos construido. De los fundadores, quedamos como cinco o seis nada más. No digo que es fácil, pero a mí me gusta mi país. Yo he decidido creer en que algo se puede hacer y que uno con su granito de arena puede contribuir. La danza contemporánea es un espacio crítico. Irnos es lo peor que podemos hacer en este momento».



PORTAFOLIO





Serífotes, 2015
Coreografía: Félix Oropeza
Teresa Danza Contemporánea



LC



Falsas maniobras., 2017
Coreografía: Félix Oropeza
Teresa Danza Contemporánea



LC



Entramado, 2018
Coreografía: Rafael González
Teresa Danza Contemporánea



IRINA MARCANO





— 1987 —

IRINA MARCANO

«*Realmente deseo ser
sincera en escena*»

Nacida en Caracas en 1987, a los cinco años empezó en la Academia Ballet Pleyel. Formada en la Fundación Ballet de Las Américas, antes de graduarse ya bailaba como profesional del Ballet Contemporáneo de Caracas; luego, en el Ballet Teresa Carreño. De ahí pasó a ser la bailarina principal del Ballet Nacional de Ecuador. Hoy, aunque experimenta con estilos, técnicas y maestros, al final del día se pone el tutú, se calza las zapatillas de punta y se entrega al *ballet* clásico en Ciudad de México, con la Compañía Nacional de Danza, cuyo concurso interno de coreografía ha ganado con *Planimetría del movimiento* y *Trinun*. Su versión de *Blancanieves* fue nominada al premio Lunas del Auditorio. Sus próximos pasos: incorporar coreografías contemporáneas a la compañía

 Maruja Dagnino

 Humberto Granados (retratos)

Mario de Lara, Natalia Martín, Roland Streuli (portafolio)

Se movía demasiado. No se concentraba en las clases, aunque lo deseaba fervientemente. Aunque tenía una energía desbordada, a los cinco años, pasito a pasito, encontró su bellota, su vocación y su destino, como diría James Hillman. En cada *tendu*, en cada *relevé*, en cada *plié*, en cada *demi-plié* o en cada *grand-plié*, la pequeña niña fue hallando en su propio cuerpo su centro y su felicidad.

A sus treinta y cuatro años Irina ha pasado por las manos de muchos maestros y ha experimentado diferentes estilos y técnicas, sin abandonar jamás el *ballet* clásico. Recientemente su versión de *Blancanieves* fue nominada al premio Lunas del Auditorio, en México. Hoy sus coreografías forman parte del repertorio de la Compañía Nacional de Danza de México, en la que baila desde 2012, luego de haber sido bailarina principal del Ballet Nacional de Ecuador entre los años 2008 y 2011. Aunque tropiezos nunca faltaron.

Irina confiesa haberse equivocado muchas veces, haber sentido que no alcanzaría algo. Conoce la frustración, pero ha logrado sacar algo bueno de esos errores, eligiendo siempre pensar que ese momento se puede convertir en regocijo si se lo asume con sinceridad. «Es agotador, por ejemplo, y desestimulante a veces, saber que se está en las manos de otros y que de sus impresiones dependen nuestras oportunidades», argumenta.

Hace cinco años Irina estaba estrenando una obra por encargo para la compañía donde aún trabaja en México, en coproducción con el Centro Nacional de las Artes de dicho país, y al final de la función, después de un trabajo arduo, de un proceso creador exigente, por primera vez recibió críticas «no tan favorables» para la obra. «A veces —dice— parece que uno escuchara más las críticas malas que las buenas, y te decepcionan, te entristecen, te hacen sentir fracasada, pero también te abren la puerta para que pienses en qué es eso que está viendo la otra persona. Y revalorizas aquello que pensaste como artista». Profundiza su reflexión con ejemplos de su propia experiencia: «Han pasado casi cinco años y mi



Blancanieves se sigue montando. Ayer, justamente, se estaba estrenando en el Palacio de Bellas Artes. El público mexicano le ha tomado cariño y los bailarines comienzan a entender esas propuestas, que eran un poco arriesgadas hace cinco años. La veo en el contexto en el que se creó, cuál era mi condición en ese momento, cuál era la experiencia que yo tenía, las personas con quienes estaba compartiendo la creación, quiénes dirigían la compañía y lo que solicitaban. Un montón de aspectos de ese momento marcaron lo que estaba escribiendo, planteando, bailando. Y entenderlo me ayudó a superar esos obstáculos, a visualizar la obra como lo que es».

La certeza y seguridad en ella misma surgen de cada una de esas batallas contra la adversidad. «Son esas mismas dificultades las que me impulsan a ser mejor y salir de mi zona de confort para crecer, buscar nuevas formas de hacer las cosas, y disfrutar de esa satisfacción posterior a las derrotas», asegura.

“Parece que uno escuchara
más las críticas malas que las buenas,
y te decepcionan, te entristecen,
te hacen sentir fracasada,
pero también te abren la puerta
para que pienses en qué es eso que está
viendo la otra persona”

ARRULLADA POR LA FAMILIA

Irina creció arrullada por una familia de músicos. *Navidad en familia con los Marcano* es parte del imaginario caraqueño contemporáneo. Luis y Josefina Marcano inculcaron el canto en familia a sus diez hijos en la década de los 50. Supieron bien alternar estudios musicales formales con veladas familiares, hasta que en 1997 la pianista Clara Marcano llevó las parrandas familiares a escenarios públicos. Y, en este contexto, nació Irina, el 25 de septiembre de 1987.

Profesores en la Universidad Central de Venezuela (UCV), su padre y su madre han sido siempre su mayor inspiración para perseverar. Lo que mejor describe sus primeros momentos, dice ella, es la familia. «La familia representa mis primeras influencias. Siempre viví con mis padres y mi hermano hasta que él se fue a estudiar fuera del país. Nos criamos como hijos únicos, cada uno de nosotros, pero nuestra familia es muy numerosa por parte de papá y de mamá. En la familia Marcano todos tocaban juntos. Los del lado de mi mamá eran un poco más intelectuales. Emprendedores, artistas, profesores universitarios. Mis abuelos maternos, que vivieron siempre con nosotros, apostaron a la unión y procuraban momentos para compartir».

Prudencia, su madre, cuyo nombre casualmente está inmortalizado en el personaje que cuida la honra de *La casa de Bernarda Alba*, dirigía una unidad de atención psicológica en la UCV. Su padre, Héctor Marcano, fue director de la Escuela de Administración y Contaduría. Almas universitarias, siempre inculcaron en Irina la necesidad de cursar estudios académicos, pero ella siguió otros caminos,

“Lo que logró Nebrada en el Ballet Teresa Carreño, la historia que marcó en Latinoamérica y en el mundo, siempre serán una gran influencia para todos nosotros”

quizás incluso con mayores exigencias, para ser la bailarina en la que se propuso convertirse. Una ruta que ellos no solo comprendieron, sino que acompañaron y apuntalaron con generosidad. Irina estudió en las mejores escuelas de Caracas, con grandes maestros, y en su familia se esmeraron en tomar las mejores decisiones según un criterio de excelencia y protección emocional.

«Mis padres tienen una relación muy sana, de mucha comprensión, de mucho diálogo, apoyo familiar», dice Irina con la certeza de alguien que viene de un hogar donde se vive con alegría. La relación de su padre Héctor con el entorno, y con su madre, Prudencia, serían las influencias más fuertes de su infancia. Era un regalo de la vida ese apoyo incondicional hacia lo que ella o cualquiera de los miembros del clan emprendiera. «Lo más lindo de mi relación con mis padres es que ha evolucionado siempre. Sin perder sus principios y sus ideales, ellos se mantuvieron abiertos a nuevos paradigmas, a comprender diferentes maneras de pensar y de ver el mundo, y eso me permitió hacer cuestionamientos y mostrarles que había otras maneras de hacer las cosas».

EL CURSO DE LAS COSAS

Estudió desde el preescolar hasta el bachillerato en el Centro Educativo de la Asociación de Profesores de la UCV (Apucv), donde aprenden los hijos o familiares cercanos de los profesores universitarios. En ese colegio, que es como otra gran familia, estudió siempre con los mismos compañeros. Juntos dieron los primeros pasos en el colegio hasta que se graduaron de bachilleres y sin duda allí encontró una segunda familia.

Lo que la hacía más feliz de ir a la escuela era encontrarse con sus amigos, las actividades que los involucraban, las exposiciones en clase, el trabajo en equipo. «Todavía a veces hablo con los padres de mis amigos y es como si fueran mis padres, porque estuvieron siempre allí, para mí y para todos. En cambio, rechazaba las rutinas educativas, porque lo que me gustaba era bailar y aprender otras cosas fuera del horario escolar», confiesa.

Probablemente la amistad sea otra vocación. En una entrevista que le realizó Scott London, James Hillman dijo que la vocación puede referirse no solo al trabajo, es decir, a las maneras de hacer, sino también a las maneras de ser. «Por ejemplo —dice Hillman en la entrevista— ser amigo. Goethe decía que su amigo Eckermann había nacido para la amistad. Aristóteles hacía de la amistad una de las grandes virtudes. En el pasado, la amistad era algo inmenso».



Ambedo, 2021
Coreografía: Ángel Rosas
Dirección: Carolina Jiménez
Diseño Coreógrafo - Compañía Nacional de Danza (México)

Por insistencia de la mamá de una de sus compañeras de colegio, a Irina la inscribieron en la Academia Ballet Pleyel cuando tenía apenas cinco años, y cinco eran las amiguitas con quienes iba a la academia de baile, todos los días, justo después de salir del colegio.

Luego fue a otras escuelas, siempre con el mismo grupo de amigas. Como era de espíritu gregario trataba siempre de unir sus dos mundos: los amigos del colegio y los que iba encontrando en el *ballet*. Cuando estaba por graduarse de bachiller, rayando los diecisiete años, se produjo una ruptura con sus más allegados de la escuela: ya casi todos tenían decididas sus carreras, sabían a qué universidad iban, presentaban pruebas de admisión, mientras ella se estaba graduando en la escuela de *ballet* y estaba en proceso de ingresar como bailarina en una compañía profesional, con unas dinámicas distintas y bastante exigentes.



Ambedo, 2021
 Coreografía: Ángel Rosas
 Dirección: Carolina Jiménez
 Diseño Coreógrafo - Compañía Nacional de Danza (México)

MOVIMIENTO PERPETUO

Hubiese sido un desperdicio que no se hubiera dedicado a alguna disciplina en la que pusiera su cuerpo a prueba cada día. ¿Y si la mamá de su compañera de colegio no hubiese tenido la idea de inscribir a las niñas en *ballet*? ¿Habría llegado a esa revelación por otro camino? Encontrar la vocación es un real privilegio. Y la pequeña hiperquinética, gracias al defecto, llegó a la virtud.

A Irina la danza se le reveló, en primera instancia, como un espacio de contención para su ilimitada energía. A ella, que no se podía quedar quieta ni un momento, que no se podía quedar callada, que se le hacía cuesta arriba quedarse sentada estudiando en un pupitre, o escribiendo por periodos muy largos cuando lo que quería era estar parada, corriendo y moviéndose, el *ballet* le permitió quedarse allí, centrada en su cuerpo. «Eso me ayudó a concentrarme en un estímulo, en controlar mi cuerpo, y fue grandioso. Cada día se me hizo más placentero el momento de ir a la escuela de *ballet*, y sobre todo si lo hacía con mis amigas», dice.

Después llegó un año en que la maestra de la academia les recomendó que hicieran la audición para una escuela profesional y le insistió mucho a la mamá de Irina. Sin duda le había visto condiciones, talento.

Cuando salió de la Pleyel presentó la audición en la escuela Teresa Carreño. Ella quedó seleccionada, pero sus amigas no. Irina ahora tendría que ir todos los días al *ballet*, con un régimen mucho más estricto. A su mamá le pareció muy abrumador para una niña de siete años y decidió buscar otras audiciones. Y así fue como dieron con la Fundación Ballet de Las Américas, donde ingresó a los nueve.



La Fundación Ballet de Las Américas acababa de abrir, dos años antes, en Chacao. Del grupo de personas que la formó y de la fundación misma, afirma: «Estoy orgullosa de haber estudiado toda mi carrera allí, por lo que ahora es y por haber formado parte prácticamente desde que se inauguró. Hoy ellos son mi familia. Todos esos maestros que formaron parte del equipo fueron personajes definitivamente decisivos en mi formación personal y profesional. Las maestras Stella Quintana y Paula Núñez, la maestra Alejandra Paredes, el maestro Rumen Rachev, quien fue mi más grande influencia para dedicarme al *ballet*; las maestras Marisela Bastart, Leslie Tomassoni, nuestra maestra de música. Todos fueron siempre una gran inspiración. Macarena Solórzano, maestra de *ballet* contemporáneo, Arturo Vela».

En su mayoría, sus maestros venían del Ballet Nuevo Mundo de Caracas, y por eso la cercanía de la escuela con Zhandra Rodríguez. «Esos grandes, grandes bailarines que tuvieron una gran historia dentro de la danza en Venezuela fueron una gran inspiración, porque los estudiábamos en la escuela. Ellos me dieron las primeras herramientas y aprendizajes sobre la danza, y el *ballet*, particularmente. Fue una fortuna formar parte del Ballet de Las Américas, que nos dio una educación artística integral. Veíamos técnica, contemporáneo, historia de la danza, teoría y solfeo... Y eso nos hizo artistas que entendemos el oficio como una conjunción de elementos del arte que necesitábamos para desarrollarnos como bailarines. Esa idea de aprender otras técnicas e integrarlas a nuestro desarrollo es uno de los ejes que uso hoy como coreógrafa y como maestra».

Ingresó en el año 2004 —a muy temprana edad, sin haberse graduado en la Fundación Ballet de Las Américas— al Ballet Contemporáneo de Caracas dirigido por María Eugenia Barrios y Offer Zaks, leyendas del *ballet* en Venezuela con prestigio internacional. También trabajaba con su maestro Rumen Rachev, quien le abrió las puertas para que hiciera una audición. Trabajó con ellos por tres años y allí comenzó su acercamiento al lenguaje neoclásico, un *ballet* menos rígido y más cercano a lo moderno.

«Aunque en la escuela veíamos *ballet* clásico y neoclásico, enfrentarme a un repertorio neoclásico en una compañía fue una experiencia grandiosa como primer trabajo. Allí bailé piezas del coreógrafo argentino Mauricio Wainrot. Piezas que me marcaron como intérprete y me abrieron los ojos para, en el futuro, hacer coreografías. Bailamos también versiones de las óperas, en coreografías de la misma María Eugenia Barrios, que también

“Soy una consumidora de artes plásticas, de teatro, de artesanías, y estoy viviéndolo constantemente, pues afortunadamente puedo vivir del arte. Por supuesto que tiene sus lados malos, sus momentos malos, pero así es la vida también”

me dieron conocimiento y cariño por grandes piezas operísticas, con esa virtud que ella tenía para convertirlas en historias bailadas», reflexiona Irina.

«También tuve acercamientos con otros coreógrafos, como Mariela Delgado, mi compañera en el Ballet Contemporáneo de Caracas. Ella comenzaba su carrera como coreógrafa en Venezuela, y me invitó a participar en *Cuadros de una exposición* —música de Modest Músorgski— y la ópera *Diálogos de carmelitas* —con música de Francis Poulenc, una obra que trata sobre la persecución contra las carmelitas durante la Revolución francesa—. En la obra participaban bailarines contemporáneos y fusionábamos el clásico con el neoclásico. Tener estas posibilidades de acercamiento con creadores, en este caso creadores emergentes, y ver cómo desarrollaban su trabajo, y bailar las piezas de Mariela y más adelante ver cómo esas piezas ya formaban parte del repertorio del Ballet Contemporáneo de Caracas y después del Ballet Teresa Carreño, fue una gran inspiración para mí».

Después, en 2006, Irina entró al Ballet Teresa Carreño, primero como integrante del cuerpo de baile y luego como solista. Allí una vez más se reencontró con amigos y conoció a figuras destacadas de esa compañía. «Las primeras bailarinas eran Cristina Amaral y Cristina Gallardo, luego llegó Susan Bello, que venía del Miami City Ballet. Siempre es grandioso verlos bailar y poder aprender y compartir espacios con ellos. Todavía eran maestros y bailarines Javier Solano, Laura Fiorucci, Cristina Longarino. La Compañía Ballet Teresa Carreño fue mi casa hasta que conseguí un contrato en Ecuador y me fui del país. Allí —afirma sobre el Ballet Teresa Carreño— encontré otra familia, un equipo, un grupo de amigos, muchos de los cuales se habían graduado en la Fundación Ballet de las Américas».

CON UN PIE AFUERA Y EL OTRO «ADENTRO»

Irina ve su transformación profesional como un proceso a través del cual se van gestando momentos de conciencia frente al oficio, como las capas concéntricas de la cebolla: los maestros, los compañeros, los viajes, su primera gira con el Ballet Contemporáneo de Caracas en Alemania y Brasil, su mudanza en 2008 a Sudamérica con el Ballet Nacional de Ecuador, y su nueva casa, la Compañía Nacional de México.

«Con cada viaje —dice— uno va generando distintas conciencias que te llevan al punto donde estás. Migrar a otros países, bailar en otras compañías, estar sola en otros países atesora mucha de esa conciencia sobre el oficio: lo que he aprendido sobre cómo he desarrollado y lo que implica el oficio que tengo, los sacrificios y las virtudes de la danza, los nuevos oficios dentro del *ballet*, como la coreografía, que requieren de otra conciencia y de otro aprendizaje». Irse del país, entonces, como cada paso que da,

supone un proceso introspectivo. Una danza interna. El pie que baila dentro de ella. La vocación es como las zapatillas rojas del cuento de Andersen: «Hay cosas que no se pueden separar», decía, a propósito del cuento, la heroína de una serie llamada *Está bien no estar bien*.

«Si hablamos de influencias, primero pienso en Vicente Nebrada, a quien además nunca conocí, pero sí tuve la fortuna de bailar algunas de sus piezas. Es una gran influencia para varias generaciones de bailarines y creadores venezolanos. Y lo que logró en el Ballet Teresa Carreño, la historia que marcó en Latinoamérica y en el mundo, siempre serán una gran influencia para todos nosotros», dice Irina ante la pregunta de quiénes marcaron su destino profesional.

«Desde el punto de vista internacional me voy por una compañía que siempre me ha influido en el plano coreográfico, que es el Nederlands Dans Theater —un grupo de vanguardia que tiene su sede en La Haya—. Lo conocí cuando todavía era muy joven y lo veía con gran admiración, sobre todo el trabajo de Jiří Kylián. Después empecé a ver trabajos de más y más coreógrafos que han influenciado mi vida y mi carrera, como creadora y como coreógrafa, y todos tenían en común que habían montado en esa compañía».

Irina ha bailado innumerables obras de innumerables coreógrafos venezolanos e internacionales. Incluso como invitada por compañeros coreógrafos en Ecuador, México y Venezuela. Desde obras contemporáneas, como las del brasileño Roberto Oliveira, con el Ballet Contemporáneo de Caracas, o de Mauricio Wainrot, Mariela Delgado, María Eugenia Barrios, y clásicas de Vicente Nebrada. Piezas de Arturo Vela, Gerardo Delgado, Jaime Camarena, «que trabaja la técnica de José Limón», o Jaime Pinto, director y coreógrafo chileno, hasta creaciones para festivales de coreografía emergentes.

En México ha bailado obras de *ballet* clásico: el *Romeo y Julieta* de John Cranko, *El cascanueces* de la maestra Nina Novak; obras neoclásicas, como *Paladio*, de Stanislav Fečo, *La esmeralda*, de Yuri Burlaka, y obras de coreógrafos del Ballet Kirov. «Mi último logro, aquí en México, ha sido bailar en *Por vos muero*, del maestro Nacho Duato, con quien tuve la fortuna de trabajar», relata con orgullo.

Esa niña hiperquinética, tal vez por gracia del *ballet*, hoy es una mujer muy estructurada. Lejos de morir con sus logros, su necesidad de crecer parece que recobraría nuevas vidas. Nuevos propósitos alimentan su vida.

“Con cada viaje uno va generando distintas conciencias que te llevan al punto donde estás. Migrar a otros países, bailar en otras compañías, estar sola en otros países atesora mucha de esa conciencia sobre el oficio”



Por vos muero, 2019
Coreografía: Nacho Duato
Compañía Nacional de Danza (México)

Desde recuperar los nexos de una familia dispersa por la diáspora hasta ocupar un lugar como coreógrafa.

«Me planteé conseguir un lugar en el cuerpo de baile de una compañía en Latinoamérica y ser estable en ese lugar, crecer y tener oportunidades, y siento que lo logré cuando llegué a México. Estoy en una compañía grande, como la Compañía Nacional de Danza de México. Presentamos *Giselle*, *Esmeralda*, *Don Quijote*, *El cascanueces*. En 2014 gané el primer lugar del concurso interno de coreografía de la Compañía Nacional de Danza con la pieza *Planimetría del movimiento*. Con *Trinun* obtuve también el primer lugar en 2015 y ambas obras forman parte del repertorio de la compañía. *Blancanieves* se ha bailado en grandes teatros, ha recibido una nominación a las Lunas del Auditorio Nacional. Me he propuesto lograr estabilidad económica siendo artista, con un buen sustento para mí y para mi familia. Ahora tengo planes de estudio, de aprendizaje, de cambios. Tener un lugar como coreógrafa en la compañía, que involucre nuevos lenguajes, aunque ya tengo cuatro obras en el repertorio de la Compañía Nacional. Viajar, conocer, mantener la unión familiar que hace muchos años se perdió porque estamos dispersos por el mundo. Incluso si voy ahorita a Venezuela, vería a pocos».

“Ese carácter efímero que tienen las artes escénicas pide sinceridad”

LA POESÍA ES EL CUERPO

Cuando se le pregunta por la poética que la mueve en su oficio de bailarina-coreógrafa-maestra, se muestra como una bailarina clásica que ha tenido la curiosidad y la disciplina de experimentar con diferentes maestros y de coquetear con escuelas, estilos y técnicas distintas. «Yo realmente estudié técnica clásica y los principios estéticos del *ballet* son bastante específicos. Por muchos años me dediqué a absorber y a cumplir con esos principios para poder pertenecer a una compañía de *ballet* clásico. Pero también he tenido la fortuna de experimentar otros estilos y otras técnicas, contemporáneas y neoclásicas, y actualmente, como maestra y creadora, regreso a esa integralidad del arte que nos enseñaban en la escuela. Integro todos esos estilos, todos esos principios estéticos y todas estas técnicas que he aprendido y los voy sumando para crear el lenguaje con el que trabajo», explica.

«En la Fundación Ballet de las Américas estudié la técnica Vagánova, y una vez que salí del país tuve que aprender la técnica cubana, que se bailaba en Ecuador. En México, actualmente, una de las directoras de la Compañía Nacional de Danza trabaja en el Staatsballett Berlin y trae muchos maestros rusos, y regreso a mis inicios, en cuanto a las técnicas de *ballet*», agrega.

“Mi oficio es mi vida. Como maestra, como coreógrafa, como bailarina lo vivo intensamente. Con pasión le dedico mucho tiempo al desarrollo de ese oficio, pero también a disfrutar del arte”



Por vos muero, 2019
Coreografía: Nacho Duato
Compañía Nacional de Danza (México)

 Ver muestra audiovisual

Su hambre de bailar la ha llevado por caminos poco ortodoxos, como el de Gaga, que estudió en 2018 en el Mark Morris Dance Center, en Nueva York. Impulsado por el dolor que le producía una lesión en la espalda, Ohad Naharin se vio obligado a cambiar sus patrones de movimiento. El Gaga es un lenguaje y un método de trabajo que explora el movimiento a través de técnicas de improvisación, centradas principalmente en el desbloqueo del cuerpo.

Con el coreógrafo español Nacho Duato —que ha trabajado con el Nederlands Dans Theater que tanto le gusta a Irina— también ha tomado cursos, y ha estudiado la técnica de Martha Graham. «Todo lo voy sumando. Aunque todos los días me pongo el tutú, me pongo las zapatillas de punta y me atengo a esos principios estéticos tan particulares que tiene el *ballet* clásico. Mi oficio es mi vida. Como maestra, como coreógrafa, como bailarina lo vivo intensamente. Con pasión le dedico mucho tiempo al desarrollo de ese oficio, pero también a disfrutar del arte. Soy una consumidora de artes plásticas, de teatro, de artesanías, y estoy viviéndolo constantemente, pues afortunadamente puedo vivir del arte. Por supuesto que tiene sus lados malos, sus momentos malos, pero así es la vida también», razona.

Irina siente su vida como una ola que sigue a la otra. Siempre terminando algo y comenzando otra cosa. Se ve a sí misma como esa pequeña niña hiperquinética que tiene energía de sobra.

«Lo que quiero expresar cuando bailo depende del momento en el que estoy como individuo, y de la obra que esté interpretando, pero cuando pienso en qué bailarina quiero ser, lo que realmente me gustaría es ser sincera en escena. Disfrutar de lo que estoy haciendo, que además es efímero y es único de ese momento. Ese carácter efímero que tienen las artes escénicas pide sinceridad. La mayoría de las veces lo logro, con más o menos intensidad, pero el intentarlo y tener la conciencia de representarlo desde ese lugar, y la conciencia de entender cuál es tu momento y que estás dando lo mejor de ti, implica logro. Entonces, todo eso es bailar».



PORTAFOLIO



Mozart Mambo, 2004
Coreografía: Thierry Malandain
Ballet Contemporáneo de Caracas



Por vos muero, 2019
Coreografía: Nacho Duato
Compañía Nacional de Danza (México)



LU
GÓMEZ




— 1987 —

LU GÓMEZ

«En la danza
contemporánea avanzas»

Nació en San Felipe, Yaracuy, en 1987. En su ciudad natal se formó como bailarina de *ballet* desde los siete años, para descartarlo por ser una casilla donde ella no encajaba. En Caracas, descubre el arte al que hoy se consagra, la danza contemporánea. Licenciada en Danza, mención Intérprete de Danza Contemporánea, de Unearte, forma parte del elenco estable de Teresa Danza Contemporánea. No solo es reconocida por su desempeño como bailarina intérprete sino como maestra de yoga de clase mundial, graduada con una beca del Yoga Alliance en Sadhana

 Armando Coll

 José Reinaldo Guédez (retratos y portafolio)

Natasha Lashly, François Motalant, Luis Corona (portafolio)

Cualquiera adivina que preguntar por el nombre bautismal no conduciría a la persona buscada: «No, aquí no trabaja ninguna... ¡Oye!... ¿Tú sabes de una profesora que se llama...? ¿Cómo es que es?». Luigiemar Irene Gómez García es la niña que así fue registrada en la ciudad de San Felipe, estado Yaracuy, poco después de su nacimiento el 20 de junio de 1987. La cosa es que, al día de hoy, en el centro ARA Yoga, dicen no tener noticia de ella, pese a que, sin lugar a dudas, la dirección responde exactamente a la que la profesora de yoga citó; en La Castellana arriba, la avenida principal, poco antes de la Cota Mil. «¿Sabes dónde queda Casablanca?». ¿La tienda de modas? «Justo ahí».

Justo ahí, en la avenida principal de La Castellana, empinada por el pie de monte; la montaña se impone como una enorme cornisa en contrapicado.

Venía retrasada y, en cuanto el portero la vio subir por la avenida, rauda sobre su motoneta, le cayó la locha. «¡Ah..., la de la moto...! ¡Lu!».

Lu Gómez, como la conoce todo el mundo, una de las profesoras de yoga más solicitadas de ARA y otros lugares afines repartidos por Caracas. Detiene la motoneta ante el portón de Casablanca y bajo el casco y los lentes y el tapaboca cabe adivinar la sonrisa. «Había mucho tráfico y ni en moto te libras».

«Luigiemar, sí... De haber sido varón, Luigi, porque mamá sentía admiración por un arquero de fútbol italiano llamado Luigi... Salí hembra y quedé Luigiemar... Ya sé. ¡Un espanto!», y ríe. Ella ríe mucho, diría cualquiera, parte del lenguaje corporal, gestual, que ella emplea, como si no tuviera consciencia de ello. Así baila. Esa es la idea.

«En danza contemporánea tienes un campo más amplio, puesto que la permanente exploración expresiva te permite avanzar de acuerdo al país donde vives, la ciudad, la cultura tuya. No te encasilla, no es el cuadrito», hace saber Lu, ahora, sí, Lu, como todos la conocen, como artista y persona.



PERO PRIMERO, EL *BALLET*

Allá en San Felipe, Yaracuy, la madre vio en su primogénita la posibilidad de extender un deseo. Por lo que la hija cuenta, no hizo falta que le impusieran nada. Ella estaba encantada de hacer *ballet* en San Felipe: «Empecé a estudiar *ballet* clásico a los siete años en la Escuela Regional de Danza, que todavía existe en San Felipe, Yaracuy, dependiente del Estado. Es la única escuela de *ballet* estatal que hay allí. Tiene sede en el Teatro Andrés Bello, el más importante de ese pequeño estado del país. Mi madre me llevó a una audición. Ella es caraqueña, formada en gimnasia en Caracas. Luego, por cosas de la vida, no continuó, pero esa vocación por el cuerpo seguía en su cabeza. Soy su primera hija y quiso que yo estudiara algo parecido a la gimnasia».

“La gente del *ballet* es como un robot; ahí no investigas, no sabes qué te pasa por dentro, por qué hay una espiral, por qué es que mi espalda no sube, te duele atrás y no sabes que es por un riñón y no un músculo”



«Yo no tenía muchas condiciones, de hecho, soy morena, por lo que tengo otras capacidades musculares y de potencia como de atleta y no para algo tan lírico o estético como el *ballet*. Soy de estatura media, pero soy más fuerte que flexible. Ahora sí tengo la flexibilidad que me dan el yoga y la danza contemporánea. Siempre fui más musculosa que esbelta. Siempre fui delgada, pero musculosa», explica.

Querer no es poder, por mucho que digan los apóstoles del pensamiento positivo. Querer es hacer y haciendo se descubre que, tal vez, tu destino no es exactamente el que te proyectaste primero. Todo héroe o heroína en el sentido arquetípico suele encontrar, ya avanzado el camino, que el deseado elixir no era tal o está en otra parte. Al menos, Lu así lo descubrió, largo tiempo después de iniciarse en el *ballet*, pero jovencísima, más que a tiempo.

«Estuve en el *ballet* hasta los diecisiete años allá en San Felipe», cuenta la bailarina. «Me gradué. En el *ballet* te gradúas después de nueve años, pasas por varios niveles. Nosotras veníamos a Caracas a algunos encuentros de danza clásica, también íbamos a Barquisimeto o a Maracay, o al Zulia. Todas las escuelas del país en algún momento hacen encuentros. Hay circuitos, por ejemplo, Valencia, Cojedes, Barquisimeto y Yaracuy. Se hacían audiciones para viajar con menos niñas, porque era menos costoso».

«A medida que vas creciendo te das cuenta de que no tienes las líneas corporales...», y aquí se detiene un instante largo, mientras en ese tiempo va figurando la sonrisa de la aceptación. «Cuando hay encuentros o clínicas, hacen audiciones de grupos de diez, doce niñas, entre nueve y trece años, o entre siete y nueve años. Me parece que eso está muy bien, la forma de estructurar los niveles, por edades, y así avanzas. Cuando hacen audiciones, notas que, por tu naturalidad, no quedas, no vas. Te dicen:



“Mira, esos pies; qué pasa con esos pies... tienes los pies de tu papá”, y claro, mi papá es negro y tiene los pies planos, ¿de dónde voy a sacar yo un empeine ruso?», pregunta ella, sonriente.

Ya no estamos en Bolshói —ni en San Felipe—, cabría decir, el tránsito por el mundo especial de los adultos inicia con una nueva prueba y punto de giro hacia la danza contemporánea. Lu Gómez no encajó del todo en «el cuadrito» del *ballet* clásico. Aprendió a bailar en punta de pie con destreza, pero sin la ligereza que exige la técnica moscovita, el *ballet* clásico que el lego reconoce en ese nombre ruso: Bolshói, un teatro, una academia, encapsulados en la resina de una técnica universal, inapelable.

«Mi papá es una cosa negra que pudo haber corrido cien metros en dos segundos», suelta la profesora de yoga entre risas. «Y mi mamá, blanca pero musculosa —gimnasta—. Empiezas, entonces, como a aceptar: “Bueno, no tengo las condiciones de mis compañeras, ni la flexibilidad de mis compañeras, porque yo lo que soy es potente”. Y cuando avanzas allí, ves que hay cosas en la clase en las que eres muy buena y otras en las que no tanto. Si se trata de la clase de barra clásica, hay unos ejercicios que, unos, son de flexibilidad y control, como los adagios o los batidos que son de potencia. Cuando vas al centro del salón, ya sin el apoyo de la barra, te das cuenta en qué eres buena, si saltando o haciendo extensiones de piernas. Evidentemente, yo era buena en potencia, saltando y girando. En danza contemporánea, en cambio, constituyes otras cosas, dependiendo de la técnica, que es diversa. En danza contemporánea, fisiológicamente y biológicamente, puedes trabajar en conjunto; en el *ballet*, no, no te dicen nada, nada de lo que queda dentro de uno, nada, es muy difícil. Por eso yo digo que la gente del *ballet* es como un robot; ahí no investigas, no sabes qué te pasa por dentro, por qué hay una espiral, por qué es que mi espalda no sube, te duele atrás y no sabes que es por un riñón y no un músculo. Ves a un profesor corregir y corregir: “¡Sube!, ¡sube más la pierna!”. Y nada que puedes, y nadie se pregunta cómo está constituido tu cuerpo. Ahora, con la complejidad de mujer adulta, te puedo decir que mi cuerpo era para otra cosa. Pero mi mamá no lo sabía, nunca te hacen esas preguntas».

Nunca te hacen esas preguntas... Lu tiende a contar en segunda persona. Sin entrar en consideraciones lingüísticas, en su caso ella no solo busca sino capta la empatía del interlocutor con la historia de su vida. Ella sí se hace preguntas y se habla de tú a tú con su alma.

Si es de la familia que habla, ahí sí regresa a la primera persona; sobre ese asunto responde, no se hace preguntas. El yo y el tú cierran filas:

“Si tienes una niña del *ballet* de Nina Novak, que tiene cinco años, cómo alguien de diecinueve años o más va a empezar a estudiar *ballet*. Estás viejo, estás grande”

«Mi papá existió hasta mis diez años. Nunca me ha visto bailar. Jamás. Está vivo Luis Gómez. Es un negrazo y mi cuerpo básicamente es él... Tengo dos hermanos: una hembra, Ámbar, de veintisiete años, y el varón, que es de otro padre, tiene diecinueve años. Él es fonaudiólogo. Está dedicado a todo lo que es discapacidad auditiva. Está estudiando para ser terapeuta de niños. Es músico de la orquesta del Estado. Toca violín. Le apasiona el drama de los niños, hijos de padres que no se preguntan “¿por qué mi hijo no habla?”».

Y en la infancia y la adolescencia en la ciudad natal, el *ballet* fue la familia extendida: «Mis maestras de *ballet* en Yaracuy fueron Luisa Suárez, Laura Fonseca, Rosa Rivero y América García, las recuerdo siempre».

Hasta que tocó ir a Caracas y enfrentar las audiciones para ingresar —¡nunca antes lo sospeché!— en un instituto de educación superior dedicado a la danza.

«Empecé a estudiar en el Instituto Universitario de Danza (Iudanza). La carrera completa dura cinco años. Había dos menciones: Intérprete en Danza Contemporánea y Docente en Danza Contemporánea o Ballet. A mí me parecía en aquel momento que eso de que en solo cinco años te formarás como profesor era aberrante. Era más fácil formar a un intérprete que venía de escuelas, que va a seguir formándose, que a alguien que va a enseñar, sobre todo en danza clásica. Hubo bastantes desencuentros con el tema de esa mención. Sobre todo, tratándose del *ballet*. Yo vengo del *ballet*, entro en danza contemporánea porque no había una mención para el intérprete en danza clásica, cosa que me parece fantástica, porque aquí ya había escuelas muy sólidas, así que para qué pretender formar en cinco años a un bailarín clásico. Si tienes una niña del *ballet* de Nina Novak, que tiene cinco años, cómo alguien de diecinueve años o más va a empezar a estudiar *ballet*. Estás viejo, estás grande», concluye Lu, quien egresa del Iudanza pero ahora bajo la organización que cobija todos los centros de educación superior en las áreas de creación: la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte). Ella es licenciada en Danza, mención Intérprete de Danza Contemporánea.



Falsas maniobras, 2016
Coreografía: Félix Oropeza
Teresa Danza Contemporánea

AGNICIÓN: LA DANZA CONTEMPORÁNEA

Lu Gómez parece desahogada y, con su voz de maestra, de registro grave y profundidad de campo, retoma el relato *da capo*. Un momento... no todo fue contrariedad, hay una experiencia, un aprendizaje, un acervo que marca a quien lo lleva para mejor provecho en otro lugar: «Hoy día, me encanta ver el *ballet*, porque aprendí y me enseñaron muy bien, aunque fuese tan duro. Me dio la disciplina, el temperamento, para armar mi vida, mi carrera, mis decisiones; te hace muy responsable».

«En la adolescencia ya sabes que no puedes andar con tus otros compañeros de colegio por ahí, visitar una exposición con ellos o así, o simplemente estar con los amigos, que es propio de la edad. Debajo de tu uniforme de colegio, está el leotardo y las medias de *ballet*. No puedes andar con el pelo suelto sino con un moño, mientras las otras niñas ya se maquillan libremente. Tu vida encaja siempre alrededor de niñas. Las pijamadas eran con niñas, la ida a la playa era con niñas. Y ahora pienso, ya grande, con todo este tema del feminismo: entre nosotras ninguna era *gay* o bisexual, pese a que todo era exclusivamente entre niñas, puesto que, al menos en mi época, niños no había para el *ballet*», declara.

«En la danza contemporánea tu cuerpo cambia, avanza, entonces todos los códigos aprendidos en el *ballet* van a otro lugar».

«Me gradué en el momento en que se hace la prueba de la OPSU. Y ahí descubrí que había un instituto de estudios superiores dedicado a las artes. Me sorprendió, claro, porque no lo imaginaba. Y yo quería seguir en el mundo del arte. Vi que existía el Instituto Universitario de Danza, que funcionaba en la Casa del Artista. Cada agosto, allí hacían audiciones, para empezar en octubre el primer año. Aplicamos dos compañeras de la escuela y yo. Vine a presentar la audición durante una semana entera. En ese momento, el instituto impartía, con el maestro Miguel Issa, música, actuación. Me tocaba hacer dos clases de *ballet*, una de danza contemporánea. Eran cinco días aquí en Caracas y era la primera vez que venía sola. Regresabas a casa a esperar a ver si quedabas. Y en efecto, quedamos las tres que presentamos la audición. Teníamos buen nivel, la verdad que sí. Teníamos muy buen nivel técnico, al menos. En el interior del país se puede alcanzar nivel técnico, pero falta ese contacto con lo moderno. En el interior prevalece lo ortodoxo y el mal gusto, aun, a pesar de que se avance en lo técnico, pero no llegan tantas cosas, nuevas herramientas que pueden abrirte los ojos», cuestiona Lu al revisar su trayecto sobre punta de pie para luego plantarse en la danza contemporánea.



Serifotes, 2013
Coreografía: Félix Oropeza
Teresa Danza Contemporánea

JRG

LOS MAESTROS

Calla un instante y otea alrededor el espacio, dígame zen, donde Lu enseña yoga: «Por ahí debe de venir...».

Se refiere al coreógrafo de Teresa Danza Contemporánea, Félix Oropeza: «Es mi alumno y fue mi esposo». El maestro, que Lu no tardó en desposar y con quien vivió durante una década, ahora es amigo tutelar que gusta recibir las enseñanzas de la otrora esposa para mantener cuerpo y alma en su lugar y funcionando. «Félix es ahora uno de mis grandes amigos, es familia también... el amor de mi vida».

*“Cuando te enteras de que
existe gente como Merce Cunningham,
Martha Graham, Twyla Tharp,
Pina Bausch... se abre tu imaginario y
cambia tu cuerpo”*

El maestro coreógrafo esbozó las notaciones para el tránsito de la joven esposa; los pasos hacia otros maestros y, luego, la dejó en el centro de la sala, para que ella misma eligiera sus movimientos en adelante; sola como si nadie la viera... lejos ahora de las maestras y condiscípulas de *ballet*. Un primer llamado: «Luego, me invitaron a la compañía de Julie Barnsley, Acción Colectiva. Esa compañía inauguró el Teatro de Chacao. Duramos tres años en el proceso. ¡Ay, sí, fue un espanto la espera!», se lamenta agrídulce. «El teatro no terminaba de abrir, se cambiaron cosas, fue larguísimo... Ahí fue cuando conocí a mi maestro Juan Carlos Linares, representante de la danza Butoh en el país. Es una expresión que nace después del lanzamiento de la bomba en Hiroshima y Nagasaki. Es la danza de la devastación y justamente por eso los movimientos son bastante lentos, como moribundos, de poca energía. Kazuo Ohno es uno de los padres de esta danza. Ahora Juan Carlos Linares es mi maestro de yoga, el mejor de la ciudad, maestro de mis maestros. Julie hacía clase con él... En una recopilación de las puestas de Julie Barnsley había un territorio en el que se incluía la danza Butoh, ahí fue donde conocí al maestro Linares».

Luego, relata: «En el espectáculo inaugural del Teatro Chacao, yo era la más joven. Y me tocó bailar con las personas que más admiraba, como Rafael González, como Luis Villasmil, Pedro Alcalá, Ana Karina Balza, quien bailó con Félix Oropeza y con Leyson Ponce... Quiero decir, bailé con los que me antecedieron en el Iudanza, de las primeras promociones y que yo admiraba. Aprendí mucho de las dinámicas de quienes para mí eran la gente grande. Conocí al cineasta Goar Sánchez (videógrafo de Acción Colectiva), a Miguel Noya que hizo la música, entonces, fue como un máximo de cosas, un momento muy importante».

«Con el tiempo se fue convirtiendo en una experiencia fantástica, y todos terminamos por amor cien por ciento, puesto que se distendió en el tiempo porque el teatro tenía una fecha de apertura, luego la rodaron, dejamos de vernos, luego la volvieron a rodar...



y así, hasta que por fin se abrió, y tuvimos una temporada muy corta después de que ensayamos tanto, solo para bailar tres, cuatro veces. Es la única vez que he bailado en el Teatro Chacao y la única vez que he bailado en una compañía que no sea dirigida por Félix. Pero, en Teresa Danza Contemporánea bailamos obras de maestros invitados, como Rafael González, Eliana Guerrero, y así, pero mi maestro como tal es Félix Oropeza», afirma.

Pero eso no obsta para que tenga otras admiradas referencias: Leyson Ponce —con doctorado, hoy ocupa cargos académicos en España—, Miguel Issa —magíster en políticas culturales, docente de música, danza y drama—, artistas de la generación de los 80, ahora maestros, una hornada renovadora que fue tejiendo la trama sobre la que la nueva generación encuentra soporte, asidero para gestarse y hacerse singular; por supuesto, Julie Barnsley —una británica que es, sobre todo, acervo de la danza en Venezuela, artista y teórica—; y hasta a Sonia Sanoja la tendría la joven Lu ante sí, enseñando historia de la danza. Sonia Sanoja, la pionera, la gran bailarina moderna de Venezuela, la vanguardista, la que fue moviéndose en los ambientes sonoros creados por la recitación de Alfredo Silva Estrada, poeta singular, excéntrico esteta, inseparable y devoto esposo, y el compositor Alfredo del Mónaco, otro adelantado. Así iba Sonia hasta consolidarse, hacer-se institución.

«Estuve con Sonia Sanoja. Había que estar ahí a las siete de la mañana y verla con asombro. Ella ya viejita. Y yo jovencita y animalita, de diecisiete años, en plan “¡bueno!, ¿quién es esta viejita?”. ¿Quién es Sonia? En la universidad, evidentemente, te reeducan porque vienes de una escuela... En la escuela de *ballet* me daban música, solfeo y nomenclatura del *ballet* clásico, porque no era hacer por hacer. Si alguien es más intelectual estudiaba y agarraba más de un libro sobre de dónde vino el *ballet*; ¿por qué se llama así?, ¿por qué uso palabras en francés?», inquiriere, y entonces ella misma responde: «El *ballet* tiene el francés como nomenclatura; la música, el italiano; el yoga, el sánscrito».

«¿Quién era Sonia Sanoja?... ¡La pionera!», recuerda el descubrimiento Lu, la entonces bailarina de *ballet*.

«Cuando ves en primer año historia de la danza, ves que hay compañías que tienen diez años o más, alrededor del mundo, con un repertorio. Ves que hay técnicas de danza moderna que tienen más edad que tú. Descubres un montón de cosas que tú ni idea», confiesa Lu.

«Cuando te enteras de que existe gente como Merce Cunningham, Martha Graham, Twyla Tharp, Pina Bausch... se abre tu imaginario y cambia tu cuerpo».

El asombro no cesa, puesto que no como Lu vio antes de su llegada a Caracas, no son compañías con más de diez años que ella; desde décadas antes de ella nacer, la danza contemporánea se codificaba y recodificaba *ad infinitum*.

LUEGO ESPOSO, LUEGO AMIGO, EL MAESTRO

Tras la conmoción del descubrimiento del lenguaje siempre promisorio de la danza, esos códigos nuevos debían arraigarse con la maduración, no solo de una técnica, un arte, sino en la vida; el tránsito existencial.

«No tengo hijos. Estuve casada seis años con Félix, con quien venía de convivir cuatro, de modo que estuvimos juntos diez años. Me divorcié hace dos. Me fui de casa porque todavía no quería tener chamos. Félix casi me dobla la edad y sí quería», explica.

Entonces, ofrece su relato: «Fui a hacer un retiro de once días, un *vipassana*, en total silencio. Te quitan todo, teléfono... cualquier comunicación con el exterior. Se trata de la meditación budista, el retiro más grande de Buda, el último que reencarnó humano. Aquí lo hacen en un lugar en Maracay».

«Allí hay un lugar precioso. En todos los países del mundo hay, al menos, un espacio *vipassana*. Aquí está muy bien constituido, perfecto. Todo está perfectamente hecho y todo funciona en la estructura. Debes dejar el teléfono, llevar la ropa que te indican, comer una dieta vegetariana. No soy vegetariana, pero yo ya había dejado de comer muchas cosas que no me hacían bien. Hay segregación por sexo: un lugar para las mujeres y otro apartado para los hombres. Son no sé cuántas hectáreas. Hay diez cabañas por cada espacio y en cada cabaña hay cinco personas que no se conocen. Tienes una cama de uno por uno que apunta al sur. Te dan las directrices de que no puedes hablar ni mirar a los ojos a nadie. Te despiertan con el sonido de un gong a las 4:20 de la mañana. Ya antes de iniciar el silencio hay que ponerse de acuerdo en dos cosas: los baños y la subida del agua desde el lugar donde se come hasta la cabaña», detalla.



El solar de los aburridos, 2018
Coreografía: Félix Oropeza
Teresa Danza Contemporánea

«Ahí pensé sobre las experiencias que debes tener de forma individual. Yo tuve muy pocas porque me casé muy joven. Todas mis vivencias habían sido con Félix. Todo, todo había sido con él».

«Y me dije: “Yo no he salido de viaje sola. Quiero seguir estudiando, quiero seguir enseñando, yo quiero seguir bailando. Si voy a tener un chamo ahorita voy a perder más años. Yo no quiero eso”. Iba a cumplir treinta y tres. Regresé del *vipassana* y tuve una conversación muy difícil con Félix. Porque fue en el amor... y pedí una beca a Yoga Alliance en Sadhana».

“Hoy día, me encanta ver el ballet, porque aprendí y me enseñaron muy bien, aunque fuese tan duro. Me dio la disciplina, el temperamento, para armar mi vida, mi carrera, mis decisiones; te hace muy responsable”

LA RESPIRACIÓN, LA TÉCNICA

Se trata de una institución de clase mundial, con sede en Barcelona, España y en Miami, Estados Unidos. Lu se hizo con méritos de la beca y egresó del instituto certificada para impartir clases de la disciplina. Resultó muy oportuno para ella, ya estaba avalada en una disciplina afín y, hoy por hoy, base de la danza en todo el mundo. El maestro Oropeza también vio una veta para mejorar el cuerpo de danza que dirige hasta hoy, si bien ya estaba iniciado en las posturas milenarias del Indostán. Pero requería completar la técnica con un aporte de Lu: la respiración.

«En Teresa Danza Contemporánea Félix descartó el *ballet* como entrenamiento e hizo énfasis en danza y yoga. Empecé a desarrollar mi tesis de yoga para bailarines, que no se basa en las asanas o posturas, sino en la respiración. La quietud y la respiración, que es algo que al bailarín no se le enseña en principio», explica.

Como un celaje, un barrido, un pestañeo, si no es porque la mirada de Lu informa el tiro de cámara, nadie lo notaría, y esa es la intención sigilosa del maestro coreógrafo, que se suma como uno más al ágape presidido por una joven instructora de yoga, unos metros más allá, en un espacio techado. El silencio es solo interrumpido por indicaciones puntuales, breves, tajantes, de la profesora sobre su *mat*.

La bronca voz del cielo da aviso; la pérgola gris se extiende alta sobre la sierra del Ávila, sobre el norte de Caracas; ya está sobre el ámbito propicio al yoga insistente, inmovible, concentrado. La gota sin garúa previa, pesada y sonora sobre el jardín enguijarrado. No es de noche, pero las luces se activan. Ni la cucharada de té conjura el instante: aquí y ahora. Pronto el *tutti* de las aguas se derrama a las faldas de la montaña y baja torrente; solo más tarde se sabrá si acaso anegó la ciudad.

“En la danza contemporánea
tu cuerpo cambia, avanza,
entonces todos los códigos aprendidos
en el ballet van a otro lugar”

¿Namasté? No, ¿por qué? Aún no escampa. Lu Gómez tiene el tiempo para hablar también; el instante dice que es para tertuliar al azar con el aguacero haciendo de las suyas al fondo; el mundo alrededor parece desbordado, con ruidos de claudicación, alguna rama que cae de un poderoso mijao, asordada agitación de metales..., pero de momento hay tierra bajo los pies, las posturas, las asanas, la respiración es calma y profunda hasta que sobreviene la risa de Lu Gómez.



Entramado, 2018
Coreografía: Rafael González
Teresa Danza Contemporánea

NL



PORTAFOLIO





Canción de la verdad sencilla, 2017
Coreografía: Félix Oropeza
Agente Libre Danza Contemporánea



Falsas maniobras, 2017
Coreografía: Félix Oropeza
Teresa Danza Contemporánea



MARCELA
LUNAR





— 1987 —

MARCELA LUNAR

«Mi casa siempre fue un teatro»

Nacida en Cumaná en 1987, a los cinco años comenzó a estudiar teatro y danza en su ciudad natal. Pasó por la Fundación Rayuela y Fundanza, donde conoció a su mentora, Carmen Ortiz. Una década después, y con total apoyo de sus padres, fue a Caracas, donde obtuvo su licenciatura en Danza Contemporánea, mención Intérprete, en Unearte. Fundadora y directora de la compañía independiente Amaká Colectiva, sus coreografías buscan expresar su interioridad poética a través del movimiento. Mención honorífica Marco Antonio Ettetgui 2020 en Danza y Premio Nacional Aquiles Nazoa 2021 como Mejor Actriz. Concibe el arte como un tejido vivo, interdisciplinario

 Juan Antonio González

 José Reinaldo Guédez (retratos)

Sergio Álvarez, Gustavo Lagarde,
Adrián Naranjo (portafolio)

Sobre los escenarios, Marcela Lunar se muestra enérgica, pero también sutil, frágil, como si sus gestos, su cuerpo y sus movimientos hablaran de un dolor profundo al que hay que enfrentarse sin miedo. A veces también se le ve alegre, liberada, como si su frondosa cabellera ensortijada, color borgoña, la acompañara en la celebración del amor, de la vida... del arte.

Quizás, lo que más la delata como ejecutante de danza contemporánea es la precisión con la que se mueve, con la que camina, con la que saluda. Da la impresión de que, en el momento menos esperado, se pondrá de pie para hacer un giro... ella y esa selva rojiza que la corona, ella y esas manos de pulso pétreo, ella y esa modesta humanidad de alrededor de 1,65 metros de altura, ella y ese cuerpo que para su fortuna parece no estar sometido a los rigores de la delgadez extrema. Ella.

Marcela Lunar es danza. Poco menos de sus treinta y cuatro años de edad los ha dedicado a expresar sensaciones, emociones, ideas, opiniones y vivencias con el movimiento acompasado de su cabeza, su tronco y sus extremidades. Y es que esta joven venida del oriente, del sol y el salitre, se trajo a esta Caracas gris el calor y el color de su gentilicio, de su piel.

«Soy una artista intuitiva, ingeniosa y emprendedora, me valgo de una variedad de medios para expresar mis ideas. Constantemente me desafío a mí misma para experimentar y aprender. En la creación entretengo toda sustancia, movimiento, voz, poesía, gesto, artes plásticas y música en vivo». Así se describe, desde la fría precisión que se espera de un resumen curricular, esta mujer nacida el 4 de mayo de 1987 en Cumaná, estado Sucre.

Atriz de teatro, directora escénica, investigadora del movimiento, vestuarista, poeta y productora. Marcela Lunar es licenciada en Danza Contemporánea, mención Intérprete, egresada en 2011 de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte). También, fundadora, directora y bailarina-intérprete de Amaká Colectiva, creada en 2008. Ha formado parte de las compañías



Sarta de Cuentas, de Carmen Ortiz (2004-2008); Mudanza, a cargo de Reinaldo Mijares (2009-2011); Teatro Ceres, bajo la dirección de Jericó Montilla (2010-2018); y la Compañía Nacional de Teatro, a la que perteneció como actriz (2016-2019).

Recibió la mención honorífica en Danza de los Premios de Teatro Marco Antonio Etedgui 2020, que otorga anualmente la Fundación Rajatabla; además del Premio Nacional Aquiles Nazoa 2021 como Mejor Actriz.

EN UN MUNDO DE MAGIA

Ya a los cinco años, Marcela Lunar participaba en su primer montaje teatral con la Fundación Rayuela de Cumaná, que presidió su padre. «Es el recuerdo más nítido que tengo de mi niñez. Se llamaba *La amistad en un mundo de magia*, y era una pieza teatral basada en *El principito*. Yo era el principito. Era una obra muy bonita, porque además incluía diferentes cuentos venezolanos, entonces eran diversos personajes de cuentos que formaban parte de una sola historia», rememora la artista.

Tal precocidad tuvo su razón de ser. Marcela es hija única de la pareja que conformaron Orlando Rodríguez, escritor, actor, director de teatro, promotor cultural, docente y director de Cultura de la Alcaldía de Cumaná, fallecido en 2019, y Aura Marina Lunar, actriz y educadora.

«Viví en muchos lugares porque mi vida ha sido un poco caótica, de mudanza en mudanza. Pero el lugar más estable fue frente a la plaza Chiclana, detrás del estadio Delfín Marval. Siempre digo que mi familia no es de esas convencionales que quieren que sus hijos estudien Medicina o Ingeniería. Mis padres querían que estudiara algo relacionado con las artes. Yo quería estudiar Arquitectura o alguna otra carrera, quizás Diseño de moda, pero mi papá me dijo: “No, tú tienes que estudiar teatro”. Mi hogar siempre estuvo cargado de arte, y en algún momento de mi juventud me quejé porque mi casa era toda una escenografía, siempre se movía, nada estaba fijo, nada era permanente. Cada vez que había un montaje se llevaban la mesa, los muebles, las matas... Todo formaba parte de la escenografía de alguna obra. Mi casa siempre fue un teatro. Mis padres también estudiaron Letras, entonces la casa también estuvo siempre llena de poesía, de cuentos; empecé a leer desde muy pequeña por aquello de que mis padres eran educadores», cuenta Lunar.

“Mi familia no es de esas convencionales
que quieren que sus hijos estudien
Medicina o Ingeniería.
Mis padres querían que estudiara algo
relacionado con las artes”

Sentada en un sofá negro del Centro Cultural Parque Central, del que forma parte como miembro de su Consejo Directivo y en el que está a cargo de su programación



de artes escénicas, Marcela viaja a los tiempos de su infancia para recordarse como una niña retraída. «Hace días, mi mamá habló con mi hija Lucía, y ella me comentó lo que la abuela le dijo: “¡Ay, mamá, qué graciosa eres! Mi abuela dice que tú nunca te reías”. Siempre fui muy observadora, era muy solitaria. Nunca me ha gustado el rebullicio de gente».

Cuenta la artista que en una ocasión, en su casa, su papá pasó frente a su habitación y al escuchar muchas voces, abrió la puerta y le preguntó que con quién estaba hablando si estaba sola. «Era que yo misma hacía las voces de los personajes que les creaba a mis muñecas. Me gustaba pintar, escribir, escribía mucho, siempre mezclando todo».

Sobre su inclusión en el montaje de *La amistad en un mundo de magia* explica Lunar que, para 1992, era muy poca la gente que hacía teatro en el interior del país. «Por supuesto, mi papá y mi mamá eran parte de la movida teatral y cultural en aquella pequeña ciudad del oriente venezolano. Digamos que era la misma gente; es decir, un grupo de amigos que se reunió a soñar juntos en el Museo Antropológico, que era donde ensayábamos. Y bueno, entre sueños y sueños, tejer y tejer, nació este proyecto. Me acuerdo que fue una obra increíble porque trabajamos muchísimo. Yo era la más chiquita del grupo, pero toda la escenografía la hicimos en conjunto, tenía un tobogán, un árbol gigante y mi papá construyó una nave espacial que yo agarraba con mis dos manos y corría con ella entre el público hasta llegar al escenario. Además, la nave tenía unas lucecitas que cuando todo estaba negro era lo único que se veía».

Aunque muy cercana a sus padres, Marcela Lunar reconoce que su relación con ellos no estuvo exenta de dificultades. «Mi papá fue mi confidente, era la primera persona a la que podía acudir; también con mi mamá. Los dos han sido siempre sostenedores de mi vida. De ellos aprendí a nunca decir que no, a siempre buscarle la vuelta, la solución, a las cosas. Para crear en el teatro nunca nada es imposible. Esa es una máxima que me ha acompañado toda la vida», comenta, al tiempo que percibe como legado materno valores como la esperanza, el amor, la solidaridad, la empatía, la nobleza... la suavidad. «Ambos me sobreprotegeron. Pero más mi mamá. Si bien mi papá también me sobreprotegió, fue el que me soltó las riendas más pronto, tanto así que me acompañó en mi decisión de venirme a Caracas a los quince años para estudiar en el Instituto Universitario de Danza (Iudanza)».

Ya desde sus años escolares, la futura artista mostró sus dotes para la dirección. Estudió en la Escuela Básica Brasil II de Cumaná. Allí daba clases su mamá.

“En las artes no debería haber ninguna fragmentación. El arte es un juego, un tejido donde, además, como creadores ponemos sobre la mesa lo que somos. Es nuestra vida”

«Corregía a la maestra en la pizarra. Siempre sobresalí porque era buena estudiante, participaba en los actos culturales del colegio. Y en cuarto grado mi mamá me dio clases, y me di cuenta de que tener a la mamá de maestra es horrible, porque entonces surgían las peleas entre mi papá y mi mamá porque ella era sumamente exigente, por un error me quitaba hasta dos puntos. Cuando le entregaba las notas a mi papá y este veía un 17 decía: “¿Qué es esto?”, entonces pasaba a ser el representante que iba a quejarse con la maestra; es decir, con mi mamá», recuerda quien también afirma ser muy selectiva con sus amistades. Hasta sexto grado tuvo dos amigas. «Siempre he sido de tener dos amigas a la vez».

Cursó el bachillerato en el Liceo José Silverio González, también de la capital sucrense. Pero la vida en casa opacó sus experiencias académicas. «La adolescencia fue un poco dura porque éramos mi mamá y yo solas. Mis padres se divorciaron cuando yo tenía diez, once años, y aunque mi papá siempre estuvo presente, yo vivía con mi mamá. Sobrellevé bien la separación de mis padres. Ellos estuvieron siempre cercanos. Supongo que para ellos esa situación fue bastante tormentosa, pero la verdad es que a mí siempre trataron de protegerme, de mantenerme un poco al margen de sus problemas».

BAILAR CON MECANO

Simultáneamente con su formación teatral en la Fundación Rayuela, la niña Marcela, de cinco años, emprendió sus estudios en Fundadanza, la escuela de danza contemporánea de Cumaná que dirigió Rodolfo Valera. «Comencé a estudiar danza porque quería bailar, venía de una casa de teatro, y como mi papá había vivido en Caracas, me hablaba siempre de la danza. Él era un motorcito, siempre me llevaba a ver *ballet*, danza contemporánea. En ese tiempo se hacía el Festival Sucrentino de Danza, donde pude ver a muchas compañías de Caracas, de Mérida».

Aún con aquellas referencias, Lunar cuenta que desde chiquita le gustaba bailar en la sala de su casa. «Le quitaba los pañuelos a mi mamá, sentaba a mis papás en la sala y les bailaba. Ponía Mecano, apagaba las luces y hacía mis entradas triunfales por la puerta de mi casa», recuerda.

La artista prosigue desandando los caminos de su vocación: «Bailar me hacía feliz. Me sentía divina. Recuerdo que desde muy niña recitaba en el colegio. En esa época se hacía el Festival Nacional Folklórico Infantil Cantaclaro, y yo fui a él representando a mi colegio; hasta mi papá escribió un poema. Se llamaba “Con cinticas de colores”. Eso fue parte de mi vida. Mi papá me llevó a hacer la prueba para la Escuela de Ballet Nena Coronil, y allí no me aceptaron porque tenía el pie plano. La verdad creo que fue porque era “superlinda”. Es mi teoría», dice con ironía.

«Ellos no te merecen», le dijo su papá, y la llevó a la Escuela de Danza Contemporánea. Inmediatamente la aceptaron. También estudió, en paralelo, música. «No aprendí ningún instrumento porque llegó el momento de decidir entre la danza y la música. Hice dos o tres años de preparación musical, todo lo que es teoría y solfeo; de hecho, podía leer música, aunque ya se me ha olvidado cómo hacerlo. Quería tocar el violonchelo», agrega.

Estuvo en Fundadanza hasta 2001. Nueve años en los que internalizó la rigurosidad, la constancia, el método, la pulcritud, la preparación y todo el ritual de la danza contemporánea. «Salía del colegio, iba a mi casa, comía y luego me dedicaba a peinarme, ponerme mi malla... Estuve en eso hasta los catorce años. Así que no conozco otra forma de vida», asegura.

Justo ese año visitó Cumaná Carmen Ortiz, especialista en danza africana y fundadora de la compañía Sarta de Cuentas, y quien se convirtió luego en maestra de Marcela. «Fue a dar un taller en Fundadanza. Me gustó mucho lo que ella hacía, su rigurosidad, su forma de comunicar el movimiento. Oírla hablar de la poética del movimiento fue una cosa que me alucinó», rememora la artista.

Nuevamente, el motorcito de la adolescente se accionó. Su papá habló con Ortiz porque quería tener la certeza de lo apropiado que sería mandar a Marcela a continuar sus estudios en Caracas. «“Necesito saber si vale la pena mandar a esta muchacha allá”, le dijo. De hecho, le pidió que me diera un taller de formación antes de venir a Caracas a tomar las pruebas en el Iudanza. Carmen accedió y fue una experiencia maravillosa tomar clases solita con ella; fue muy duro, pero me sirvió para la disciplina y para entender el proceso de formación técnica desde otro lugar, mucho más arduo, profundo. Y con Carmen, en ese momento, montamos *Venidas del mar*, que es una obra de Sarta de Cuentas que después me vine a bailar con ella porque me invitó a hacerlo aquí en Caracas. Esa fue mi primera experiencia con una compañía profesional», comenta Lunar.

Según le contó su papá, «siempre sobreprotector», una noche se fue a la Posada San Francisco, donde se estaba quedando Ortiz en Cumaná, y en el café del local se encontraron. Ambos comenzaron a hablar y el padre de Marcela, «así como quien no quiere la cosa», le preguntó: «Mira, ahí en la escuela hay una muchacha...». «Sí, una muchacha que tiene mucho ímpetu, que se ve que quiere hacer danza, que la puede hacer...», le dijo Ortiz. «Ah, sí, ¿y cómo se llama?», preguntó Rodríguez. «Marcela», respondió la artista. «¡Ah, bueno, esa es mi hija...!». «Al llegar a la casa, lo primero que hizo mi papá fue contarme lo que le había dicho Carmen», dice la aludida.

“Para crear en el teatro
nunca nada es imposible.
Esa es una máxima que me ha
acompañado toda la vida”

*¿En qué lugar ponemos
la empatía, la compasión?*



CUMANÁ-CARACAS

Tan pronto terminó el bachillerato y pasó los dos meses de vacaciones en su casa, Marcela Lunar se vino sola a Caracas para comenzar su formación en el Instituto Universitario de Danza (hoy Unearte), que para ese entonces (2001-2002) tenía su sede en la Casa del Artista, en Quebrada Honda.

«Para mí fue fácil desprenderme del círculo de papá y mamá. Aunque al principio me afectó un poco, estaba clara de lo que quería: yo quería bailar y quería formarme. Sabía que, aunque Cumaná es mi casa, allí había cumplido un ciclo», dice.

En Caracas llegó a casa de una tía en Montalbán. No todo resultó como la joven esperaba. «No pude vivir mucho tiempo con mi tía, uno o dos meses, porque tenía un carácter muy fuerte y yo también tengo un carácter muy fuerte. A los dos meses le dije a mi papá que no podía con esa situación. Yo viví toda mi vida con mi mamá y siempre fui libre. Mi papá, que me conocía muy bien, se vino a Caracas y juntos buscamos una habitación. Así fuimos sorteando todo».

El cordón umbilical no se cortó del todo. Durante su primer año en el Iudanza, Lunar estudiaba de lunes a viernes, desde las siete de la mañana a la una de la tarde. Todos los viernes salía de la Casa del Artista directo al terminal de autobuses Rodovías, a dos cuadras de allí. Volvía a Cumaná a pasar el fin de semana y el domingo se regresaba a Caracas para seguir con sus clases. «No tuve necesidad de trabajar porque mi papá me apoyaba en lo económico», agrega.

Sobre su terruño dice: «Una vez un amigo, cuando iba a hacer mi primer viaje fuera del país, me dijo algo que me gustó mucho y me marcó: “Que tengas un buen viaje y un feliz eterno retorno, porque cuando uno viaja, no se vuelve a ser de ninguna parte”. Así lo siento. Tengo dieciocho años acá en Caracas, y yo no soy de Caracas, yo soy de Cumaná, pero en Cumaná tampoco me siento de allá. Hay un desarraigo; si bien oriente marca gran parte de mi creación, porque esa raíz no se olvida, siento que soy de muchas partes».

Lunar califica de increíble su experiencia en el Iudanza. «Para una chama que viene del interior del país, conocer a un montón de gente, de referencias de la danza contemporánea de las que mi papá me había hablado, que había visto en revistas, que había visto bailar en un festival de danza que se hacía en Cumaná, aquello era asombroso».

Julie Barnsley, Félix Oropeza, Macarena Solórzano, Hilse León, Oswaldo Marchionda, Miguel Issa, Carlos Paolillo... fueron algunas de las figuras que en aquellos años dejaron huella en Marcela Lunar.



«Una de las cosas más bonitas que obtuve de la universidad fue pasar por los procesos de composición coreográfica, que son las materias que te dan sobre la creación, donde cada uno va investigando sus formas, sus necesidades expresivas. Esa es una materia que en la universidad nos da la posibilidad de tocar la chispa de la creación. Sin embargo, creo que desde mucho antes tenía ese ímpetu creador; desde muy chiquita escribía, me gustaba componer, cuando jugaba me gustaba instalar cosas, ubicar... Creo que siempre hubo en mí ese impulso, y junto con la universidad, empecé a profundizar en el proceso creativo, en la búsqueda incluso de conectar en mi ser la palabra con el movimiento, de fusionar, de narrar con el cuerpo una historia, porque una de las cosas que a mí siempre me parecía, o me daba la impresión, de la danza contemporánea es que era una serie de movimientos hermosos, pero que a veces me dejaba con ganas de saber qué era lo que estaban diciendo. ¿Por qué se mueven?, ¿qué quieren decir?», comenta la artista, fascinada siempre por la palabra escrita, por la lectura de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Emily Dickinson y Hanni Ossott.

Más que por simple curiosidad, montarse en el tren de la creación de una coreografía fue un proceso que para Lunar y algunos de sus compañeros de estudio trascendió el ámbito académico. «Eso nos fue llevando a la necesidad más urgente y frecuente de seguir haciendo tangible el pensamiento, la idea. En ese momento, cuarto año de la universidad, veíamos clases de Historia del Arte con Carlos Paolillo, y él en algún momento nos pidió hacer un ejercicio coreográfico basado en el trabajo de Pina Bausch. Así, decidimos hacer una videodanza tomando las sensaciones y las ideas de uno de los primeros trabajos de Bausch que se llama *El lamento de la emperatriz* (*Die Klage der Kaiserin*, 1990), donde la coreógrafa alemana mezclaba las estaciones con las emociones y las iba plasmando en imágenes».

«Pensando en eso, hicimos *El lamento de la emperatriz* venezolana. Nos dedicamos a mirar a las mujeres; ya teníamos la necesidad de trabajar con el cuerpo femenino, ¿cómo somos?, ¿cómo es eso de ser caribe? De ahí nació nuestro primer trabajo *Mujeres obnubiladas* (2008), basado en nuestras observaciones de las mujeres en la ciudad de Caracas, las que se peinan en la calle, las que se sacan las cejas, la que está sabrosa... Así fuimos plasmando en diferentes escenas todas esas variables de la feminidad», cuenta Marcela Lunar, sobre el germen de su compañía Amaká Colectiva, fundada poco después por ella y Akaida Orozco.

“El intérprete, que no el ejecutante,
tiene que plantear un personaje,
pensar en cómo se mueve”

Lo cierto es que también por invitación de Paolillo, Lunar y compañía crearon una coreografía para el Festival Internacional de Poesía: *Azahares destilados* (2009), una investigación dancística sobre las musas de la palabra en la que participaron, además de Marcela, Akaida Orozco y Elisa León.

«En ese momento, Paolillo nos preguntó: “¿Y qué nombre le vamos a poner a esto?”. Dijimos nuestros nombres y él dijo que no, que nos pusiéramos serias y le buscáramos un nombre al grupo. Esa tarde estuvimos jugando con las palabras, con los nombres, con nuestros nombres, hasta que de repente apareció Amaká, buscamos su significado y fue más que perfecto: es la cobertura del cuerpo, el resguardo del cuerpo, el descanso del cuerpo. Así se quedó», relata la artista, quien resume la filosofía de esta compañía independiente de danza contemporánea: «Crear desde lo femenino, la búsqueda de la fusión del movimiento con la palabra, pensar en una danza gestual, teatral, una danza con discurso, una danza que narre historias, que hable también de sensaciones, de emociones».

INTÉRPRETE, NO EJECUTANTE

Marcela Lunar está clara en lo que es como profesional. No es una bailarina ni una ejecutante de danza contemporánea. Se siente una intérprete. «Aunque empecé como intérprete, siempre tuve esa fierecilla creadora allí, y siento que, dentro de mi formación con Carmen Ortiz, parte del proceso del intérprete es la exploración creativa. El intérprete, que no el ejecutante, tiene que plantear un personaje, pensar en cómo se mueve; ya desde ahí había un proceso creativo activo, y las materias de composición en la universidad me dieron las herramientas para montar lo que yo quiero».

Para la intérprete y coreógrafa, cada obra es diferente, cada obra está viva y cada obra la va guiando de manera distinta. «Hay coreógrafos que han descubierto su fórmula para crear, que tienen su estructura supercurada. Por supuesto, yo quisiera en algún momento encontrarla también y decir: “Ah, esto me funciona así y así”, pero hasta ahora siempre me funciona pensar en la idea, en el discurso, en el concepto, y con base en eso, habitar con el movimiento».

Con unas catorce coreografías en su haber, Marcela Lunar ejemplifica tres vertientes de su proceso creativo:

El circo roto (2018). «Quería hacer un trabajo sobre la violencia que vivimos las mujeres. Había hecho antes una selección de textos de Ossott y algunas historias de mujeres. Invité luego a un grupo de conocidas y amigas a hablar de lo que quería hacer. Mi planteamiento era que todas las mujeres estamos atravesadas por la violencia, pero en



El circo roto, 2019
Dirección: Marcela Lunar
Amaká Colectiva - TET



La noche boca arriba, 2019
 Dirección: Marcela Lunar
 Amaká Colectiva



Frutos extraños, 2020
 Dirección: Marcela Lunar
 Amaká Colectiva

ese instante hubo una negación. Comencé a hablar de mi experiencia personal y a partir de ahí detonaron todas las historias. Realmente no teníamos una obra para montar. El proyecto se construyó a medida que nos íbamos reuniendo. En aquel primer encuentro surgieron los temas, las historias de la infancia, la violencia doméstica; en el segundo, con los ejercicios, surgió el elemento de la asfixia... Al final quedó una pieza de 45 minutos que pasa por diferentes formas de la violencia y a la que invité a Oriana Orozco para darle cierta coherencia dramática».

La noche boca arriba (2019). «Nace de un proceso orgánico, experimental, como pequeños episodios “performáticos” en espacios no convencionales. Antes de la pandemia, frecuentábamos mucho La Casita Azul —local nocturno ubicado en El Conde, detrás de la iglesia Nuestra Señora de Fátima, en Caracas—. Allí comenzamos a trabajar a partir de las personas asiduas a ese lugar. Armé un croquis: el hombre solo, la mujer que viene los martes... Empezamos a darle vida a cada uno de esos personajes. Escribo, selecciono textos, poemas, se escoge la música, voy armando el rompecabezas. Una vez que ese croquis está listo, se lo planteo a los intérpretes y los invito a nutrir aún más ese material con sus propios conocimientos. A partir de la estructura se genera un proceso colectivo de creación».

Frutos extraños (2019). «En algún momento, la poeta Indira Carpio nos dijo que tenía esta obra, que le gustaría que la leyera a ver si se podía montar. La pieza me pareció increíble, pero era bastante profusa para montarla en dos meses, que era lo que me había propuesto. Le dije a Indira que veía su obra más en lo cinematográfico. Le propuse usar la sutileza, la evocación de *Frutos extraños*, y tratar algunos temas sociales actuales. Entonces, ella y Oriana Orozco asumieron el reto de escribir una obra en quince días. Escribieron un unipersonal que iba a hacer yo, pero durante el proceso no me sentí en capacidad de dirigir un unipersonal para interpretarlo yo misma, me parecía muy osado. Invité a Sain-ma Rada y Bernardette Rodríguez a que me acompañaran desde afuera. Antes del primer ensayo les dije: “¿Hablamos de un solo personaje?, ¿qué tal si lo hacemos las tres?”. Y así fue. En veinte días estábamos estrenando. Veníamos de un guion, y a partir de él había una selección de poemas, de imágenes, que fuimos usando para originar los movimientos».

Aunque casi siempre actúa en sus obras, Lunar confiesa que de un tiempo para acá siente la necesidad de estar fuera de ellas. «Tengo muchísimas ganas de bailar, pero quiero que me dirija otra gente. Quiero ver mis obras, ver mi imaginario desde afuera», dice esta creadora que, a pesar de la alegría que transmite la ropa que diseña para su firma Astromelias de Trapo (@astromeliasdetrapo), no despega sus ojos de la realidad.

«Me preocupa mucho el tema social de género, lo que se relaciona con cómo nos planteamos como sociedad, la pareja, lo binario, lo no binario, las formas de

“¿Cómo divorciar la poesía del movimiento?, ¿cómo divorciar la poesía de la teatralidad, de la imagen? Cuando compongo una escena lo hago a través de la fotografía, la música, la palabra”



A.L.M.A., 2020
Dirección: Marcela Lunar - Miguel Herrera
Amaká Colectiva

relacionarnos, las formas del amor, de la amistad, las formas de mirarnos, de comunicarnos... Lo que más me he preguntado en estos tiempos es: ¿qué nos hace humanos?, ¿cuál es la naturaleza de nuestra humanidad cuando podemos juzgar en una plaza pública y a pedradas a alguien, paradójicamente, defendiendo la vida?, ¿en qué lugar ponemos la empatía, la compasión?», comenta.

Marcela Lunar es una convencida de que todas las disciplinas del arte se permean, se retroalimentan. «En las artes no debería haber ninguna fragmentación. El arte es un juego, un tejido donde, además, como creadores ponemos sobre la mesa lo que somos. Es nuestra vida. ¿Cómo divorciar la poesía del movimiento?, ¿cómo divorciar la poesía de la teatralidad, de la imagen? Cuando compongo una escena lo hago a través de la fotografía, la música, la palabra. El arte es un trenzado de todas nuestras experiencias, y la danza, como todo el arte, es una forma de vida. La danza me hace cuestionar, analizar y proponer formas distintas del movimiento. Soy una bailarina profunda, gestual».

Acerca de la situación de la danza contemporánea en el país —otrora potencia en esta disciplina—, Lunar admite que esta atraviesa por una crisis profunda debido, principalmente, a que «buena parte de los creadores de la danza, que ha sido parte de la historia del país, se ha ido. Pero también creo que es un momento importantísimo que nos ha permitido, incluso en la pandemia, mirar hacia adentro para pensar nuevos discursos, pensar qué queremos decir, lo que queremos poner en escena, si realmente necesitamos de un escenario para decirlo... Yo no juzgo a nadie, pero celebro mucho a la gente que por convicción ha decidido quedarse en el país, creando, pensándonos, a pesar de lo duro que puedan ser el proceso político y el pandémico», concluye.

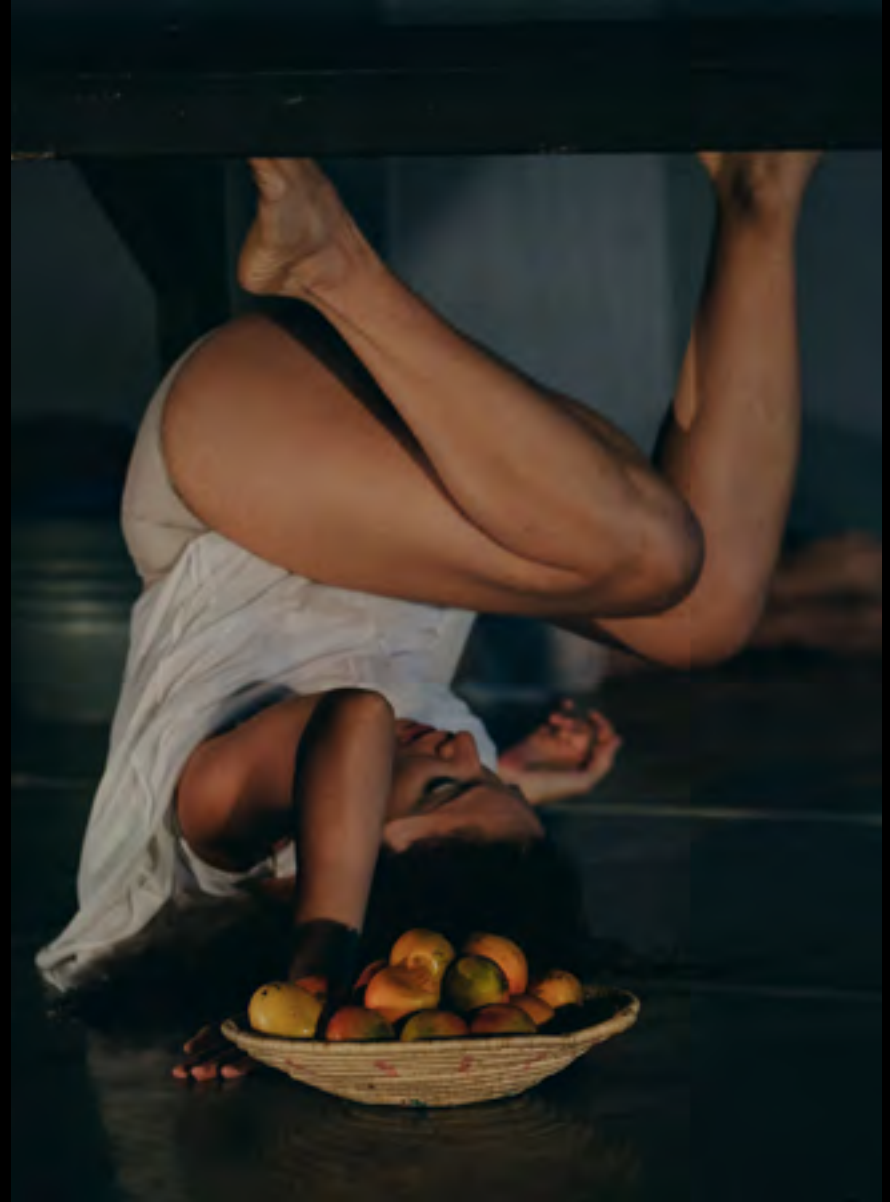


PORTAFOLIO





A.L.M.A., 2020
Dirección: Marcela Lunar - Miguel Herrera
Amaká Colectiva



Frutos extraños, 2020
Dirección: Marcela Lunar
Amaká Colectiva

GL



RONNY MÉNDEZ





— 1987 —

RONNY MÉNDEZ

«Siempre valdrá la
pena arriesgarse»

Nacido en 1987 en Boconó, ahí comenzó el impulso de este bailarín, primero atleta, que en el escenario del Miss Venezuela se dio cuenta de lo que podía lograr. Empezó por la danza nacionalista —por la que afirma que se debe empezar— y a los diecinueve años descubrió la contemporánea. Con Yuly Parica, llevó la obra *Tregua* del Festival Mundial de Danza Solos y Duetos, en la sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño, a la Primera Muestra Latinoamericana de Danza Contemporánea Dança à Deriva de São Paulo, en 2012. Graduado en Unearte, hoy forma parte de la compañía Teresa Danza Contemporánea. También es docente y director de centros de enseñanzas para nuevas generaciones

 Humberto Sánchez Amaya

 José Reinaldo Guédez (retratos y portafolio)

Israel Urasma, Miguel Gracia Blanco,

Óscar Uzcátegui (portafolio)

«No soy caraqueño, soy andino. Vengo de Trujillo, de Boconó, exactamente», es lo primero que aclara Ronny Méndez antes de empezar a hablar sobre su vida.

Se graduó como bachiller en Ciencias en la Escuela Salvano Velasco de su pueblo natal, pero en las ciencias no estaba su camino.

Vivió una infancia alegre, entre las risas que provoca subirse a los árboles o bañarse en el río con los amigos. «No vengo de familia de artistas, como otros compañeros que sí tienen ese pasado», también advierte.

Su camino hacia la danza fue como el de un navegante que repentinamente se encuentra con tierras desconocidas, y al bajarse en la orilla, encuentra frutos, especies, personas y tradiciones que nunca había imaginado. «Yo hacía deportes, así como otras actividades en las que mis padres intentaron iniciarme».

De hecho, hubo un momento cuando cursaba el bachillerato en el que llegó a pensar en profesionalizarse como deportista. Consideró incluso la Educación Física. Claro, fue atleta, corrió relevo en los cien metros plano, y llegó a competir en juegos regionales.

Tal vez no lo sabía, pero el cuerpo buscaba manifestarse, de otras formas, pero quería expresarse. Y entonces lo hacía, pero sin el sentido estético, ni la estructura de la danza. El cuerpo era el medio. Tenía entre diez y doce años, empezaba a dejar la niñez cuando corría en esas pistas por alguna medalla. «Lo hacía para ver si descubría lo que en realidad me gustaba. Ahora que lo pienso, eso no me enamoraba».

Un día, estaba con una novia de juventud. Ella bailaba en un centro llamado Generación Boconesa. Con desespero, buscaban hombres que complementaran las parejas para los ejercicios. Lo invitó a que fuera, y él hizo caso, como por no dejar, al principio.

Ni imaginaba el mundo que empezaría a recorrer. Esa respuesta a una propuesta repentina se convirtió en el viraje de su vida. En ese centro empezó a dar los primeros pasos en el baile.



«Me empezó a llamar la atención todo lo relacionado con este tema. En esa academia se veían géneros de música comercial y danza nacionalista. Nada de *ballet* o danza contemporánea. Boconó era un lugar al que llegaba muy poca información de otros lugares sobre la danza, salvo alguna persona que eventualmente viajara hasta allá», cuenta Ronny Méndez.

Él cursaba el bachillerato, pero ya el furor por las pistas de carrera empezaba a quedar atrás. En la televisión estaba cada vez más pendiente cuando veía algún número de baile. Buscaba videos en los que el cuerpo y la música se unieran en una sola fuerza creativa y estética. Ya sentía ganas por emular todo lo que veía en pantalla.

Sin dudas, para él la televisión fue un referente, especialmente como influencia para inmiscuirse en la danza nacionalista. Canales como Venevisión popularizaron a la legendaria Yolanda Moreno y su Danzas Venezuela.

Empezó a rondar por la cabeza del bailarín la idea de dejar Boconó. Caracas era la meta para expandir su mundo. Y claro, ingresar a las filas de la institución de la llamada «bailarina del pueblo venezolano».

«Solo quería entrar a Danzas Venezuela porque era lo que más se conocía en los pueblos. Decidí venir a Caracas. Llegué a la ciudad en 2007», cuenta Ronny José Méndez Sáez, quien nació el 18 de enero de 1987.

En Generación Boconesa el profesor Alexander Vallenilla le repetía continuamente que tenía talento. Pero el joven dudaba. No creía que fuera así. De hecho, ese profesor le propuso viajar a Caracas para participar en una audición: una actividad tenía como promesa participar con Tambor Urbano en la edición del año 2006 del Miss Venezuela. Ni se había graduado todavía del liceo.

«Vine con varios compañeros. Todos con muchas expectativas. Bueno, viajamos y participamos, y resulta ser que, en la audición, ni mi maestro quedó. Yo fui el único seleccionado entre los que vinieron de Boconó conmigo. Fue en ese momento en el que me empecé a dar cuenta de que yo realmente era capaz de bailar. Antes, no lo creía para nada».

Su maestro lo apoyó. Se quedó con él en Caracas, en casa de unos conocidos. Todo era nuevo para él. Vivencias que nunca había imaginado iba a protagonizar. Y si bien había sido seleccionado para formar parte de un grupo enorme de bailarines, estaría en un escenario de ensueño para todo aquel que piensa en espectáculos *mainstream* en Venezuela, en un lugar en el que no solo se han coronado decenas de reinas de bellezas. En el Poliedro de Caracas se han presentado artistas como Queen, Guns N' Roses, Metallica, Juanes, Alanis Morissette, Soda Stereo, David Copperfield y espectáculos como *Disney on Ice*.

“La danza contemporánea
permite ser transformada”



En medio de esa vorágine que representaba haber sido seleccionado para un certamen multitudinario como el Miss Venezuela, cuando todavía se realizaba en el Poliedro de Caracas, empezó a digerir entonces la idea de vivir del baile, de hacer de la disciplina su forma de vida, aunque de acuerdo a sus palabras, todavía es difícil que su pasión sea reconocida como una profesión.

Se emociona cuando recuerda esa noche en el Poliedro. «Fue apoteósico», dice antes de suspirar y hacer una pausa de casi cinco segundos. «Increíble todo. No podía creer que estaba en ese lugar. Independientemente de que nadie me conocía, porque son como cien bailarines en escena, yo era uno de los que estaba ahí. No tenía el reconocimiento de ahora por la carrera que he hecho, pero estaba ahí. Yo venía de un pueblo, sin formación académica, pero tenía algo, lo sabía. Solo me faltaba la información que a Boconó no llegaba. Y a eso vine a Caracas, a buscar esa información».

Terminó el Miss Venezuela y regresó a Boconó a culminar sus estudios. Ansioso, desesperado por dejar atrás esas materias para regresar a Caracas, donde lo esperaban todas esas teorías, las técnicas y los movimientos que anhelaba aprender.

«Ya había hecho algunos contactos, eso sí. Conocí a la maestra de mi profesor en Boconó. Ella me invitó a mudarme a Caracas», cuenta el bailarín sobre Maritza Eizaga, directora de Danzas Sentimiento Criollo, con sede en el teatro del Hospital Militar Dr. Carlos Arvelo de Caracas.

Ella lo apadrinó. Fue quien lo llevó a una de las instituciones en las que también impartía clases: la Escuela de Danza Nacionalista El Ditirambo, por donde han pasado figuras como Oglis Oliveros o Carlos Nieves, quienes se convirtieron en referentes innegables del joven Ronny Méndez. Se sentía cada vez más cerca el aluvión de conocimiento que ansiaba desde sus días en Boconó.

«Era una de las mejores escuelas de este país. De ahí salían todos los que bailaban con la maestra Yolanda Moreno. Incluso, fue una de las agrupaciones más importantes después de Danzas Venezuela».

Cuenta que con Carlos Nieves recibió su primera clase de *ballet*. Llegó muy temeroso y él le preguntó de dónde venía. Ronny contestó que de Boconó. Entonces, el profesor empezó a hablar de nomenclaturas que para el novato eran ininteligibles. La primera vez que las escuchaba.

«De hecho, nunca me llamó por mi nombre. Me decía “Boconó”. Era una eminencia, un maestro maravilloso. En clases éramos tres varones, el resto eran puras hembras».



A la danza contemporánea llegó después, encantado por un espectáculo de solos en el teatro Alberto de Paz y Mateos en el que estuvieron figuras como Inés Rojas, Félix Oropeza y Rafael Nieves. Tenía diecinueve años de edad, ya grande, comenta. «No recuerdo el nombre de la obra, pero sí sé que eso cambió toda mi percepción. Ese fue el comienzo de este camino por esta forma de expresión».

Pero hace una acotación, más bien una recomendación para todos aquellos que quieran entrar en el mundo del baile. «La danza nacionalista surge de lo popular. Realza las costumbres, y se manifiesta a partir de esas vivencias que nos identifican. Por eso pienso que todos deberíamos empezar por ahí antes de explorar otras técnicas de la danza».

Y él que ha pasado por esos movimientos tradicionalistas, ahora es un exponente de la danza contemporánea, un código que cada vez lo hechiza más por ser tan abstracto. «Pero no me refiero a algo que no se entienda, sino a una cosa que va en contra de la estructura y que da esa posibilidad de experimentar, de extraer ideas para contar desde lo personal, así como desde otros espacios».

«En Venezuela, la danza contemporánea se ha convertido en un híbrido. Estamos sumamente sumergidos en técnicas mutadas. Hay una mezclanza. Hay otro lenguaje que no es puro, que no es como antes en el que solo estaban técnicas como Cunningham, Graham o Limón. Eso ocurre porque la danza contemporánea permite ser transformada».

Son dos mundos en los que ha sabido mancomunar sus esfuerzos y aprendizajes. Uno no anula al otro, tan solo ha sabido cómo aprovechar de cada experiencia para hacer de su cuerpo en movimiento una vivencia más integral. «Además, son dos públicos diferentes, pero he sabido manejarlos en ambos. Uno me abrió las puertas y el otro mundo me ha dado la oportunidad de expresarme de maneras tan diferentes».

ADIÓS, BOCONÓ

Como toda partida, para Ronny Méndez fue duro dejar el hogar, desprenderse de esa familia y sus cálidas rutinas, así como de la complicidad de los amigos de la infancia.

«Uno debe dejar muchas cosas que quiere, por otras que desea, que serán para toda la vida. En el momento en el que entras en la danza, no sales más. Es así», asevera el bailarín.

Aunque asegura que nunca olvidará sus raíces; además, olvidarlas sería una contradicción para un defensor de la danza nacionalista, que, si bien no se encierra en trincheras, sabe que todo punto de partida es clave para descubrir otros universos. Pero, primero, hay que asegurar las bases.

“Uno debe dejar muchas cosas que quiere, por otras que desea, que serán para toda la vida”

En Boconó dejó a sus padres: Dulce María Sáez de Méndez y José Alejo Méndez. «No puedo decir que mis padres no me apoyaron, aunque al principio fue rudo. Los recursos no abundaban. Nosotros venimos de una familia muy humilde, como muchas tantas en este país. Pero mi mamá en ese momento me apoyó».

Ronny recuerda que, antes de mudarse a Caracas, en casa primero le preguntaron si podría vivir de la danza. Él solo contestó que esperaba que sí, y que haría el mayor esfuerzo para lograrlo.

«Tenía muchas expectativas sobre lo que realmente iba a pasar conmigo». En realidad, ni sabía muy bien a lo que se enfrentaría en la ciudad. Tan solo estaba lleno de deseos, sueños, expectativas, pero ni tenía un lugar seguro para quedarse en las noches.

Ahora son tantas las responsabilidades de la pasión por la danza, que poco va a la casa de la infancia; cada vez son más los compromisos que ha adquirido durante estos años. «Pero extraño mi casa, esa tranquilidad, la gente, la paciencia, la sinceridad humana de un pueblo. Acá en Caracas es muy duro. La ciudad me cambió. Incluso, mi mamá me lo dice cuando hablo con ella. Me dice que estoy cambiado. Y es que uno se transforma acá. No hay otra manera».

Confiesa que la ciudad lo ha hecho una persona más dura, y quizá, más fría. «Hay que sobrevivir», reconoce.

«Acá muy poca gente te tiende la mano. Allá en el pueblo puedes encontrar quien te ofrezca su casa para dormir, te pueden dar comida. Quizá ya en estos tiempos no, es diferente, pero en su momento sí. Cuando yo vivía allá, la puerta de mi casa siempre estaba abierta de par en par. La gente iba a comer, a tomar café, a desayunar o a hablar. Eso pasaba sin problemas».

Su niñez transcurrió en la calle, donde volaba papagayos, jugaba metras, fusilado, trompo. Se lanzaba a piscinas, ríos o saltaba desde las cascadas aledañas. «Esa fue mi infancia, toda maravillosa. Montado en la mata de mango. No sé cómo los chamos ahora viven metidos en el teléfono con un juego virtual. Claro, en ese entonces los chamos tenían el Nintendo o los llevaban para el parque de atracciones, es verdad, pero allá eso no existía».

Sus primeros días en Caracas fueron como un nómada. Se quedaba en casa de amigos que le daban posada. Como un mochilero, constantemente preguntaba a sus conocidos si lo podían recibir por un tiempo.

Así estuvo hasta que empezó a trabajar en McDonald's, en los locales de Parque Caracas y luego en Galerías Ávila. En esa cadena de comida rápida estuvo dos años, en atención al cliente. «Servía helados y todo eso a la gente», rememora.

“Creo que esta pandemia nos ha enseñado mucho a valorar lo que teníamos anteriormente: el espacio, el tiempo del otro y el compromiso. El mundo no estaba preparado para esto, pero mucho menos nosotros”



Un trabajo ajeno a la danza, pero suficiente para pagar una habitación donde establecerse, no depender de la disposición y buena voluntad de los amigos. Ya era el momento de tener mayores certezas, como una cama fija en la que dormir.

Alquiló una pieza en el barrio La Cruz de Gramoven, en la parroquia Sucre, Catia. Ya en ese entonces era un estudiante del Instituto Universitario de Danza, en la sede de la Casa del Artista, en el bulevar Amador Bendayán. «Para ir a clases tenía que tomar un *jeep* hasta la estación del Metro Plaza Sucre, y desde ahí, hasta la estación Colegio de Ingenieros», un lugar en el que confluyen tantos soñadores de las artes. Cerca también está el Centro Nacional de Acción Social por la Música, del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela.

Ronny Méndez pertenece a las últimas promociones con el pénsum previo a la transición del instituto a la Universidad Nacional Experimental de las Artes, creada durante el gobierno de Hugo Chávez. «Terminé graduado como unartista, pero con pénsum de Iudanza», cuenta quien salió egresado como licenciado en Danza mención Intérprete de Danza Contemporánea.

«Haber pasado por la universidad me dio el cable a tierra que necesitaba. Me di cuenta de que había una forma en la que uno tiene que pasar por un inicio, un desarrollo y un final. Y no me refiero al final como ese momento en el que se acaba todo, sino a una meta. Un proceso académico que te permite desarrollarte como persona, artista y profesional. Ese proceso me ha ayudado a entender que el mundo de la danza es un camino infinito, que hay que trazar poco a poco, pero sin pausa. Continúa hasta que el cuerpo aguante», comenta quien también expandió sus conocimientos en lugares como la Escuela Integral de Gimnasia Rítmica Jean Piaget.

Su mamá fue la primera persona de casa que lo vio sobre un escenario. Ella solía asistir a las muestras académicas que hacían en la institución. «Siempre estaba orgullosa cuando venía a las funciones. Mi papá siempre me veía en videos que se grababan y que ella le mostraba. Él siempre ha sido más apartado de esto. Sí dice que está bien que lo haga, pero no es que le llame mucho la atención verme. Últimamente ha sido un poco más dado, y ve alguna que otra entrevista que me hacen, o me ve en alguna clase».

COMO PROFESIONAL

Estaba en el tercer año de la universidad, aún trabajaba en McDonald's, cuando lo llamó Félix Oropeza, de quien fue alumno en Unearte.

Le dijo que formara parte de su compañía Agente Libre Danza Contemporánea. «Fue en el año 2011 cuando empecé a bailar danza contemporánea de manera profesional. La primera obra en la que estuve fue *Anáfora* en la sala Anna Julia Rojas. Me estrené con ellos como profesional», dice sobre el espectáculo que se llevó a cabo en Unearte, en la antigua sede del Ateneo de Caracas, en Bellas Artes.

«Fue maravilloso. Cuando uno viene de un sitio precario en cuanto a cultura, especialmente en lo que se refiere a la danza, y se encuentra con todo eso, la pasa muy bien. Te preguntas dónde estás, a qué lugar has llegado. La danza me ha llevado a sitios maravillosos».

Después de esa experiencia, Félix Oropeza lo convocó para que participara en la obra *Tregua*, junto con Yuly Parica, en el Festival Mundial de Danza Solos y Duetos en la sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño.

«Con ese dueto fuimos a Brasil a representar a Venezuela», dice sobre su paso con Agente Libre en la Primera Muestra Latinoamericana de Danza Contemporánea Dança à Deriva, en São Paulo, en 2012. Fue su primera experiencia en el exterior. Ese mismo año también formó parte de la ópera *Bolívar*, del francés Darius Milhaud, en Caracas.

Recuerda con emoción la vez que en 2013 fue a Estados Unidos, para el Los Angeles Unified Salsa Congress (a partir de ese año, llamado La Salsa Fest). «Fuimos con la gente de Xiomara Vasconcellos, que es del mundo de la danza nacionalista, y viene de las filas de la maestra Yolanda Moreno. Cuando estuve en su escuela, me dijo para montar un espectáculo para esa actividad. Quería que la primera parte se enfocara en la danza contemporánea. También había empezado a bailar otros géneros como salsa y urbano. Así fue. Ella cuadró pasaje y allá estuvimos durante dos semanas. Buenísimo la pasamos. Fue llegar a otro nivel».

Y es que ha llegado a conocer a sus referencias, como a Yolanda Moreno. Trabajó con la maestra Maryorie Flores, con Andreína Álvarez y en la academia de Xiomara Vasconcellos tuvo la oportunidad de dar clases. Con la maestra Mery Cortez no solo ha compartido escenario, sino que actualmente es docente de su centro de estudios.

“Sigo siendo alumno.
Me gusta ser alumno, más que docente.
La docencia me ha enseñado a valorar
todo lo que es ser alumno”

Ahora Ronny Méndez no solo es bailarín de la compañía Teresa Danza Contemporánea del Teresa Carreño, sino que también es profesor en Unearte, en la Fundación Lidija Franklin y en la Compañía Nacional de Danza, de la que también forma parte del elenco.

También es director y fundador del Proyecto Danza Contemporánea. «Y creé un proyecto llamado Escuela de Formación en Danza (Efdanza), que dirijo con Indira Márquez. Es una escuela para niños enfocada en el *ballet*, la danza contemporánea, la gimnasia, el teatro y la salsa».

La docencia forma parte de su agenda. Ha dado clases en instituciones como Musa, Escuela Integral de Gimnasia Rítmica Jean Piaget, así como en diversos centros de Caracas, Mérida, San Cristóbal, Puerto Ordaz, Valencia.

«Pero sigo siendo alumno. Me gusta ser alumno, más que docente. La docencia me ha enseñado a valorar todo lo que es ser alumno. Creo que empecé a dar clases por necesidad. Necesitaba trabajar y vivir de algo. Por eso lo hice», admite Ronny.

Como bailarín, han sido muchas las presentaciones. Pero hay un hecho que definió su carrera, cuando en 2015 fue creada la agrupación Teresa Danza Contemporánea, de la que fue uno de los pioneros en el cuerpo de baile, y donde se mantiene hasta ahora.

«Pertener a esa compañía de uno de los teatros más emblemáticos de América Latina sin duda ha sido uno de los sucesos más importantes de mi vida. Me hace sentir muy orgulloso. Hay muchos momentos inolvidables, esos en los que piso una y otra vez la sala Ríos Reyna. No me canso. Estar ahí, verla repleta y que la gente te aplauda. Personas que no van a ver a un cantante, sino a ti y tu obra. Eso no tiene nombre».

En ese escenario ha estado en obras como *PHI*, *El solar de los aburridos*, *El cambote*. «Otra de las maravillosas piezas que hice fue *De arañero a Libertador*. Fue un homenaje que le hicieron en su momento al difunto Hugo Chávez. Interpreté a Maisanta. Tenía que esperar media hora para salir, y no veía el momento de estar en escena. Ese momento va a quedar en mi memoria. Todo el mundo tenía que ver con ese personaje. Hacía ese papel y era el momento. Sonaban los caballos y salía yo, solo, ahí, entre todos. No se movía más nada en escena. Solo yo bailando en esa sala. Eso me marcó, sin dudas».

Ronny Méndez asegura que es ahora cuando empieza a ver los frutos de tanto sacrificio y entrega, desde aquellos primeros días en los que deambulaba de casa en casa cuando llegó a Caracas. El baile es un camino que todavía recorre,



Naturalia, 2019
Coreografía: Rafael González
Espacio Alterno

en el que va sumando cada vez más aspiraciones, como bailarín, docente, alumno y ahora como emprendedor.

«La danza se ha convertido en mi modo de andar, de respirar, de expresarme como persona. Es una forma de expresar lo que otros no pueden decir. También es un refugio. Para mí la danza ha sido un montón de cosas. Nos hemos acompañado. Ha valido la pena, y siempre valdrá la pena arriesgarse. Y ahora es que falta por hacer».

AÑO DE CAMBIOS

La pandemia por COVID-19 representó un replanteamiento en todos los sentidos. La pausa inesperada en todas las profesiones generó angustia, intriga, pero también para algunos representó buscar la manera de seguir.

«Creo que esta pandemia nos ha enseñado mucho a valorar lo que teníamos anteriormente: el espacio, el tiempo del otro y el compromiso. El mundo no estaba preparado para esto, pero mucho menos nosotros», afirma Ronny Méndez.

El bailarín cuenta que tuvo que recrear y repensar los espacios. Por ejemplo, convertir la sala de su casa en escenario. Rodar muebles, mesas, sillas, para lograr una puesta en escena que le permitiera crear y exhibir a los demás desde el confinamiento.

“La danza se ha convertido en mi modo de andar, de respirar, de expresarme como persona. Es una forma de expresar lo que otros no pueden decir. También es un refugio. Para mí la danza ha sido un montón de cosas. Nos hemos acompañado”

«Grabé videos, hicimos transmisiones por Instagram y por Zoom. Hice videos en la azotea del edificio. Siempre hubo una excusa para llevar a cabo una temática. Con Proyecto Danza Contemporánea, que es mi iniciativa personal, envié actividades a los muchachos para que se grabaran. Así editamos videos que subimos a las plataformas. No nos quedamos en casa sin hacer nada. Ese fue el objetivo, permanecer activos».

En la pandemia surgió la idea de una obra, que se llamará *El eco de un descenso*, sobre la caída y la recaída. Una pieza inspirada en «Me caigo y me levanto» de Julio Cortázar, así como en experiencias y observaciones del bailarín.

«Creo que en este momento todos estamos tratando de levantar el ánimo en lo económico, político, social, emocional».

Para el momento de realización de esta entrevista, Méndez participa en los preparativos de *Al descampado*, como parte de las celebraciones del Estado por el bicentenario de la Batalla de Carabobo. Se trata de un proyecto con más de ciento veinte personas de la Compañía Nacional de Danza, Teresa Danza

“En el momento en el que entras
en la danza, no sales más”

Contemporánea, el Circo Nacional de Venezuela y la Compañía Nacional de Teatro, los cuales se suman al Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela. Tiene como director coreográfico a Félix Oropeza, uno de sus grandes referentes y apoyos.

«Estoy muy contento. Agradecido con todas las personas que me han abierto las puertas y que me han aportado. Sigo creyendo y apostando por este país. Debemos seguir impulsando la danza, buscando a la nueva generación para darle paso a esas personas. Hace falta también que la gente crea en este movimiento. Se necesitan muchos maestros, buenos intérpretes, buenos críticos, gente que sea apasionada. Eso nos llevará a un buen punto a nivel cultural y social a todos. Eso creo que es lo que se necesita».



MGB

El cambote, 2014
Coreografía: Félix Oropeza
Agente Libre Danza Contemporánea



PORTAFOLIO





Puede que llueva, 2015
Coreografía: Luz Urdaneta

JRG



Naturalia, 2019
Coreografía: Rafael González
Espacio Alterno

OU



ILDEMAR
SAAVEDRA



— 1988 —

ILDEMAR SAAVEDRA

«El público lee mi cuerpo»

Aunque por tozudez rehuía a su destino, no pudo contenerse y se entregó a la danza contemporánea. Ya no es el muchacho que daba sus pinitos en una escuela para principiantes en Yaracuy, sino un destacado intérprete que acepta el paso del tiempo y la madurez de sus movimientos. Nacido en Tucacas, en 1988, hoy es miembro activo de la Fundación Compañía Nacional de Danza y de Espacio Alterno. Premio Municipal de Danza 2014 —en 2012 recibió mención honorífica—, asegura que el baile es su forma de comunicarse con el espectador

 Manuel Gerardo Sánchez

 José Reinaldo Guédez (retratos y portafolio)

Del otro lado del teléfono son las cinco de la mañana en El Junquito, Caracas. En los alrededores coronados por los primeros haces de luz, los gallos se desgañitan en una competencia que despierta al sol y al barrio. El encuentro virtual con el periodista está pautado para un domingo. Por suerte, la débil conexión de internet no entorpece el vaivén de preguntas y respuestas. Dos horas después, Ildemar despide la llamada para calentar brazos y piernas. Necesita estirar bien sus músculos de gacela antes de la función. Está contento. ¡Al fin se estrena un espectáculo después del amodorramiento y de las cancelaciones por la pandemia del COVID-19! *Al descampado* es una obra teatral con coreografías de Félix Oropeza que simulan una pelea cara a cara. Un encargo del Ministerio del Poder Popular para la Cultura que tiene como propósito conmemorar el bicentenario de la Batalla de Carabobo —y, de ñapa, zanja la falta de actividades patrocinadas por el gobierno de Nicolás Maduro—. Pábulo dicen algunos, restitución y oportunidades comentan otros. En el escenario, el entrevistado dejará el pellejo, porque su alma hace más de diez años se la entregó a la danza contemporánea: «Es mi manera de conectar con el mundo», se convence. Miembro activo de la Fundación Compañía Nacional de Danza y de Espacio Alterno y con decenas de montajes a cuesta, Ildemar Saavedra despunta como uno de los mejores bailarines de su generación.

A sus treinta y dos años, Ildemar entiende que el vigor de sus inicios se aparta para darle ventaja a la adultez y a la experiencia: «De chamo tenía mejores condiciones, pero ahora soy más consciente de mis fortalezas y saco provecho de ellas. Tengo un cuerpo lleno de herramientas, ha evolucionado. Sé que una pierna bien elevada dice mucho menos que una más baja pero cargada de emocionalidad. No me quita el sueño la robustez física», suscribe mientras hace un repaso por sus abdominales, cuádriceps y abductores. Están firmes, las carnes no le cuelgan como pingajos. Continúa: «Antes estaba obsesionado con la perfección técnica, hoy trato de equilibrar calidad de movimiento e interpretación». Ya no tiene la motricidad del adolescente que,



atraído por un señuelo monetario, cruzó la puerta de un salón de baile: «Cuando estaba en cuarto de bachillerato —tenía quince años—, una prima me habló de una academia en el Ateneo de Marín que buscaba varones. Les pagaban, porque había pocos», adelanta la anécdota. Más que por el joropo y el folklore, aceptó sumarse a la agrupación por los pocos billetes que alcanzaban para las chucherías y los refrescos que compraba en la bodega del pueblo. Aunque nació en Tucacas, un 1 de abril de 1988, vivía con su mamá y hermanos en Yaracuy.

La actividad extracurricular, que incluía tumbaos caribeños como salsa y merengue, ayudaría a Ildemar a salir de su ensimismamiento. Entonces era un niño retraído y callado. Aunque de verbo corto y por momentos irónico, era buen estudiante, su nombre siempre encabezaba la lista del cuadro de honor en el liceo Doctor José Rafael Villareal. En el bachillerato no solo sacaba veintes en matemáticas, sino que también tramaba diabluras para molestar a sus vecinos de pupitre. Sin recato admite que hacía *bullying*, «tira la piedra y esconde la mano» pasaba desapercibido de las admoniciones de los profesores por su comportamiento, siempre en mutis. Fuera de los salones, repelía los encuentros con otros, los partidos de pelota y las fiestas familiares lo fastidiaban —mucho más si las doñitas invitadas le pedían echar un pie cuando cantaba Juan Gabriel—. En las cuatro paredes de su cuarto, Ildemar había alzado fantasías que lo protegían de un exterior bárbaro y hostil; intramuros revoloteaban ensoñaciones y sonaban baladas pop de Sin Bandera y Reik, grupos de música que de vez en cuando lo hacían suspirar como una doncella encarcelada en una torre de oro: «Yo creo que más bien era un niño deprimido», suelta una carcajada.

En la academia, el director lo puso a ensayar el número que preparaba: unos meneos aderezados por los ritmos matanceros de Gloria Estefan. Retumbaba: «De mi tierra bella, de mi tierra santa. Oigo ese grito de los tambores y los timbales a Cumbanchá». No le fue difícil seguir la coreografía: su oído musical, que luego afinaría, se espabilaba. Ildemar se sintió bien recibido y los compañeros no tardaron en acogerlo con simpatías. «Eso me gustó. A los dos meses de estar en el equipo, hubo una presentación conjunta con una escuela que se llamaba Danzas Cocorote. Bianney Conde, su profesora, me invitó a formar parte. Fue la primera en decirme que tenía aptitudes para la danza contemporánea, según ella: “Se leía hasta en mi manera de caminar”». Pero él, que no gustaba de la lectura, que fruncía el ceño ante una compilación de filosofía o una novela histórica, desestimó el comentario de la maestra. «Como otros amigos se sumaron, acepté el ofrecimiento. De lo contrario, ni de broma», rememora al muchachito que, por su falta de efusividad y su timidez, pasaba por malasangre. Las palabras nunca han sido lo suyo. Su escritura es corpórea y su lenguaje es piel,

“Sé que una pierna bien elevada dice mucho menos que una más baja pero cargada de emocionalidad. No me quita el sueño la robustez física”



huella, tacto: «Creo que por eso bailo, porque no me gusta hablar. Puedo transmitir lo que quiero con mi cuerpo. Me alejé de la danza nacionalista porque recurre a la teatralidad y a parlamentos, yo prefiero el movimiento. La gente me lo dice... soy otro dentro y fuera de las tablas», justifica su desgano por los libros, aún hoy se priva de los portentos que relumbran en las páginas, es de todo menos un ratón de biblioteca: «La verdad es que investigo muy poco, no tengo un ídolo, tampoco soy de los que se ponen a ver videos en YouTube de tal o cual artista».

Los dos años en Danzas Cocorote obraron un hechizo imposible de quebrar: la pasión que lo obliga al aire, al pensamiento, al hambre. Saavedra vive cuando baila. Sus inicios, sin embargo, estuvieron atiborrados de frustraciones: «Me generaron conflictos. El entrenamiento era mucho más profesional. Llegué siendo un chamo sin flexibilidad, sin condiciones, en comparación al resto de las niñas que había a mi alrededor. Y me intimidé. Pensé que no podía, que no servía, pero vencí mis inseguridades. Me volví un fiebrúo. Cuando terminaba el colegio, me iba corriendo a mi casa, practicaba horas y horas, buscaba dos sillas, me encaramaba, una pierna en cada una y allí me quedaba en un *split* aéreo, aunque llorara. No me salía bien, pero yo continuaba. Fue tal mi obsesión que mi mamá me dijo que me estaba enloqueciendo, quizás era verdad. Bailaba todo el día, comía bailando, no podía parar», confiesa emocionado. Un mes después de dolores y dedicación, el aprendiz consiguió una abertura de piernas perfecta: sus músculos y ligamentos respondían al llamado artístico que su alma, no obstante, ignoraba. A los trece años, Ildemar insistía en estudiar Administración o Ingeniería. Al momento de revisar los resultados de las pruebas del CNU, recibió con agrado su cupo en Agronomía en la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado de Barquisimeto (UCLA). Tibusay Martínez, su mamá, que había sido matriarca y cabeza de familia después del accidente automovilístico en el que hubo muerto su papá cuando tenía once años, lo aconsejaba con razones cariñosas. Ella miraba lo que no necesitaba anteojos: la vocación que se manifestaba, e Ildemar que no, que el baile era un *hobby*, un pasatiempo, pero no una profesión.

En el año 2005, poco antes de recibir su medalla de bachiller, la porfía se aplacaría con las caricias de un primer amor. En Danzas Cocorote, Ildemar había sucumbido a las caderas de una buenamoza que tenía claro su futuro de odalisca. Irían a Caracas a presentar los exámenes del Instituto Universitario de Danza (Iudanza), incorporado a la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte) después de su creación en 2008. El viaje a la capital, las hormonas que bullían, las ganas de asumir un reto convencieron a Ildemar



de hacer la audición. La parejita menor de edad, acompañada de sus madres, esposaba sus anhelos y emprendió en autobús la aventura que tenía como única parada la Casa del Artista, en el bulevar Amador Bendayán. En el auditorio, ella se contoneó con gracia. Él, por su lado, sin conocimientos técnicos, sin registrar siquiera los nombres en francés que canturreaban los evaluadores, se dejó llevar por el flujo del arte. Su anatomía de 1,69 centímetros no lo traicionó, reaccionaba con naturalidad, emulaba lo que otros reconocían como *tendu*, *plié* o *pas de bourrée*. Al regresar a Yaracuy, Eros en lugar de una flecha dorada lanzó una de plomo y el idilio entre los jóvenes se avinagró. Rompieron el noviazgo, pero en compensación una buena noticia llegó: Ildemar había sido aceptado en el Iudanza.

“Desdibujó mi alrededor para contar un cuento. Entonces hago que aparezcan castillos, telarañas y monstruos y todo lo que se me ocurra en el momento. Y la gente los logra ver, te juro que la gente los ve conmigo”

EL YO BAILARÍN

De acuerdo a las teorías del funcionamiento psíquico de Freud, el yo es la parte lúcida de la mente, que satisface los impulsos del universo instintivo del ello. Al fin, Ildemar hacía de la danza núcleo y consciencia en un espacio en el que otros compartían pulsiones e intereses similares. Mudarse a Caracas, instalarse en una residencia para estudiantes en El Paraíso, ovillar sus primeras piruetas en los escenarios estudiantiles, la universidad devino hábitat de creación y refugio. Como un satélite, orbitaba alrededor de sus profesores, que pasaron a ser sus referencias, sus guías y enciclopedias. Entre ellos sobresalen: Luz Urdaneta, Claudia Capriles, Rafael González, Miguel Issa y, por supuesto, Sonia Sanoja, entre otros nombres. Genios y figuras de una época en la que la danza contemporánea hizo eclosión en Venezuela. La primera modernidad había cimentado las bases de un fenómeno artístico que explotó con el *boom* de los años ochenta del siglo pasado: la creación del Consejo Nacional de la Cultura (Conac), la inauguración del Taller Experimental de Danza de la Universidad Central de Venezuela y la fundación de diversas compañías cuyos prestigios repercutieron en los demás países de la región. Así lo plasmó Adriana Urdaneta en el libro *Danzahoy, una visión un legado*, la historia de una de estas compañías: «Danzahoy es el sueño hecho realidad de cualquier bailarín latinoamericano».

Saavedra se alimentaba con las evocaciones de estas glorias que no disfrutó. Más bien era hijo de los escombros y de las escabechinas que dejó la transformación institucional e ideológica impuesta por la revolución chavista. Sin embargo, aprovechó las enseñanzas y la generosidad de los hombres y las mujeres que lo formaron; sus héroes que, pese a las adversidades, luchaban —y siguen luchando— por mantener abiertos espacios para la producción y reflexión dancística. «A todos mis profesores los llevo conmigo: a Zurima Tamariz por

“Creo que por eso bailo, porque no me gusta hablar. Puedo transmitir lo que quiero con mi cuerpo”



Flipando, 2015
Coreografía: Jhon Lobo
Festival de Jóvenes Coreógrafos

mi preparación en *ballet*, a Jacqueline Simon, a Evelyn Pérez, entre otros», destaca recuerdos y entuertos. Nunca olvidará la humillación que le hizo pasar a Pérez por un arrebato de furia. Él que odiaba las zapatillas, su amarre le encadenaba los pies, perdía el equilibrio, renqueaba y se desplomaba el *relevé*, ofendió a la instructora en plena clase porque lo corregía: «Deje de verme», bufó. Por supuesto, ahora lamenta la grosería. «De todos mis maestros, estoy especialmente agradecido con Rafael González. Él es como mi papá. A veces no lo entendía, porque era muy abstracto. En mi primer año fue muy duro, me exigía porque consideraba que tenía madera. Y en el tercero me convenció de no dejar la carrera». Ildemar estuvo a un *jeté* de despeñarse por el precipicio de un amor fallido. El beso de Ganimedes y su copa rebosante lo emborracharon. La embriaguez de un romance con otro bailarín, John Lobo, recientemente fallecido en México por complicaciones gastrointestinales, se esfumaba para darle paso a la resaca, a la soledad, al sufrimiento de los románticos. «Habíamos terminado. Encontrármelo en clases era una tortura. Llamé a mi mamá para comunicarle mi decisión de volver y abandonar los estudios». Recapacitó. Superado el despecho, bailó como nunca.

Entre 2007 y 2010, año en el que recibió su título de licenciado, se batucó y quebró, se deshizo y armó en coreografías tan célebres como *Duración en tres tiempos* de Sonia Sanoja: un trío en su versión original, pero la adaptación de Macarena Solórzano fue un quinteto. Con Sanoja aprendió de dramatismo y fuerza: «Y también de vestuario. Me dijo que era la segunda piel en el escenario. Nunca la olvidaré, todavía conservo una sombra de ojos que me regaló. Ella misma me maquilló el diseño que usó en 1963. Desde entonces siempre me llamó “Mi bailarín de los ojos grandes”». *Croquis para algún día* de Félix Oropeza fue su primer reto interpretativo en un solo de dos minutos, el autor coligió una habilidad que aún caracteriza a Saavedra... es un formidable saltarín: «Es mi fuerte, yo brinco siempre, reboto y consigo buenas alturas, soy un saltamontes», comparte. *Ductos* de Rafael Oropeza es una representación abstracta sin tema ni historia, solo comba y contorsión, en la que Ildemar dialogaba con el espacio y unos tubos que eran el eje central de la escenografía. También bailó en *Código* de Luz Urdaneta, por nombrar algunas pocas de su repertorio.

A partir de 2008 Ildemar empezó a bailar en compañías como Espacio Alterno, Dramo y Danzahoy. Aún era estudiante y ya participaba en montajes como *La mesa verde* de Kurt Joos (1932) y *Polonesa* de Ted Shawn (1924). Este último es considerado el padre del *modern dance* a principios del siglo XX, puso a los Estados Unidos en la escena mundial con piezas que remitían al

pasado helénico; pionero de la desnudez, Shawn atentó contra la gazmoñería y beatería de la sociedad norteamericana. Las dos piezas fueron reinterpretaciones de Félix Oropeza y Leyson Ponce y pertenecieron al programa *Libertarios, Precursores de la Danza Moderna*. También estuvo en *Vértigo erótico* y *Acertijos* de José Ledezma, estrenadas en 1977 y 1988, respectivamente, y *Oraciones* de Graciela Henríquez, incluida en el evento *Visionarios, Precursores de la Danza Contemporánea en Venezuela de 2010*. Con *Dramo* figuró en *La zaranda* de Miguel Issa, presentada en 2008 en la sala Anna Julia Rojas, del Ateneo de Caracas, y en el Teatro Ópera de Maracay. También se columpió en *Gitanas y pascuas*, en esta ocasión Issa descubrió un talento muy bien guardado de Ildemar: sabe cantar. Como un pajarito maravilló a la concurrencia: «Destaqué porque tenía algo de experiencia. Estuve en la coral de la iglesia Nuestra Señora de Coromoto de Marín, mi parroquia», afina su voz blanca y remata: «Quería ser cantante».

“Esa cajita negra, que es el teatro, muta a una realidad mágica de la que me adueño. Aunque tenga a mi lado a otros, estoy solo, porque es mi realidad”



Ahora bien, sus roles más importantes, con los que desarrollaría su estilo personal de danza y sus poderes de ilusionista fueron *Soneto de un sueño* de Luz Urdaneta, *A-topos* y *La consagración de la primavera* de Claudia Capriles. Cuando la música marcaba el rumbo, las piernas se balanceaban y el torso se plegaba como una pinza, Ildemar trataba de imitar las eras imaginarias de Sonia Sanoja. En el libro *Duraciones visuales* (1963) ella hubo escrito: «Estoy en un mundo donde no me queda más que sumergirme. A veces lo palpo con el ángulo de un brazo, con un giro circular del torso, en una huida libre de caderas. Eso es la danza. El único dominio donde puedo expresarme». Sí, Saavedra también va construyendo ficciones y entelequias con las que interpela a su público: «Esa cajita negra, que es el teatro, muta a una realidad mágica de la que me adueño. Aunque tenga a mi lado a otros, estoy solo, porque es mi realidad. Desdibujó mi alrededor para contar un cuento. Entonces hago que aparezcan castillos, telarañas y monstruos y todo lo que se me ocurra en el momento. Y la gente los logra ver, te juro que la gente los ve conmigo», conjura encantamientos. Con *Soneto de un sueño* demostró el dominio de la técnica: «Era una coreografía muy exigente, yo y el resto bailábamos sobre partituras. Fue un proceso difícil acostumbrarse al papel, no caer pese a los deslizamientos. Además, tuve un dueto con una chica, de varios minutos», describe el proceso. Con esa pieza ganó mención honorífica en los Premios Municipales de Danza 2012 en Caracas. En *A-topos* se desembarazó del pudor para mostrar la animosidad y el arrojo que lo definen: «Bailé sin ropa. Supuso un reto porque yo soy muy técnico, esta pieza en cambio estaba cargada de emocionalidad y me pedían que me moviera a través de sensaciones...», describe. Gracias a la experimentación sin el opresor vestido entendió que su cuerpo era un receptáculo donde todo lo humano tenía cabida y posibilidad de ser: «Me desnudo para que el espectador pueda entrar en mí y comprenda lo que comunico». Por su parte, *La consagración de la primavera* le exigió hacer uso

de la expresión para conseguir un resultado plástico y poético: «No fue complicado porque la música de Stravinsky te hace volar. Fue un privilegio revivir esta obra tan famosa de Pina Bausch. Me volví un pincel para colorear lo que Claudia Urdaneta delineaba». Todavía se estremece, una crispación lo hace saltar de su asiento, titila en la pantalla del teléfono celular, acaso es el Premio Municipal de Danza que ganó en 2014.

Después vinieron *Arroz con mambo* de Inés Rojas, *El nombre del padre* de Claudia Capriles, *Zoociedad* de Julie Barnsley, una gira internacional a Cuba, *Azul, blanco, sepia* de Rafael González y *El juego de jugar* de Luis Armando Castillo. En 2016, participó en la temporada de la Compañía Nacional de Danza titulada Cartografías del Cuerpo, Relatos Coreográficos. Allí, Saavedra campaneó en la obra *Nacer cada día*, en sus extractos «Brisas de dolor» y «Madreperla», del coreógrafo venezolano Juan Carlos Linares —danza Butoh—. También estuvo en «La que llegó del mar», un extracto de *La preciosa roca de la noche*, de Juan Carlos Linares y, por último, se volatizó en *Pascua* de Miguel Issa, entre otras producciones.

EL YO DOCENTE

En los últimos cinco años, Ildemar Saavedra se ha debatido entre la docencia y la interpretación. Ora se pavonea sobre las tablas, ora se luce como docente en la Universidad Nacional Experimental de las Artes. En 2017, fue elegido para participar en un montaje ambicioso: *Missa Brevis* del transgresor José Limón. A propósito de su aniversario número cincuenta, la obra se reeditó en diversos países bajo la dirección coreográfica de Roxane D’Orleans, profesora asociada de la Compañía de Danza José Limón de Nueva York. Venezuela fue uno de los escenarios seleccionados. La gala tuvo cita en el Centro de Acción Social por la Música de Quebrada Honda y la Orquesta Simón Bolívar ejecutó la música de Zoltán Kodály. Más allá de la alusión a Haydn y Mozart, *Missa Brevis* narra la devastación de la Segunda Guerra Mundial y la historia de resiliencia de los sobrevivientes. El grupo que recreó el dramatismo —que en 1958 electrizó al mundo— estuvo conformado por bailarines de Coreoarte y la Compañía Nacional de Danza. Entre ellos descolló Ildemar. Al punto de que, en 2018, fue invitado al montaje de celebración en la Gran Manzana. No pudo asistir. Debido a la crisis humanitaria que asolaba al país, el éxodo de venezolanos puso en la mira de las autoridades migratorias del continente el gentilicio de Bolívar. Se cerraron fronteras para algunos connacionales. Sin embelecocos ni adornos, el oficial que atendió a Ildemar en el consulado de Estados Unidos empuñó una daga: «Eres bueno en lo que haces, tienes currículum, te están pagado todos los gastos, eres un potencial inmigrante». Aunque Ildemar rebatió el argumento, «su visa fue denegada».

“Hacer danza en este momento es muy difícil. Queda corto ese refrán de ‘trabajar por amor al arte’”

En 2019, realizó la temporada completa de *Metáforas sobre el amor* con la Compañía Nacional de Danza, bailó *La curva del cielo* de Armando Díaz y *A pocos metros de distancia* de Pedro Alcalá. En este mismo año, allanó los salones de Unearte como profesor. Desde que es responsable de los cursos Técnica de Danza Contemporánea y Montaje de Egreso I se le metió entre ceja y ceja sacar del atolladero y de la mediocridad a la educación dancística. Lo descorazona la escasez de recursos y oportunidades para las nuevas generaciones: «Hacer danza en este momento es muy difícil. Queda corto ese refrán de “trabajar por amor al arte”. Sin embargo, hay cambios que se están gestando. Un equipo de profesionales, en el que me incluyo, está reestructurando escuelas, pénsums y movilidad para al menos rozar lo que se consiguió en los años 80. El objetivo es rescatar el buen nivel. Es prematuro hablar de resultados, pero espero que se noten en poco tiempo», se santigua y encomienda su misión a la Virgen de Coromoto, su patrona. Aunque su propósito está lejos de romper límites —la meta es volver a un pasado que yace corrompido como un cadáver exquisito—, Ildemar está comprometido, quiere devolver la suerte que tuvo. Por eso no escatima a la hora de impartir conocimientos y escucha y ayuda a todo aquel que se le acerca con interés: «Me paro de la cama antes de que amanezca, entreno, preparo mis clases, siempre tomo las de la mañana», comparte su mística y rutina que incluye arepas, queso blanco y huevos de desayuno: «Son los sabores de mi infancia». Su país es el único punto en su horizonte: «Claro que por momentos dudo y el futuro lo miro opaco. Es muy duro no bailar en los espacios tradicionales. Me inquieta y me derrota. A veces me cuestiono: “¿Vale la pena?”. Me hundo en mil cavilaciones y pensamientos fatalistas: “No debo seguir, me voy a echar en el sofá, dejaré de moverme, engordar”», comparte sus frustraciones. Siempre disipa la ofuscación que atenaza sus buenas intenciones. No declina, no desfallece, no se plantea siquiera probar suerte allende las fronteras patrias: «Quiero seguir haciendo danza, formar estudiantes, crear mi propia compañía y dejar un legado. Yo no me voy de Venezuela...», lo promete.

Tampoco quiere que se le acuse de cómodo por no abjurar del espacio que, con esfuerzo, se ha ganado. Y cómodo no está: sortea los problemas continuos de comunicación y transporte, las colas para comprar comida, los apagones de luz, la falta de servicio de agua potable y la inseguridad, entre otros males. Su pesadilla recurrente es el fin del mundo: «Corro, corro para escaparme, el piso se hunde, se desploma, pero yo me repongo». Se despierta y resiste. ¿Qué hora es?

Su historia es una biografía de resistencia.

“Es muy duro no bailar en los espacios tradicionales. Me inquieta y me derrota. A veces me cuestiono: ‘¿Vale la pena?’”



A pocos metros de distancia, 2019
Coreografía: Pedro Alcalá
Fundación Compañía Nacional de Danza



PORTAFOLIO





Hotel Inframundo, 2012
Coreografía: Leyson Ponce
Compañía Universitaria de las Artes



JRG

La curva del cielo, 2019
Coreografía: Armando Díaz
Fundación Compañía Nacional de Danza



LESTER ARIAS





— 1988 —

LESTER ARIAS

«Soy pantera negra, cunaguara,
tigra mariposa»

El 26 de enero de 1988 aterrizó en el mundo para bailar, cantar, perrear, gruñir. Nació en Caracas, donde estudió artes plásticas en la Escuela Técnica de Artes Visuales Cristóbal Rojas, actuación en la Escuela Superior de Arte Escénico Juana Sujo y danza moderna en el Instituto Universitario de Danza. Tras su paso por la School for New Dance Development, en Ámsterdam, empezó a experimentar con la música y el canto. Lester Arias o ARIAH LESTER, un ser que deja ver el corazón a través de sus ojos, de su cuerpo

 María Laura Padrón

 Zsolt Szederkényi (retratos)

José Reinaldo Guédez, Bart Grietens, Niels Knelis,

Rosa Quist, Salih Kilic (portafolio)

—Y la leyenda es que la raza de las mujeres pantera no se acabó y están escondidas en algún lugar del mundo, y parecen mujeres normales, pero si un hombre las besa se pueden transformar en una bestia salvaje.
—¿Y ella es una mujer pantera?

Diálogo entre Molina y Valentín, *El beso de la mujer araña*, Manuel Puig

«A ELLA se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas», comienza *El beso de la mujer araña*. A “ÉL” se le veía que algo raro tenía, que no era un niño como todos, arranca la historia de Lester Arias. Más adelante, el lector se encontrará con que tampoco sería ni un hombre, ni un artista como todos.

Manducooooo pa' la ropa
Manducooooo pa' lavá'

...

El manduco (pa' la ropa)
El manduco (pa' lavá')

Retumba la voz de María Rivas en esta pieza vanguardista de la música popular venezolana. Imitando sus coros pegadizos, inventando poses y ademanes, Lester presenta un nuevo espectáculo en casa. Esa era su canción cuando apenas era un niño y dejaba boquiabiertos a quienes lo rodeaban en el ambiente familiar. Y si sonaba Celia Cruz, ¡no se diga más!, protagonizaba unos *shows* únicos, los más grandes de su trayectoria.

Fingía no darse cuenta de que lo veían, pero claro que notaba las miradas y los cuchicheos: «¡Míralo cómo hace!». Parafraseando a Turguénev: donde hay niños la gente no se aburre. El hogar, primer escenario y primer público, espacio en el que experimentó la tensión que, por un lado, generaba su estampa de entidad creativa y, por otro, los rasgos de la feminidad que florecían cada vez que danzaba: un ser sin prejuicios, libre y fluido, se manifestaba.



«Cuando eres niño todos te aman porque eres expresivo, eres loco y bailas; luego empiezas a crecer y dicen: “Cuidado te vuelves *gay*”, pero la creación en sí misma es masculina y femenina, es una hibridación, una intersección de energía. Estar en contacto con mi sensibilidad creó esta dinámica y esta tensión. Yo era el *show* y una preocupación».

Más allá de una reacción «alarmante» y de «espanto» en relación con la orientación sexual de los individuos, considera que la castración de la creatividad, de la curiosidad y de la ingenuidad de la infancia es un tema profundo. «Yo siento que la sociedad tendría muchísimos menos problemas si esos aspectos no fueran castrados a tan temprana edad».

Lester nació en Caracas, donde vivió con sus padres toda la adolescencia y parte de su juventud hasta que se mudó a Ámsterdam, ciudad en la que reside desde hace nueve años. Bailar en las fiestas familiares fue la primera manifestación de su espíritu creador: «La danza siempre estuvo allí». Él, como la danza, y la vida misma, no se quedó nunca quieto, sino que poco a poco se transformó hasta alcanzar su actual instancia de empoderamiento.

Mirando hacia atrás, la niñez se le atraviesa como una postal a veces tormentosa y triste. El único amigo era Gustavo, con quien jugaba Nintendo sin parar; y recuerda con gracia a Elena y Mariana, las primas de este, que siempre estaban en la habitación de al lado y con quienes disfrutaba del juego con las Barbies. «Esa es una de las cosas más bonitas que tengo en la memoria, jugar a las Barbies y jugar Nintendo, y yo soy así: una Barbie cibernética nintendística y todo lo que hago tiene que ver con la belleza, la plasticidad, y al mismo tiempo con la intensidad, la experiencia, el sonido, la tecnología».

Una de las imágenes más claras de aquella época es la de sí mismo, sentado, solo, viendo televisión, comiendo chucherías en una tarde cualquiera. «La verdad es que mis papás estuvieron muy ausentes durante mi infancia por su trabajo; hoy por hoy los amo, me aman, y tenemos una relación tan increíble, tan hermosa, porque es una relación desde el perdón, la reflexión y la construcción consciente de la familia que somos».

Lester Arias es ARIAH LESTER; su danza es la danza de la reconciliación, producto de las diversas experiencias tanto en su vida personal como en el quehacer artístico. Lester Arias o ARIAH LESTER, un personaje que causa revuelo dondequiera pone el tacón.



PENE, 2011
Coreografía: Arian Lester
Festival de Jóvenes Coreógrafos



¿ERES LESTER? ¿ERES ARIAH?

«*ARIAH is a dream becoming true*», frase que, en lugar de sentenciar, abre el espectro infinito de la inquietud. «¿Quiénes tienen derecho a soñar? ¿Para quiénes son vitales los sueños?», se pregunta aquel niño que soñó con convertirse en una superestrella y cree que la idea de ambicionar, de soñar, muchas veces (no siempre) está relacionada con el privilegio.

«Está el que no necesita soñar, porque lo tiene todo y porque cada logro que alcanza está en relación directa con sus posibilidades; luego está el que sueña y no puede, porque todo lo que anhela está lejos de su entorno y el sueño se convierte como una gasolina de la búsqueda, del viaje; está también conectado al tema de la imposibilidad».

ARIAH LESTER, así, en mayúsculas sostenidas, bien grandotas, es ese sueño que se hace realidad y se vincula con ocupar un espacio en el que el arte tiene suficiente calidad y resuena tan fuerte que genera un presente sin escasez, con seguridad; no solamente para él. «Aprendí a hacer música y a cantar por mí mismo porque pensé: la verdad es que quiero tener suficiente dinero para ayudar a mi familia, para encargarme de mis papás cuando estén viejitos, y sentí que debía ambicionar algo más grande para generar eso. Todo se resume a que esas semillitas que se regaron y cultivaron con esfuerzo están dando frutos».

ARIAH LESTER es el reconocimiento de esa voz interna que siempre quiso ser escuchada; es una parte de la esencia de Lester que, probablemente, cuando niño, fue suprimida, reprimida, burlada. Ahora se manifiesta de una manera muy poderosa: nace en el interior y se conecta con el afuera.

«Yo lo que hice fue darle un nombre a ciertas cualidades y atributos de mi ser, para reconocerme a mí mismo. ARIAH es esa parte heroica de mi ser, comprometida con la libertad, con la exploración, con la curiosidad. *Fearlessness*, habitando un lugar donde puedo aceptar lo que soy, donde puedo tener los recursos para construir mi vida conscientemente, ayudarme y amarme por sobre todas las cosas para poder amar y ayudar a otros».

ARIAH LESTER.

Lester Arias.

¿Quién es Lester Arias?

¿Quién es ARIAH LESTER?

Lester, cuyo nombre es originario de la ciudad de Leicester, en Gran Bretaña, y la pasión de su padre por el beisbolista Lester Straker, se está convirtiendo cada día más y más en ARIAH; tanto que la gente empieza a preguntarse dónde está Lester, quién es Lester. «¿Eres Lester?», «¿eres ARIAH?», «¿cómo te llamo?».

«Era algo que no me sucedía antes y es una muestra de la materialización de esa parte de la completitud de mi ser que está cada vez más presente. Yo no siento que en el escenario ARIAH me posee o que es una energía que entra en mí. Nosotros como seres humanos somos muy versátiles y nuestra principal herramienta es la creación. Somos creadores por naturaleza, y así es como creamos el mundo que vivimos hoy. Todo comenzó con unos palitos y unas estacas para cazar unos animales y abrir la carne y mira dónde hemos llegado. Yo aprendo mucho de ARIAH, no hay una división real, Lester todavía está».

Algunas personas preguntan: «¿Eres un *drag queen*?», «¿eres travesti?». No se detiene a responder, es más, si se pone en plan sincero, diría que es un espíritu que intenta comprender cuáles son las limitaciones y el carácter infinito de su identidad. Sí, puede usar tacones, puede vestir lo que le dé la gana, si quiere puede parecerse a Lady Gaga, pero es más que una estampa desenfadada, es infinitud...

YO SOY SAGRADO

Como rebelde que es, Lester siempre busca romper las reglas. «¿Que tiene que ser derecho?: yo lo voy a hacer torcido». En Venezuela, sus exploraciones coreográficas planteaban una reacción ante el contexto en el que se desenvolvía, porque «odiaba lo sagrado de la danza».

Si bien en Europa su talante radical y experimental ha sido premiado, en un momento cambió la mentalidad de que «el ser experimental» va de la mano con sacrificar la popularidad, la accesibilidad, los ingresos... «Como artistas tenemos tantos modelos de pensamiento y sistemas de creencias tan palurdos; creemos que lo que hacemos no puede o tiene que conectar, todo lo contrario».

«Yo empecé a detectar cuáles eran mis limitaciones mentales para así poder crear puentes: ser lo suficientemente radical y experimental como para que los curadores y programadores europeos digan: “Este tipo se las trae, es inteligente, el trabajo tiene capas”, pero también quiero que sea accesible: que mi abuela llegue, se siente, me vea en el escenario y entienda; no quiero que se duerma o diga que no entendió ni papa. Entonces creo que nos toca cuestionar esos sistemas de creación y crear *matching impossible*».

Entre sus primeras obras presentadas, algunas eran un poco oscuras, y había un espacio para el humor y la sátira; criticando los procesos de institucionalización de los estilos, lo que es aceptado y lo que no; buscando romper los códigos, transgredirlos. «En la danza hay normas raras, locas, silenciosas, que aprendemos muchas veces a través de experiencias educacionales muy traumáticas y que van generando expectativas de nuestros espacios de creación y que son mantenidas por nuestra propia comunidad. Si te pones a ver, yo soy sagrado, todo lo que hacemos es sagrado y no. Esas normas fundamentan lo que es la danza, pero si estas me transgreden y lastiman lo sagrado en mí, ¿cómo proceder?».

Si algo le saca de quicio es cargar con lo que determinada manifestación artística significa y se supone que tácitamente debe aceptarse, asumirse. Por eso, cuando era bailarín de danza contemporánea, era «el perro más verde que te puedes imaginar», porque sentía que todo medio de comunicación, estilo, canal, tiene la función de conectar, de transformar, de resignificar; le obstinaba que un estilo o ideología se convirtiera en algo tan rígido que perdiera su poder comunicativo y transformador.

«Yo soy un ser de movimiento y me costó tiempo entender que mi propósito en la tierra es mover las cosas. Creo que la rebeldía y la destrucción de las cosas me fascina porque tiene mucho que ver con el cuestionamiento de lo estático, lo mítico, lo arcaico, lo metodológico, lo estructurado, lo estancado en la *praxis*. Me encanta pensar en los rituales porque tienen una constancia, una intención y, aunque puede que se repitan, hay una evolución».

Él, que es todo acción, no se satisface con un concepto de la danza que implica un cuerpo atrapado en la forma; su viaje a través del arte es una maniobra salvaje y al mismo tiempo armoniosa, caótica, llena de sincronicidad y de accidentes. De hecho, si hay algo que le entusiasma es «no saber qué es la danza, cuestionar dónde puede ser encontrada».

«Esa concepción de la danza moderna me parece obsoleta — con el respeto de los que viven en ese espacio, admiro su que hacer — porque nos indica que solamente puede ser encontrada en el cuerpo atlético del bailarín contemporáneo, y no, para mí la danza está en todos lados. Yo amo la danza, el tema es cuál danza, y qué es la danza para la mayoría de las personas que conozco».

Ese *no saber qué es la danza*, o más bien hallarla en todos lados, no es una concepción etérea. Frente a él los árboles y la lluvia danzan; algo tan concreto para él que no puede comprender a quienes dicen: «¡Ay!, sí eres *hippie*. Hablemos de la danza de verdad».

“Yo soy un ser de movimiento y me costó tiempo entender que mi propósito en la tierra es mover las cosas”

GATA SALVAJE, AQUIÉTATE

*El mundo es un museo
el mundo es un museo
y yo soy el trofeo
El mundo es un museo
el mundo es un museo
y yo me lo perreo
tra tra
El mundo es un museo
yo soy el museo
y soy la obra de arte, papá*

Esta es una estrofa de «El mundo es un museo», reggaetón de su autoría, parte de su obra *Viajero del amor*, estrenada este año en Róterdam. Es ahora, a sus treinta y tres años, que siente el empoderamiento para creer en lo que hace. La falta de libertad es un estado con el que no resonaba y, por ello, decidió enrumbarse al camino de lo desconocido —geográfica y artísticamente hablando—.

«Yo te soy sincero, en Venezuela me sentía perdido porque no tenía espejos. Me preguntaba: “¿Y esto que yo siento, esto que yo vivo, dónde se refleja? ¿Quién tiene este mismo sentido de urgencia por romperlo todo?”. Yo siempre fui como una promesa, como si en algún momento iba a encontrar mi voz en la danza. Pero siento que nuestras voces siempre están ahí, mi voz ya estaba ahí y no era escuchada. El tema es cómo los procesos institucionales, el ensamblaje de nuestras comunidades, no permiten el reconocimiento de la originalidad y la autenticidad de las voces».

Para él es oportuno afirmar, no desde la arrogancia, sino desde la certeza, que es un pionero. No porque alguien se lo dijera, sino porque «ser pionero es una energía, es la intención de querer cambiar las cosas, de hacer algo nuevo y radical».

En Europa, donde a veces «es objeto de toda la “exotificación” posible», decide apropiarse de esa “exotificación”, arraigarse en sus raíces y conectarse con lo más valioso dentro de sí, como un acto político «sumamente transgresor». Un interés que está conectado con su fascinación, entre otras cosas, por el leopardo, y que abre una nueva línea de investigación en torno al *leopard trend* y a la Tigresa del Oriente asociados a lo *kitsch*.



Viajero del amor [A Lover's Journey] Reloaded, 2021
Coreografía: Ariah Lester



Viajero del amor [A Lover's Journey] Reloaded, 2021
Coreografía: Arian Lester

«Hay una mirada europea sobre el cuerpo latino, porque somos ese cuerpo mixto que tiene el gen blanco y el gen negro. Nosotros, desde la mirada racista heteropatriarcal, somos el cuerpo de la potencialidad. Es como que, si uno se refinara un poco, si no fuera ese tercermundista apasionado temperamental que siempre llega tarde, que es irresponsable, que no paga sus deudas, uno podría llegar a ser blanco, solo “tienes que esforzarte más”. Por eso para mí es importante vestirme de leopardo, de cunaguaro y ponerme unas uñas largas y hacer unos rugidos y gritar: “Soy pantera negra, cunaguara, tigre mariposa”, como una manera de responder a esa “exotificación”. Yo no tengo herramientas para cambiar todo tu sistema de pensamiento, pero te voy a mostrar que esto que tú te empeñas en animalizar es mucho más infinito, poderoso y gigantesco de lo que te imaginas y voy a hacer que en eso que tú has condenado como *kitsch* encuentres lo más sublime y lo más elevado».

Gata salvaje, aquíétate
(*Gato salvaje, aquíétame tú*)
Gata salvaje, aquíétate
(*Gato salvaje, aquíétame tú*)

... y sacude sus manos como si agitara una vaporosa falda llanera, bailando alguna pieza de la mítica Yolanda Moreno. Moverse al ritmo del tambor en el escenario, gozando de la música latina y venezolana, dándole hasta abajo sin parar, era una propuesta casi inadmisibile hace unos cuantos años cuando estudiaba danza contemporánea y estaba «tan embasurado y encasillado con tanta porquería intelectual. En la danza moderna y clásica hay intrínseco un aspecto clasista y muy prejuiciado».

«Siento que cada vez vamos aprendiendo, evolucionando y comprendiendo que hay muchos más matices y muchos más detalles importantes para crear ese concepto colectivo de lo que la danza puede ser, de lo que la danza es. Yo creo que debemos trabajar en una construcción colectiva que nos permita movernos hacia adelante».

Así brota la pulsión por querer bailar de nuevo, tanto reguetón como danza contemporánea, intentando presentar ante el público todo su bagaje, canciones nuevas, venezolanas, cantadas en español con subtítulos, como una manera de marcar su territorio, de pronunciarse políticamente y de crear una resistencia a través del lenguaje y del movimiento en su cuerpo, una resistencia para no mimetizarse.

«Siento que la mimetización es sana hasta un punto; en el momento en el que te invita a desaparecer y borrar todo lo que te pertenece, todo lo que no entra en un contexto social, no tiene sentido. Ahorita me encanta volver a la danza desde un lugar donde estoy disfrutando, perreando, meneando ese trasero, dándome con furia».

¿Y SI NOS ATREVEMOS A DES-APRENDER?

Reconocerse a sí mismo como el bailarín más extraordinario del mundo es un ejercicio que solo es posible desde un espacio de satisfacción, de placer y de conexión consigo mismo para entender por qué está bailando, para quién baila y por qué baila como baila. Un lugar de seguridad y confianza que alcanzó luego de sufrir acoso en diferentes instancias.

«A veces los procesos de educación en el espacio del arte son tan oscuros, con tratos inhumanos que se mantienen en silencio, que te pueden desdibujar todo lo hermoso del proceso. Luego te das cuenta de que tu viaje es volver una y otra vez a ese niño, y sanarlo, atravesando ciclos del dolor que buscan manifestarse otra vez, solo que el victimario cambia porque estás en otro momento de tu vida, pero es el mismo dolor de la soledad, de la no aceptación, de la violencia, que se repite para que puedas aprender y hacerte más fuerte. Es importante para mí estar en un lugar en el que logré trascender ese ciclo, reconocer mis virtudes, creo que el mayor éxito es sentirme tan empoderado que puedo amarme y reconocer el propósito del dolor que he vivido».

Tal como sucedía en su casa, Lester se robaba el *show* en el teatro y en la danza, y la preocupación de «no encajar» se repetía, lo que hacía en el escenario confrontaba a sus propios maestros. Todavía le ocurre con gran parte de su comunidad venezolana, especialmente con quienes le anteceden, porque es difícil mantener conversaciones que los reten. Por ello, si de referencias del ámbito nacional se trata, dice que nunca las tuvo porque lo que quería hacer era realmente demasiado diferente.

«Todo lo que hago hoy viene de lo que iba maquinando en mi mente y que me tomó años desarrollar: aprender a componer, a hacer música, a escribir como escribo, a bailar como bailo, a hacer mis imágenes. Por supuesto que hay gente que te inspira, pero cuando trataba de hacer lo mío sentía que no había nada parecido a lo que imaginaba, lo que imaginaba era muy grande y requería de mucho más tiempo para tomar forma y poder ser comprendido por mí mismo en primera instancia. Decidí partir porque me sentía insatisfecho; siempre muy agradecido con las experiencias y oportunidades que tuve, pero había un vacío personal por no comprender quién era».

“Estar en este libro me sorprendió porque nosotros somos los pioneros más osados que rompimos con todos los obstáculos y nunca fuimos reconocidos”



El Nacimiento or [REBIRTH], a Telenovela in 13 Chapters, 2019
Coreografía: Ariah Lester

NK



Destaca como pilares a Zurima Tamariz, una de las educadoras «más importantes» de Venezuela, amiga que lo sostuvo y creyó en él incondicionalmente. Maruma Rodríguez, quien trabaja con el método Body-Mind Centering y, a su vez, lo conectó con Juan Carlos De Petre, fundador del Teatro Altosf e impulsor de la metodología de *El teatro desconocido*.

Gabriela Bracamonte, Irene Bracamonte, Tabata Toledo, Ariana Melián y Sara Valentina Sansonetti Pérez son esenciales en su camino. Junto a ellas conforma «la generación bastarda de la danza venezolana». «Héroes de la danza» que se atrevieron a saltar al vacío y cuestionar todo lo existente a través de sus cuerpos. La danza, ese desdibujarse a sí mismo y combatir lo inculcado en cinco años de educación. «Es como un proceso de *unlearning*, desaprenderse, qué palabra tan hermosa... ¿Y si nos des-aprendemos?».

«Estar en este libro me sorprendió porque nosotros somos los pioneros más osados que rompimos con todos los obstáculos y nunca fuimos reconocidos, incluso la gente hablaba de que “la danza se difuminó con la generación anterior” y en mí hay un dolor muy grande con respecto a eso. Y quiero que se hable del dolor, porque no estamos acostumbrados a hacerlo, y en la danza hay un tema de favoritismos; todo el mundo te dice que te hace un favor por darte un escenario o por bailar con fulano o sutano. No, el favor te lo haces tú en tu grandeza. Yo no quiero alimentarles el ego a las vacas sagradas de la danza, mi trabajo se trata de lo contrario, por eso digo *las vacas sagradas*, ellos saben quiénes son, cuánto los amo y cuánto les agradezco, pero para comprender la rebeldía y el radical compromiso que tengo con romper con lo que es jerárquico, ellos tienen que entender que no puedo mencionar sus nombres. La gente que sabe que yo les amo y les agradezco, no necesitan que yo se los ponga en un papel».

“En la danza hay un tema de favoritismos;
todo el mundo te dice que te hace
un favor por darte un escenario o por
bailar con fulano o sutano.
No, el favor te lo haces tú en tu grandeza”

¡POR FIN ALGUIEN LO DIJO!

Lester ha podido volver a Venezuela en diferentes ocasiones. Siempre hace lo posible por seguir conectado porque se siente parte de ese espacio. Una de sus presentaciones más memorables fue en el Festival de Jóvenes Coreógrafos, lugar que en determinado momento sirvió como una brújula para encontrarse. Después de una intensa lucha, superando trabas, logró subirse en el escenario, «más rebelde que nunca, con la intención de destruirlo todo».

“Sanar mi herida, mi dolor, es sanar en una escala menor la herida del mundo, porque somos el mundo, una subdivisión atómica del mundo”



Viajero del amor [A Lover's Journey], 2020
Coreografía: Ariah Lester

Fama es aquella obra en la que apareció cubierto de diecisiete metros de plástico que recorrían su cuerpo como una cascada gigante, interpretando a un malandro que hablaba por teléfono sobre las reglas de la coreografía, encargado de preparar un *show* para Britney Spears y posando para un fotógrafo que irrumpía en la escena sin más. Ese monstruo con tentáculos expuso con sorna los lugares comunes de la danza venezolana, finalizando con un acto de arropamiento al público que llenaba la sala Anna Julia Rojas de la Unearte y que no dudó en levantarse, aplaudir y celebrar su osadía, en especial los bailarines de su generación y generaciones posteriores, que parecían gritar: «¡Por fin alguien lo dijo!».

A partir de ese instante, su discurso cambió, fue una especie de ritual de paso. «Porque de repente sientes que lo que estás haciendo es importante y eso te da fuerza para seguirte preguntado para quién y por qué bailas, para seguir en esta batalla que no sé exactamente lo que es, pero tengo esta rabia por dentro y tengo que sacarla y hacerla arte».

Cree que es insostenible seguir negando la vinculación entre la danza y el país: una conexión que «por mucho tiempo estuvo rota». «Hoy hacer danza, llegar a un estudio y hacer un tendu es un acto de resistencia y el acto más político, porque no se puede vivir de la danza en Venezuela. Muy pocas personas lo logran, es un espacio complejo que nos enseña a comprender la fuerza y la potencia de lo que estamos haciendo».

Viajero del amor, por ejemplo, es un trabajo inspirado en la tragedia de los naufragos de Güiría. Lo que intenta es representar un espejo entre su propia experiencia —porque no ha sido fácil construir ese ARIAH LESTER que se ve en las redes sociales y estar en un lugar donde puede pagar una habitación y enviar dinero a su familia— y la liberación de las almas de todas esas personas que naufragaron, de toda la gente que muere en el camino buscando una vida más privilegiada.

«Lo que intento con mi trabajo es comprender por qué me muevo, cuál es la intención de cada movimiento que hago. Es mi goce, es mi fluir, estoy sanando en un espacio espiritual, estoy haciendo discurso político, conectando mi sufrimiento con el sufrimiento del mundo; sanar mi herida, mi dolor, es sanar en una escala menor la herida del mundo, porque somos el mundo, una subdivisión atómica del mundo. Venezuela está presente dentro de mí, es un desafío grande comprender el desplazamiento del alma del lugar de la raíz. Es removedor».

YO SOY LA GOTA, SOY EL OCÉANO

Para Lester, para ARIAH, la danza contiene en sí misma la no danza. No, esto no es un desvarío, es la intención de observarla en los espacios donde no se está acostumbrado. Apreciar el silencio, el grito mudo, el no movimiento como la fuente del movimiento. Buscar en los lugares recónditos donde nunca se cree que la danza pueda existir, desdibujarse al máximo como una parte intrínseca del proceso creador.

«Me atraviesa una danza: la de estar con mi cuerpo físico en un lugar del mundo y con mi cuerpo espiritual en otro. De ser esa gota de agua que contiene la memoria del océano entero. Soy la gota, soy el océano y soy el puente más largo que jamás existió sobre el atlántico. Una gota que lo contiene todo».

La búsqueda de enlazar espacios que no estaban destinados a conectarse es motor; una búsqueda de su verdad, pues considera que a ningún ser humano debe imponérsele. «Es un camino personal y propio; en mi caso una coalición de accidentes y de sincronicidades».

No resultó fácil, claro, pero allí está; y el mérito no es de Europa, sino de la oportunidad que se dio a sí mismo, estando lejos de los ojos que siempre lo ven, de los que siempre refutaron las maneras como hacía las cosas. Al final, dice: «Las respuestas están en nosotros, no en otro país o en el coreógrafo con el que vas a trabajar».

«La respuesta está en ti, en el lugar donde puedes tener la experiencia para encontrar tu voz, tu camino. En hacer las cosas desde el corazón. La vida es salvaje, en otro lugar del mundo la gente está siendo bombardeada en su propia casa y la naturaleza también es así: volcanes, terremotos, tsunamis y siento que cuando estás conectado con tu corazón, es simplemente hacer lo que se siente bien, adecuado; lo que sale de ahí es también muy salvaje y muy impredecible, está todo el tiempo en vibración, cambiando y se contradice. Creo que tiene que ver con seguir el deseo del corazón, de ahí salen cosas lindas y horripilantes; astrales, oscuras, milagrosas y destructivas, como la vida misma».

“Me atraviesa una danza: la de estar con mi cuerpo físico en un lugar del mundo y con mi cuerpo espiritual en otro. De ser esa gota de agua que contiene la memoria del océano entero”



El Nacimiento or [REBIRTH], a Telenovela in 13 Chapters, 2019
Coreografía: Ariah Lester



PORTAFOLIO





Festival Operadagen Rotterdam, 2019
(inauguración)



The Gate, 2019
Coreografía: Arian Lester



CARELIZ POVEA



— 1989 —

CARELIZ POVEA

«El arte cura el alma»

Nació en Caracas el 22 de diciembre de 1989. Tras estudiar en la Fundación Ballet de Las Américas y formar parte de la Compañía Nacional de Danza y el Ballet del Teatro Teresa Carreño, ingresó al Ballet Nacional del Sodre de Uruguay, bajo la dirección de Julio Bocca. Ahí, desde febrero de este año, logró su meta de ser solista. A pesar de la disciplina, no ve el baile como un sacrificio, porque la hace feliz. El *ballet* que más le gusta es el que requiere actuación además de la técnica de baile. Sueña con interpretar algún día el papel protagónico en *Romeo y Julieta*

 Isaac González Mendoza

 María Teresa Monasterios Pernía (retratos)

Santiago Barreiro, Carlos Villamayor (portafolio)



Careliz Povea no piensa demasiado las cosas. Actúa de manera instintiva, siempre con el *ballet* presente, sin detenerse a considerar si lo que tiene que hacer requiere un esfuerzo enorme o no. Lo importante es estar donde se siente feliz: en el escenario o ensayando.

Así ha sido ella durante los diez años que ha vivido en Uruguay, donde es solista del Ballet Nacional del Sodre, bajo la dirección del reconocido bailarín argentino Julio Bocca, y así fue también en el tiempo que estuvo en Venezuela preparándose para convertirse en la destacada bailarina de treinta y un años de edad que es actualmente.

Tampoco tiene demasiado clara la primera vez que empezó a bailar. Confiesa que no conserva muchos recuerdos de ese momento. Pero gracias a su mamá sabe que empezó en la Fundación Ballet de Las Américas a los cinco años, porque su madre quería que ella hiciera una actividad extra además del colegio (estaba en preescolar para entonces).

«Mi mamá me dice que me veía tan chiquita y flaquita que me inscribió en *ballet* para probar, y me puso en la escuela, quedé y de ahí no paré más», dice Careliz en una llamada por WhatsApp, en la que lo primero que se percibe es su voz pausada, tranquila, que refleja el carácter organizativo que imprime a su actitud cuando está trabajando.

La vena artística la lleva en el alma. Esa idea de que el arte está en la sangre no funciona con ella porque ninguno de sus familiares, ni su padre, Carlos Eduardo Povea (que trabaja en una constructora), o su madre, Elizabeth Díaz (dedicada al área administrativa), son artistas. Pero siempre contó con ellos, tanto en Venezuela como cuando decidió irse a Uruguay con la oportunidad más importante de su vida.

Nació en Caracas, pero sus primeros años los vivió en Valencia, estado Carabobo. Luego se vinieron a la capital, donde residieron en el municipio Chacao unos años; después residieron en Guarenas, en Miranda, y luego en Los Ruices. Siempre estuvo en distintos lugares, recuerda Careliz.



El *ballet* le gustó desde que ingresó a la academia, tanto que su madre incluso le advertía que si no se aprendía la tabla de multiplicar no la iba a llevar a bailar. Entonces estudiaba enfocada en su pasión, aunque no recuerda con claridad su primera experiencia como bailarina.

«Yo siempre digo que tengo una memoria muy mala, no me acuerdo de mis primeros años en la escuela bailando, no me acuerdo de nada. Es difícil decirte alguna cosa, es raro, no sé si es raro o normal. Pero sí recuerdo que siempre me gustó, nunca me llevaron obligada. Para mí nunca fue una posibilidad no ir a hacer *ballet*. Desde pequeña creo que era importante para mí».

En la adolescencia entendió que quería dedicarse profesionalmente al *ballet*. Es esa época en la que se tiene que elegir entre los amigos y el oficio, y ella por un tiempo faltó a algunos ensayos y clases por estar con ellos. Pero la directora de la fundación, Stella Quintana, habló con su madre y con ella y a partir de ese momento sentó cabeza y supo que lo que verdaderamente quería era bailar, solo bailar.

«Creo que fue como un momento de rebeldía, como que quería hacer las cosas con mis amigos por fuera y dejé un poco a un lado el *ballet*. Pero no fue por mucho tiempo. Fue un período corto de mi vida. Después de eso estuve *full* metida en el baile», dice.

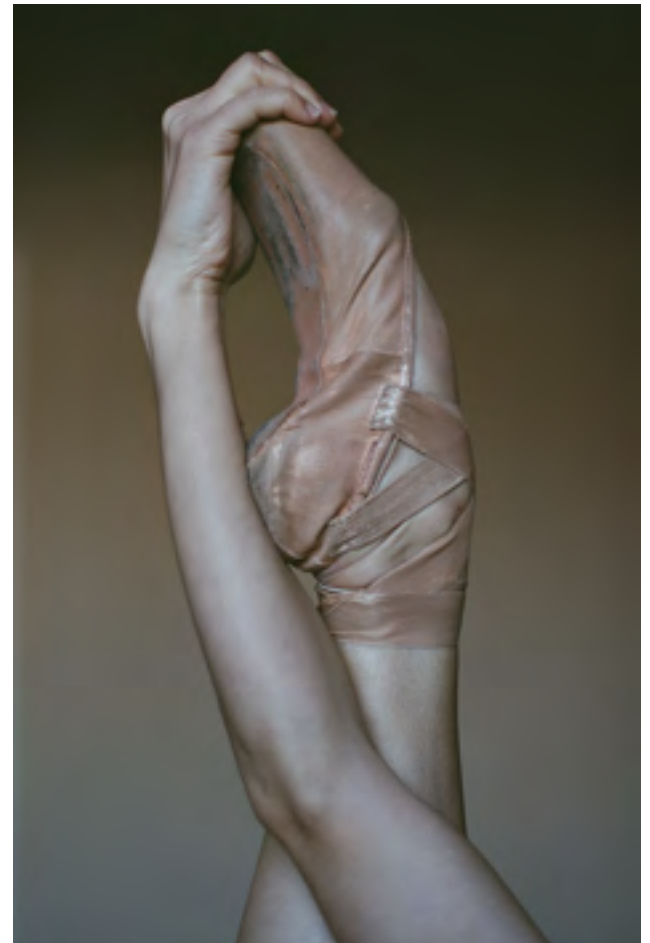
Como era tan joven, esa decisión pudo haber sido también inconsciente, pero en el fondo entendía lo que implicaba. «No sabes que va a ser algo sacrificado, aunque no sé si es esa la palabra correcta, porque como es lo que me gusta no lo veo como un sacrificio, pero si te pones a pensar sí tiene sus cosas difíciles. Tienes que ser muy disciplinado. Es una cosa que se hace todos los días de tu vida, por muchas horas».

Pasa de hecho más horas en un teatro o en una sala de *ballet* que en su casa o en otro lugar. Pero se dejó llevar, con catorce años se dejó llevar. «En el momento en que decido que va a ser mi carrera fue más bien de manera inconsciente. Simplemente dejándome llevar, porque me siento bien haciéndolo y nada más».

De la Fundación Ballet de Las Américas se graduó como bailarina e ingresó por una temporada de un año al Ballet Contemporáneo de Caracas, bajo la dirección de María Eugenia Barrios, donde trabajó en *La traviata*.

«Después estuve en la Compañía Nacional de Danza por un año en la parte del *ballet* clásico porque la compañía tenía, no sé si todavía existe, la parte de folklore clásico y contemporáneo. Y luego entré en el Teatro Teresa Carreño, que fue el último lugar en el que estuve en Venezuela antes de venirme a Uruguay en 2011».

“Siempre me sentí segura, y disfrutarlo también te ayuda a sentirte segura”



En el Teatro Teresa Carreño, donde existía una de las compañías de *ballet* más importantes de América Latina, tuvo la oportunidad de trabajar en *El cascanueces*, uno de sus montajes preferidos y que se hacía todos los años en diciembre. La primera vez fue como miembro del cuerpo de baile y uno que otro personaje como solista, pero su sueño era interpretar a Clarita, el papel protagónico, y lo logró dos años después. «Fue una de las cosas que más recuerdo de esa compañía. Porque aparte ese es un *ballet* como mágico, tiene tanto efecto y tantas cosas lindas que es lo que más recuerdo del Teresa Carreño».

En la Compañía Nacional de Danza, a diferencia del Teresa Carreño, hacían montajes más neoclásicos, quizás piezas más cortas, no *ballets* completos, y el Ballet Contemporáneo de Caracas lo recuerda especialmente porque esa fue la primera vez que le pagaron por su trabajo como bailarina profesional.

«La primera vez que estuve como profesional recuerdo que sentí algo de nervios porque estaba rodeada de profesionales; pero no inseguridad, siempre me sentí segura, y disfrutarlo también te ayuda a sentirte segura».

EL GOCE EN EL ESCENARIO

Cuando ya está sobre el escenario lo esencial es disfrutar el momento. Lo sabe, está allí después de haber ensayado los mismos pasos por varias horas durante al menos tres o cuatro meses, y es lo primero que se le viene a la cabeza cuando tiene al público enfrente, porque sabe que pisar las tablas tiene una parte aún más importante que el esfuerzo: gozar, aunque haya equivocaciones, que se pueden corregir luego con más entrenamiento.

Es tajante en este punto: «Lo primordial es disfrutar el momento. No somos máquinas ni robots, todos los días va a salir algo diferente. Entonces quizás lo que durante un mes te salió perfecto justo ese día no te sale bien. Por ese motivo no vas a ponerte mal y a dejar de disfrutar el resto del montaje. Porque el momento de la función es un paso, es una hora de danza y creo que todo lo que queda es el disfrute. Si algo falló se practica otra vez y al día siguiente se trata de hacer lo mejor posible. Creo que eso también es lo lindo de esto, que cada día será diferente».

Aunque también hay días en que como bailarina cree que todo salió muy mal; sin embargo, desde afuera, el público le comenta todo lo contrario. Por eso insiste en el punto de que cada función es única.

Hay algunos artistas que tienen rituales antes de subirse al escenario, como rezar, hacer unos estiramientos adicionales, respirar profundo varias veces, entre otros. Careliz, que se muestra como una persona serena, no es así. Para ella, otra vez, es la inconsciencia la que la lleva a hacer las cosas, y en el caso de las presentaciones repetir una misma acción cada día le garantiza cierta seguridad.

“No somos máquinas ni robots,
todos los días va a salir
algo diferente”

Por ejemplo, si hoy empieza una temporada de quince días y ella se puso las zapatillas en el escenario antes de comenzar a bailar, este será su mantra espontáneo durante cada una de las próximas funciones.

«Si son diez o quince funciones, todos esos días me pondré las puntas en el escenario. Algo que hago el primer día me queda y lo repito en los días siguientes. No sé si es como que me agarro de cábalas diferentes en cada temporada sin querer. Son cosas que salen un día, me las quedo y en la cabeza se quedan así».

Tal vez tiene que ver también con su afán por no dejar las cosas para última hora, lo que se refleja en que antes de un estreno le gusta dejar todo preparado para la función. Es, de cierto modo, una persona rutinaria. «Yo dejo todo listo porque soy muy ordenada, necesito que las cosas estén ordenaditas. Las miro y sé que no me falta nada».

Por ejemplo, si la hora de la función es a las ocho de la noche y la citan a las cinco y treinta, ella procura llegar un poco antes para hacer las cosas tranquila: maquillarse, peinarse y después empezar a calentar.

«Es una manera muy personal de trabajar. Con el tiempo he visto que me funciona, igual que lo que te decía de las funciones sobre repetir lo mismo. Entonces, como he visto que la rutina me funciona, sé que no me fallará».

Tampoco cree que esta disciplina suya tenga que ver con su paso por el *ballet* o con algo que haya aprendido en casa, pues reconoce que hay bailarines desordenados que no saben qué zapatillas ponerse justo cinco minutos antes de la función. Cada uno tiene una personalidad distinta, afirma.

«Creo que lo de ser organizada es algo muy mío, muy personal. Quiero que en mi cabeza esté todo organizado», dice Careliz.

“El momento de la función es un paso, es una hora de danza y creo que todo lo que queda es el disfrute. Si algo falló se practica otra vez y al día siguiente se trata de hacer lo mejor posible”

Manón, 2019
Coreografía: Kenneth MacMillan
Ballet Nacional del Sodre



UNA MALETA PRESAGIOSA

El ingreso de Careliz Povea al Ballet Nacional del Sodre de Uruguay tiene también esos matices de su personalidad decidida e instintiva.

Recuerda que una amiga que vive en México le dijo que había audiciones, con Julio Bocca a la cabeza, que cerraban al día siguiente. Vuelve a usar Careliz la palabra «inconsciente» para referirse al día en que se inscribió.

«Fui, me inscribí y de ahí busqué la forma de encontrar el pasaje. La audición era en noviembre de 2010. Me vine con varios compañeros que también se inscribieron. Entre todos ellos, que eran como seis, según recuerdo, la única seleccionada fui yo. Me dijeron que estaba preseleccionada y que debía esperar un mes para que me llegara la confirmación de que iba a formar parte de la compañía».

Regresó a Venezuela y pocos días después tenía un correo en su bandeja de entrada que le anunciaba el contrato. Era finales de 2010 y Careliz debía irse en enero de 2011.

«Me sentí feliz porque iba a trabajar en otro país con gente de otros lugares. Creo que eso significa crecimiento. Lo único que veía era crecimiento, empezar una segunda parte de mi carrera. Es estar en una compañía dirigida por Julio Bocca, un bailarín con trayectoria y que es tan importante. Estaba muy feliz».

Era la primera vez que iba a salir de su casa, de su país, para vivir en otro lugar sola. Tenía en ese momento veintiún años de edad. «Empecé entonces a preparar todo. No recuerdo haber sentido nervios o inseguridad. No hubo dudas, esa cosa que te digo de ser inconsciente, como que hago las cosas, pero no soy consciente de las consecuencias: que voy a manejarme sola en otro país, a mantenerme sola. Pero siempre me dejo llevar».

Hubo un momento muy particular que sí la marcó, estando ya en Uruguay.

En el aeropuerto tomó un taxi para trasladarse a una residencia donde debía alquilar una habitación. Cuando se bajó del carro el conductor la ayudó a bajar las maletas y Careliz se quedó mirando las escaleras largas, larguísimas, en plena madrugada. Cuando agarró la primera maleta para subir sintió el peso y vio que le costaba moverla por su propia cuenta. «Ahí fue, ahí sí fui consciente y entendí que estaba sola en otro país, que no estaban mi papá ni mi mamá para ayudarme a subir las maletas por las escaleras. Era yo y nadie más».

Su madre, que vive en Caracas, siempre la ha apoyado, al igual que su padre, pero confiesa Careliz que cada vez que entra a su cuarto siente ganas de llorar: «Con Venezuela te pasa que quieres visitar a tu familia, pero a la misma vez dices “no sé si ir, mejor que vengan”. Mejor hacer el esfuerzo y que vengan los dos en vez de ir a visitarlos a todos y disfrutar a tu familia y del país en sí. Es bastante difícil, se extraña mucho».



BAILE PARA OLVIDAR

“Luego de la clase es ensayo,
ensayo y más ensayo”

En Uruguay, después de hacer todo el papeleo legal, olvidó la nostalgia gracias al baile. Cuando está en la sala de ensayo o en las tablas deja atrás muchas cosas y es absolutamente feliz, explica.

«Siento que acá fue donde desarrollé mi carrera. Hemos tenido la oportunidad de bailar muchas piezas importantes de coreógrafos importantes, la posibilidad de viajar a tantos países bailando, haciendo lo que me gusta. He notado que he tenido un crecimiento personal y profesional».

El cambio fue drástico, reconoce, pues trabaja con gente de mucho nivel y tiene que esforzarse aún más.

No lo ve como una competencia con los demás, está constantemente trabajando para competir consigo misma, para crecer ella misma. «En todas las compañías hay competencia, pero aquí es distinto, es realmente sano en ese ámbito. Entonces, hay gente con mucho nivel, mientras que uno está constantemente trabajando para mantener su nivel personal. Eso es lo que siento. Quizás en otras personas es diferente. Yo en cambio lo veo como una responsabilidad con uno mismo de mantenerte, de dar más, de crecer y estar a la altura de la compañía».

Con el Ballet Nacional del Sodre ha estado en giras internacionales en países como España, Italia, Tailandia, Omán, Francia, Chile, Perú, Colombia, Paraguay, Guatemala, México, Venezuela, Argentina o Brasil, y ha trabajado con coreógrafos de renombre como Igor Yebra, Demis Volpi, Goyo Montero, Natalia Makarova, Anna-Marie Holmes, Sara Nieto, Luis Ortigoza, Mario Galizzi, Raúl Candal, Mauricio Wainrot, entre otros.

De Julio Bocca resalta: «Él es muy exigente, siempre está caminando hacia la perfección en todos los sentidos, pero siempre ha sido una buena experiencia. El trato ha sido excelente siempre y la verdad es que ha sido una buena experiencia tenerlo como director».

Y entre las piezas que ha bailado se encuentran *Without Words*, *Romeo y Julieta*, *La sílfide*, *Hamlet ruso*, *Nuestros valeses*, *Consagración de la primavera*, *El lago de los cisnes*, *Suite en blanc*, *La bayadera*, *Corsario*, *Giselle*, *Carmen*, entre muchas otras.

Aunque recalca que los personajes que más ama son aquellos que implican un trabajo actoral fuerte, como Julieta en *Romeo y Julieta*, papel que aún no ha interpretado. Para ella lo más interesante del *ballet* es utilizar el cuerpo para expresar emociones que conmuevan al público.



«Tengo muchas ganas de hacerlo (el personaje de Julieta), espero lograrlo en algún momento antes de dejar de bailar. Hay *ballets* que son más que nada técnica, pero a mí me gustan los que requieren interpretación, actuación, como el *Hamlet ruso*, *Carmen* o el *Onegin*. Hay otro más contemporáneo que se llama *Petite Mort* que me gusta, pero no tanto por la interpretación, porque no son personajes en sí; me gusta es por el lenguaje que usa el coreógrafo y porque la música es muy bonita. Siempre tengo preferencia por ese tipo de *ballet*. La actuación y la interpretación son lo que más me gusta».

Por ahora solo piensa en Julieta entre sus cosas pendientes por hacer y aún no está clara en si le gustaría dirigir su propia «Quizás sí lo haría, pero no es algo sobre lo que en este momento tenga seguridad de que lo quiero».

LA SOLISTA

Llegar a convertirse en solista implicó un enorme esfuerzo.

Hubo un año en el que interpretó varios papeles de solista porque en el Ballet Nacional del Sodre, aunque se forme parte del cuerpo de baile, se pueden hacer papeles de este tipo si el director así lo decide. Durante este período en todas las temporadas tuvo papeles como solista, así que se esperaba que en cualquier momento llegara su ascenso.

«Recuerdo que, cuando subieron a uno o dos bailarines, entre esos nombres no estaba yo. Fue un momento bastante frustrante, porque para mí había sido un año en el que había crecido mucho como bailarina y sentía que era el momento, pero no lo fue. Fue difícil y frustrante, pero seguí, y me dije “si no fue este año seguiré, ya será en otro momento”».

Y lo logró en febrero de 2021, lo que no solo le ha traído satisfacciones sino más trabajo. Sobre su experiencia como solista explica: «Es bastante igual que antes, pero estoy teniendo roles de un nivel más alto. Personajes de otro nivel. Tienes que estar disponible siempre. Es casi lo mismo, pero tienes que trabajar el triple de lo que trabajabas antes para mantenerte en ese lugar que te dieron, como para demostrar que realmente puedes estar ahí. Fue algo que estuve tanto tiempo anhelando y deseando que, a la misma vez, se convirtió en una responsabilidad más grande. Es algo que estoy disfrutando, porque fue un deseo de mucho tiempo que por fin llegó».

El *ballet* es entrega total, es estar prácticamente todo el día bailando, resalta. La rutina de Careliz de hecho es muy puntual: consiste en levantarse a las siete de la mañana, desayunar, llegar al teatro a las ocho, cambiarse, peinarse y estar lista para



Coppelia, 2015
Coreografía: Enrique Martínez
Ballet Nacional del Sodre

la clase, que empieza a las nueve. Todos los días hay clase, que —explica ella— significa el entrenamiento y el perfeccionamiento de la técnica del bailarín. Después tiene unos minutos de descanso y comienzan los ensayos de la temporada que esté en la programación.

«Luego de la clase es ensayo, ensayo y más ensayo», dice enfática.

«También a veces por fuera, después del horario, puedes tener entrenamientos, alguna clase de pilates, o hay gente que va al gimnasio. Eso es más personal, pero es como para pulir alguna cosa que quieras arreglar por tu cuenta».

Careliz, además de vivir del *ballet*, es instructora de pilates. En su cuenta de Instagram publica videos para promocionar sus clases, aunque desde que empezó la pandemia no ha podido seguir las dando. «Terminaba el teatro en la tarde y en la noche daba clases, pero no como *hobby* sino como un segundo pequeño trabajo. Ahora no tanto porque está un poco parado, pero en algún momento se retoma».

Además del *ballet* y los pilates, Careliz cuenta entre sus gustos los animales (tiene dos gatos que la hacen muy feliz). Disfruta realmente mucho de la naturaleza. «Aquí por ejemplo tenemos muchas playas cerca, que no son de agua salada, sino de río. Están los paisajes, el atardecer, tienes muchos lugares al aire libre para estar y eso me gusta mucho», describe.

Le gustan, también, las manualidades, pintar. Actualmente por ejemplo está tejiendo una manta para el invierno. Y adora cocinar, hizo un curso de cocina y en las reuniones siempre es quien prepara la comida. «Siempre invento algo para hacer», dice riéndose.

A Uruguay aprendió a quererlo rápido, y ahora un poco más porque hay muchos venezolanos que migraron a ese país: «La comida sí me costó un poquito, extrañaba mucho la comida venezolana, aquí es bastante diferente».

“A veces es difícil poner a un lado lo que te pasa personalmente y hacer como si nada para que el público y tus compañeros no se den cuenta. Pero hay un momento en que estás ahí como en el presente, exclusivamente bailando”



FORTALEZA FÍSICA Y MENTAL

Careliz considera que para ser bailarina es necesario contar con mucha fortaleza física y mental, pues a veces puede ocurrir que a uno no lo asciendan de cargo en la compañía o no le den un papel que desea, lo que puede llegar a ser frustrante.

«Tienes que tener una fortaleza mental para entender por qué no es el momento. Quizás uno siente que está superpreparado, pero no es el momento, ya llegará y seguro habrá algo mejor. Hay que ser fuerte para enfrentar las cosas».

El *ballet*, a fin de cuentas, es su vida, dice. Es todo, insiste: «El *ballet* y la cultura son necesarios. Para alguien, tan necesarios como un médico. Si el médico te diagnostica algo físico, creo que la cultura, la música, el arte, todo el ámbito artístico te cura el alma».

Ese resultado lo encuentra cuando la aplaude un público de pie, pues se logró el objetivo: conmovió. «Es como el resultado que uno está buscando. Si una persona se para a aplaudir, o si una persona se emociona, si llora, o se ríe, estás generando algo en el público. Quiere decir que vas por un buen camino».

Es difícil para Careliz responder a la pregunta de por qué bailar, pero vuelve al principio: lo importante es que el *ballet* la hace feliz, la llena en medio de cualquier dificultad. «Siento que soy yo cuando estoy bailando. Muchas veces estás pasando por momentos difíciles o estás triste porque extrañas a tu familia y en el escenario eso se te olvida un poco y disfrutas el momento. A veces es difícil poner a un lado lo que te pasa personalmente y hacer como si nada para que el público y tus compañeros no se den cuenta. Pero hay un momento en que estás ahí como en el presente, exclusivamente bailando».

“El ballet y la cultura son necesarios. Para alguien, tan necesarios como un médico”

LA CULTURA POR EL PISO

Cuando se le pregunta por Venezuela, sobre lo que piensa de ella, advierte: «Me vas a hacer llorar». Luego confiesa que la extraña mucho, al igual que a su familia, y lamenta lo que está ocurriendo en el país, especialmente respecto a la cultura. «A veces me entristece que esté por el piso. Por ejemplo, el teatro está muy deteriorado. Tengo compañeros que aún están allá que no bailan, no se hacen espectáculos, la sala no está habilitada, me cuentan, porque no funciona el aire acondicionado. Cosas a las que uno dice “¿en serio?”. Eso es muy triste».

Aunque tiene un recuerdo más enternecedor, de antes de que la crisis empeorara, cuando estuvo de gira en el país con el Ballet Nacional del Sodre y se presentó en el Teresa Carreño, en esa sala que ama tanto, la Ríos Reyna.

“El teatro está muy deteriorado. Tengo compañeros que aún están allá que no bailan, no se hacen espectáculos, la sala no está habilitada, me cuentan, porque no funciona el aire acondicionado”

«Fue emocionante volver a pisar ese escenario y sentir la inmensidad que tiene, es enorme. Es increíble porque me sentí como en casa otra vez, fue una sensación bonita. Siento algo especial por ese teatro», asegura.

Tiene, por tanto, la esperanza de volver a bailar en Venezuela. «Se extraña mucho a Venezuela», reitera, «y más cuando el país está en medio de tanto conflicto, que quizás uno quiere ir, pero entonces prefiere no hacerlo. Si fuera un país que no tuviese tanto conflicto uno buscaría la manera de ir algún año, si se tienen ganas, pero con Venezuela uno tiene esas dudas por la situación. Es bastante difícil».

Careliz se siente, no obstante, dichosa con lo logrado en treinta y un años, tanto personal como profesionalmente, por eso si tuviese que decirle algo a la Careliz niña sería que está bien donde está, «que esa inconsciencia, no saber realmente si algo va a requerir tanto esfuerzo o pensar si está bien, creo que es el camino; que haga las cosas porque las siente y porque siente que está bien y que es feliz haciéndolo. Siento que he crecido personal y profesionalmente, hay muchas cosas aquí que te hacen crecer. Creo que el camino recorrido ha sido bonito y me siento feliz».



Onegin, 2019
Coreografía: John Cranko
Ballet Nacional del Sodre

CV



PORTAFOLIO





Carmen, 2016
Coreografía: Marcia Haydée
Ballet Nacional del Sodre



Carmina Burana, 2019
Coreografía: Mauricio Wainrot
Ballet Nacional del Sodre

SB



ELIANA GUERRERO






— 1990 —

ELIANA GUERRERO

«*Entrénate sola, muévete sola*»

Gimnasta, bailarina y docente con años de experiencia, dejó Venezuela en 2017 para trabajar en Quito, Ecuador. Nacida en 1990, en Caracas, graduada en danza contemporánea –y después docente– de la Unearte, había bailado en compañías como Agente Libre, Neodanza, Teresa Danza Contemporánea. Con un solo, había obtenido el primer lugar en el Festival Interamericano de Danza de Argentina en 2012. Su expectativa era continuar viviendo de la danza. Y en Portoviejo, en la costa de Ecuador, lo consiguió. Pero antes debió descubrir la verdadera independencia

 Albor Rodríguez

 Raúl Coyula Carrillo de Albornoz (retratos)

José Reinaldo Guédez (portafolio)

Portoviejo le pareció un pueblo retraído, lento, muy distinto a Caracas, aquella mañana de enero de 2018 que Eliana Guerrero llegó ahí. Entonces no lo sabía, pero en 2016, la provincia de Manabí, en la costa ecuatoriana, había sido el epicentro de un terremoto y dos años después apenas se estaba levantando de la tragedia.

Ella venía de Quito, ocho horas en carretera, a bordo de un bus, que la dejaron cansada.

«Óyeme, Negra», le había dicho uno de los bailarines cubanos con los que compartía residencia en la capital de Ecuador. «¿Sabes que en Portoviejo están buscando una profesora de danza? Podemos recomendarte».

Una semana después la estaban llamando para que acudiera a la entrevista.

Sería en el Municipio de Portoviejo, como llaman a la alcaldía en este país que no es el suyo. En las afueras de la ciudad, un lugar que le pareció desolado.

«Estamos buscando maestros especializados y nos llamó la atención su hoja de vida», le dijeron. «La danza es una carrera bastante joven en Ecuador. La Universidad de las Artes en Guayaquil tendrá unos cinco años apenas y todavía no hay egresados con la licenciatura en Danza».

Lo que era ella: licenciada en Danza, mención Intérprete de Danza Contemporánea, salida de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte), antes Instituto Universitario de Danza (Iudanza). Pero, además, tenía años de experiencia en la docencia y había sido bailarina de importantes compañías venezolanas como Agente Libre, Neodanza, Teresa Danza Contemporánea y Sietecho Danza. Todo en Caracas, la ciudad donde nació el 28 de febrero de 1990 y vivió hasta sus veintisiete años.

Darían clases en el Centro de Arte Municipal Marina Castro de Andrade. Debía mudarse en dos semanas, así que ese mismo



día recorrió de vuelta las ocho horas en carretera, puso en orden sus cosas en Quito, se despidió de las academias donde daba clases y del Colectivo Zeta, donde bailaba.

Por fin le habían ofrecido la estabilidad que necesitaba.

Llegó a Portoviejo el 4 de febrero, en esos inviernos de Ecuador en los que llueve, hace calor y la humedad incomoda la piel. Alquiló una habitación en una residencia donde nunca sintió que la trataran bien y el mes terminó sin que pudieran pagarle el sueldo que le habían prometido. Y sí, definitivamente Portoviejo era demasiado lento, tranquilo. Una tranquilidad que solo podía asociar con sus vacaciones en Maracay y Cuyagua, la costa aragüeña a donde solía ir con su familia. Un lugar para vacacionar, pero nunca para vivir y trabajar.

No se hallaba ahí. No se hallaba.

Se mudó a una habitación que le prestaron en la playa de Crucita, a media hora de la ciudad. Era como si viviera en La Guaira, que está tan cerca de Caracas. Se sintió mejor, pero tuvieron que pasar tres meses para que recibiera su primer pago. Le tocó vivir con dinero prestado por sus amigos en Quito o reunido por las madres de sus alumnos, que a veces se le aparecían con diez dólares o algo de comida. También con la ayuda de Connie Loor, la mujer que la había contratado en la alcaldía.

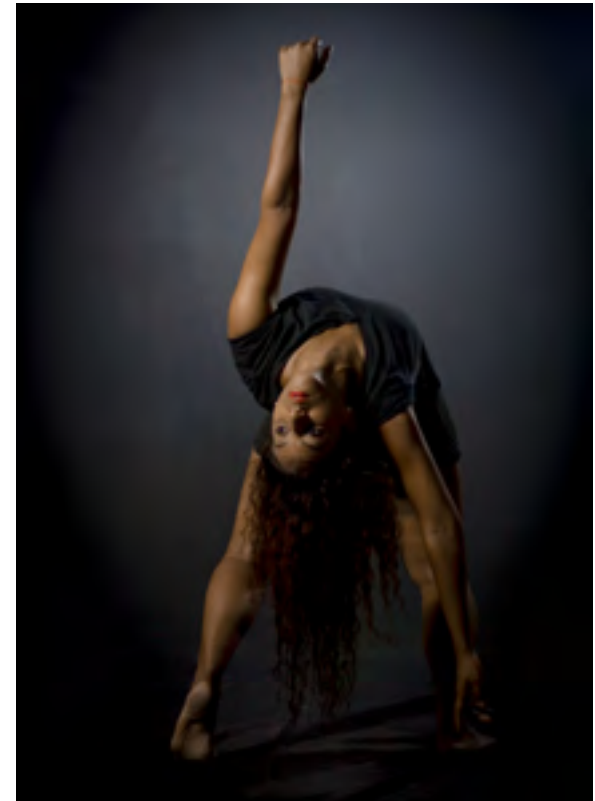
Se preguntó si debía regresarse a Quito. Algo le decía que debía permanecer ahí, ser fuerte. Pero iba al banco a ver si le habían depositado y, al saber que no, volvía a caérsele el mundo encima. Lloraba en el bus de regreso a Crucita. Respiraba profundo y, ya en casa, se recomponía con los atardeceres mitad naranja mitad lila, la brisa rica de las noches y los chapuzones en aquella inmensidad del mar cuyo movimiento producía ese sonido incesante, no importa que fuera de día o de noche, y que ella interpretaba como señal de que debía seguir adelante. Como el mar.

Nunca había atravesado dificultades así. Nunca había llegado a eso que llaman tocar fondo. Estaba sola, en esa nada, sin su familia.

Fue un punto de quiebre en el que se encontró con las profundidades de sí misma.

Su única gran motivación eran los alumnos, porque cuando llegaba al salón de clases la recibían con sonrisas, con gestos que a ella le parecían expresiones de amor. Aquella era una escuela municipal con estudiantes de comunidades vulnerables. Llegaban despeinados, a veces sin afeitarse, y ella les impuso disciplina: debían llegar bañaditos, las niñas peinadas con el cabello reunido en un moño. Les mandó a hacer un uniforme. La hora de entrada no era negociable. Debían ser puntuales.

Respiraba profundo y, ya en casa, se recomponía con los atardeceres mitad naranja mitad lila, la brisa rica de las noches y los chapuzones en aquella inmensidad del mar



Hoy cree que el propósito de que la danza cambiara esas vidas fue lo que la mantuvo fuerte.

Fuerte, fuerte, fuerte. «Fue fuerte», dice. Y fuerte se hacía ella en ese plazo que se dio hasta diciembre.

Si nada cambiaba, se regresaría a Quito.

Hasta que comenzaron a pagarle regularmente, cuatro meses después de vivir en la playa volvió a residenciarse en la ciudad y consiguió una entrada extra dando cursos vacacionales en una academia privada donde sí le pagaban puntual.

Había crecido.

Conoció la independencia real en la vida y en la danza.

La danza siguió moviéndose con su llama potente porque únicamente ella lo hizo posible.

EL SENTIRSE CUIDADA

¿La independencia en la vida y en la danza?

En Quito le había surgido una oportunidad de trabajo en la Escuela Metropolitana de Danza de Ecuador (Metrodanza), que fue la razón por la que Eliana decidió abandonar Caracas en junio de 2017. Un amigo venezolano trabajaba ahí. Estaban interesados en una profesora de danza contemporánea y él propuso su nombre.

Al llegar se encontró con que a su amigo lo habían despedido de Metrodanza porque habían arreciado las leyes migratorias y no podía seguir trabajando en negro. A ella le tocó empezar a buscar trabajo. No podía permitirse nada menos que lo que había logrado en Venezuela, así que fue a academias, centros culturales, museos, clubes, ofreciendo clases de danza contemporánea y de gimnasia. Desde Quito norte hasta Quito sur fue dejando su hoja de vida. Un mes después consiguió para dar unas clases. Y en agosto la llamaron del Espacio Vazio Ispade, un centro independiente de artes escénicas.

Xavier Delgado, el director, le dijo que podría dar clases cuando llegara octubre. Mientras tanto, le ofreció una que otra clase y presentar una audición para llenar una vacante en el cuerpo de bailarines del Colectivo Zeta, una compañía de danza-teatro que funcionaba en ese espacio. La seleccionaron, juiciosamente se aprendió el repertorio, y ahí bailó desde septiembre de 2017 hasta enero de 2018, cuando surgió lo de Portoviejo.

En Quito vivía de dar clases aquí y allá. No es que le proporcionara holgura económica, pero se sentía feliz. Y cuidada. Intentó entrar a la Compañía Nacional de Danza de

Ecuador, pero para ello debía tener sus papeles en regla y todavía no había alcanzado a hacerlo. Aun así, se sentía cuidada porque estaba en lo suyo: bailando, enseñando, diseñando coreografías, porque Colectivo Zeta era una compañía que apostaba por los intérpretes creadores.

Se sentía cuidada porque estaba rodeada de bailarines con quienes interactuar. Con amigos que, cuando se es migrante, se convierten en familia. Acompañada por Mhares Ramírez, un gran amigo venezolano que le había seguido los pasos a Quito. Habían coincidido en la Unearte y bailado en Agente Libre.

*La danza siguió moviéndose
con su llama potente porque únicamente
ella lo hizo posible*



Con Mhares montó, en 2017, la obra *Identidad-es*. Querían compartir lo que eran, hacer catarsis de ese dolor por el país que habían dejado atrás, comenzar a expresarse a través de lo que sabían muy bien hacer. Solos, fueron coreógrafos, bailarines, productores, diseñadores de luces y vestuario, y la estrenaron en Espacio Vazio. Con ello se dieron a conocer en la comunidad de la danza contemporánea quiteña. Por dos años estuvieron presentándola en casi todos los festivales de Ecuador —en Quito, Cuenca, Manta, Portoviejo— y hasta en un festival internacional en Pasto, Colombia.

Ya viviendo ella en Portoviejo, él en Quito, ensayaban a distancia y se encontraban para continuar las presentaciones, como una que tuvieron ante un público muypreciado: migrantes venezolanos como ellos.

La hicieron al aire libre en el Parque La Carolina de Quito, en el marco del Festival Quito Tiene Teatro, en agosto de 2018. Al escuchar la música —un pajarillo, unas canciones de Simón Díaz—, venezolanos que pasaban por ahí se acercaron y aquello se fue llenando. Unas cien personas, la gran mayoría compatriotas que, al finalizar la función, se les acercaron a darles las gracias, a abrazarlos, a llorar con ellos. Con 431.207 migrantes, según cifras de Acnur en mayo de 2021, Ecuador es el cuarto país de acogida de la diáspora venezolana. Pero entonces, más que las cifras, lo que sonaban eran los brotes xenófobos que los señalaban como delincuentes a todos por igual.

En Portoviejo era distinto. Ni amigos, ni bailarines profesionales con los cuales compartir, ni espacio para crear o para entrenarse y bailar. Eliana sentía que había dado un salto al vacío, un salto que no era precisamente una pirueta de la gimnasia que practicaba desde niña.

Entonces hizo lo que hoy ve como una pausa.

Se reorganizó.

«Entrénate sola, muévete sola, empieza a crear piezas tú sola», pensó.

De eso se trataba la independencia real.



EL PAÍS QUE LA EXPULSÓ

Ella creía que en Venezuela era independiente en la danza, porque en la vida, aunque tenía sus propios ingresos, aún vivía con sus padres. Fue otra de las razones por las que decidió emigrar. Trabajaba y trabajaba, y el dinero no le alcanzaba para mudarse sola o comprarse un carro. Reunido, lo que ganaban ella y sus padres no les alcanzaban para comer siempre bien. El padre en una línea de taxis luego de trabajar toda su vida en la banca, y su mamá como asistente dental en el Seguro Social y archivera en el Instituto de Previsión y Asistencia Social para el Personal del Ministerio de Educación (Ipasme).

Y la inseguridad en Caracas que la llenaba de miedo. Se trasladaba en camionetas desde su casa, en la avenida Fuerzas Armadas, hasta El Paraíso, donde daba clases. Sabía que en esas camionetas atracaban a menudo y un día le tocó a ella. Pensó que no podía ser que se sintiera dichosa por lo que hacía, pero sin conocer la plenitud de la vida en equilibrio. Quería viajar por otros países como lo hacían sus maestros, explorar nuevos caminos en la danza. Apenas conocía Argentina, adonde había ido en 2012 y ganado el primer lugar en el Festival Interamericano de Danza con un solo, a lo que le siguió dictar un taller ante cien personas.

Llegó renegando a su casa después de aquel robo. Repitiendo lo que ya había dicho: que quería irse del país.

«Deja de decirlo», la interrumpió el papá. «Ya no lo digas más y hazlo».

Compraría el boleto a Quito no más regresó de otro viaje a Argentina, esta vez regalo de cumpleaños de su tía Zoraida. Recién era 2016, faltaba casi un año para tomar el vuelo, pero un amigo venezolano en Argentina se lo había dicho: «Si quieres irte, tienes que comprar el pasaje y después organizar todo». Fue un empujón, otro como el del padre. Ya no había lugar para la indecisión.

Eso sí: debía seguir viviendo de la danza, como les había jurado a sus padres cuando a los diecisiete años decidió abandonar la carrera de Odontología. Nada que rompiera el hilo con lo ya vivido.

Se había graduado en la Unearte en 2012, a los veintidós años. En segundo año de la carrera, su maestra Inés Rojas la invitó a bailar en un festival de improvisación y, en cuarto año, a sumarse a su compañía Neodanza. Y en tercer año, su maestro Félix Oropeza la hizo parte de su compañía Agente Libre Danza Contemporánea.

Desde los catorce años, daba clases de gimnasia en la academia de su otra tía, casi su madre, Zuleima: la Escuela de Gimnasia Rítmica Jean Piaget. Pero cuando se graduó en la universidad, lo que ella quería era bailar. Hizo la audición para la compañía de la Unearte y no la seleccionaron. De ese bajón que experimentó la sacó Luz Urdaneta —el tercer pilar en su formación, junto a Inés Rojas y Félix Oropeza— cuando le recordó que, aun estudiando, ya había bailado profesionalmente en dos agrupaciones reconocidas. Que siguiera adelante. Que ella tenía madera para dar clases e incluso probar en la coreografía.

*Esa fusión entre el deporte y la danza
es lo que haría la diferencia:
en las transiciones Eliana bailarí
desde la verdad*



Enlace a dos, 2017
Coreografía: Eliana Guerrero
Unearte (montaje de egreso)

Decidió entonces montar su propia academia, en la misma sede de la Jean Piaget: el Centro de Formación en Danza Contemporánea. E invitó a tres amigos bailarines a que la acompañaran a dar clases, en principio a una única alumna. Era abril de 2013. Luego se inscribirían más —llegarían a ser unas cuarenta— y se incorporarían más profesores en distintas disciplinas.

Eliana tenía experiencia formando en gimnasia, pero no en danza contemporánea, así que comenzó por estructurar una clase apropiándose de lo que le habían enseñado sus maestros en la universidad. Eso, que no duda en llamar imitación, fue transformándose en la búsqueda de su propia identidad y que encontró haciendo una fusión entre la gimnasia y la danza. Eran casi dos décadas practicando gimnasia, desde los tres años de edad, de la mano de su tía Zuleima. Y su tesis de grado había sido un programa de calentamiento de gimnasia aplicado a la danza.

Luz Urdaneta la invitó a dar un taller en el ciclo Danza 4 x 4, en la Compañía Nacional de Danza. Allí mismo la entusiasmó a quedarse Armando Díaz, quien coordinaba el plantel de profesores de la compañía y previamente la había convocado para que bailara en su agrupación Sieteocho Danza. Y más tarde, Fred Bordeianu la incorporó como profesora en el Ballet Nuevo Mundo, por recomendación de Marcela Lunar.

Eliana hubiese querido llegar a esas agrupaciones como bailarina, pero ya estaba claro que los caminos no siempre son en línea recta: lo estaba haciendo desde la docencia y estaba encantada porque en sus clases iban apareciendo los signos de su identidad, eso que Eliana Guerrero quería aportarle a la danza.

En septiembre de 2013, llegó la oportunidad de dar clases en la Unearte, donde Luz Urdaneta la propuso para llenar la vacante que dejaría con su jubilación. Ya impartía talleres sabatinos, pero ahora sería titular. Comenzó como profesora en el segundo semestre, luego en el quinto y el sexto —el filtro de la carrera—, hasta que en el 2017 debió darle clases al grupo del octavo semestre y acompañar a los estudiantes en su montaje de egreso.

Cómo asimilaban la información y la transformaban en sus cuerpos. Eliana se quedaba prendada al ver eso en sus alumnos a lo largo de esos años. Al verlos persuadidos por esa visión del intérprete-creador y no del intérprete-repetidor que ella misma fue en algún momento. «En la creación es que el intérprete evoluciona, va más allá del movimiento, del solo bailar desde la forma», cree hoy.

Cerró su ciclo en la Unearte dejando un montaje de egreso que se llamó *Enlace a dos*. La presentación fue los primeros días de junio y el día 12 estaría tomando el avión rumbo a Ecuador.

Otra despedida, de esas que son por la puerta grande, fue *Se alternan sin fin*. Ella bailaba en la Teresa Danza Contemporánea. Le había anunciado a Félix Oropeza, entonces director de la agrupación, que ya había comprado el pasaje para irse a Ecuador, y él la instó a que montara una obra como coreógrafa. Lo hizo en dos meses.

Se alternan sin fin fue una mezcla de escenas de obras que ya había hecho, imágenes y movimientos inspirados en el método de notación matemática del maestro húngaro de la danza moderna, Rudolf von Laban, quien documentó todos los movimientos posibles del cuerpo humano y su relación con el volumen, el peso y el espacio.

La obra se estrenaría en un espacio al aire libre, llegaron las lluvias en Caracas, y debieron posponerla para julio. Ella no pudo verlo. Ni siquiera el ensayo general. Vio fragmentos en videos que le enviaron cuando ya estaba en Ecuador. Nunca completa. Fue una creación que se hizo realidad pero que para ella quedó en sueños.

ESA HERENCIA QUE EXPLICA LA PASIÓN

«¿De dónde crees que me salió esta pasión por la danza?», le preguntó una vez a su mamá. Eliana tendría unos diecisiete, dieciocho años.

Y la mamá retrocedió en el tiempo. Le habló de su padre, que había sido cultor de los Diablos Danzantes de Cuyagua, esa festividad religiosa que data del siglo XVIII, de la que incluso llegó a ser su capataz.

No es que ella ignorara la historia de su abuelo Nicasio Fajardo, pero aquella conversación fue un destello, solo comparable a cuando años después vio bailar a su tío, capataz de la siguiente generación en Cuyagua, y se le salieron las lágrimas al reconocerse en aquel baile apasionado en una celebración de Corpus Christi, expresión profunda de la venezolanidad, multiétnica y pluricultural.

Eliana es una morena tostada, por eso le dicen «Negra». Y a los seis años, cuando ya hacía gimnasia, su tía Zuleima y una de sus profesoras del momento, Hirma Pacheco, la mandaron

La mandaron a tomar clases de danza para que soltara el cuerpo porque parecía una “negra prestada”. El ritmo lo tenía escondido quién sabe dónde

a tomar clases de danza para que soltara el cuerpo porque parecía una «**negra prestada**». El ritmo lo tenía escondido quién sabe dónde.

La gimnasia es hacer, hacer, hacer, desde la mecánica del cuerpo. Su base es la dificultad: es un esquema que, desde que inicia, no disfrutas porque lo que domina la mente es que puedas superar el siguiente desafío en búsqueda de la perfección. Que salga el equilibrio, que salga el salto, que salga el ejercicio de flexibilidad, que salgan los tres o cuatro giros que vienen, que salga la pirueta. Tanto así que las transiciones entre una cosa y otra, que son las partes bailadas, en la gimnasia las llaman «**chucherías**».

Esto lo comprendió Eliana ya cuando estaba en la universidad. Por eso, había decidido abandonar las competencias a los catorce años. Por eso no olvidaba aquella competencia a sus seis años cuando se detuvo, con la mente en blanco, y su profesora Hirma levantó la mano y movió la cabeza para indicarle el movimiento que venía. Por eso agradece que la hubieran puesto a estudiar danza. Fue con la danza que entendió que había algo más allá de la mecánica: la posibilidad de expresar el sentir. Algo más allá de esas expresiones muchas veces fingidas —un gesto grandilocuente, una sonrisa después de girar en el aire y caer perfectamente de pie— que caracterizaban la gimnasia.

Esa fusión entre el deporte y la danza es lo que haría la diferencia: en las transiciones Eliana bailarían desde la verdad. Las cintas que usaba en los giros podían significar la libertad que sentía; con las pelotas, probablemente tristeza; con los aros, la alegría del salto.

Desde los tres años se desenvolvía en tres clubes: el del Parque Naciones Unidas, el del Instituto Nacional de Hipódromos y el del gimnasio Los Gemelos. Y luego en la Escuela Rítmica Jean Piaget, cuando su tía la inauguró en el año 2000 y le hizo prometerle que sería una alumna aplicada. Lo hizo, pero ya se sentía cansada de los desafíos. La «**negra prestada**» había encontrado el ritmo. «**Esa sabrosura de lo que somos**», esa sensación de fiesta que traía en el cuerpo.

Y TODO LO QUE HABÍA EN ELLA

Ella creía que en Venezuela era independiente en la danza, pero no. Porque, viéndolo bien, todo eso que había hecho en Venezuela siempre era producto de alguna invitación, de decisiones que en algún punto conectaban con alguien de esa red de apoyo de su mundo conocido.

En Portoviejo, nadie la invitaba a bailar o a experimentar con la danza. Lejos, lejos estaba de lo que había construido desde niña, a lo que todo bailarín aspira: estudiar, ser profesional, crear coreografías, formar a otros. Y no tenía a sus padres ni a las tres



tías con las que vivió de niña en El Paraíso, para que fueran más sencillos sus traslados a la escuela y a sus clases de gimnasia y danza.

Pero todo cambió cuando se reorganizó para vivir la verdadera independencia, y aceptó que sería ella sola, multiplicada en docente, bailarina y coreógrafa.

Para eso debía imponerse a sí misma la mayor disciplina. En sus horas libres en la escuela municipal, comenzó a entrenar metódicamente. No podía quedarse rezagada en su formación y reunió cuanto pudo para asistir, en 2018 y 2019, a unas residencias que suelen hacer los diciembres en Quito, llamadas Taxi. Ahí continuó estudiando, preparándose, con maestros como David Zambrano (venezolano con muchos años entre Ámsterdam y Bruselas), Francisco Córdova y Omar Carrum (México), Marko Fonseca (Costa Rica) y Edivaldo Ernesto (de Mozambique y residenciado en Alemania). En Taxi respiró, tomó aire fresco, se relacionó con otros bailarines latinoamericanos.

Echó mano de todo su camino recorrido en la gimnasia, de lo que aprendió de cada maestro en la universidad, en las compañías donde bailó y en las residencias de Taxi. Echó mano de su herencia afroamericana. Recordó lo que había hecho en el montaje de *Se alternan sin fin*, y continuó esa línea de investigación del movimiento, con sus apuntes de lo que había sistematizado el maestro húngaro. Lo bautizó como Espacio Dinámico, porque así escribió Rudolf von Laban: «Espacios dinámicos con sus infinitas y maravillosas descargas».

Eliana hace un esfuerzo por describir lo que ya constituye su método de entrenamiento y de baile, dividiéndolo en tres momentos: uno primero de improvisaciones que surgen de imágenes y pautas de movimiento —a partir de la cabeza, de la cadera, de la rodilla...—; un segundo momento más estructurado, con el aplomo que confiere la técnica, sin olvidar los movimientos auténticos que aparecieron en la improvisación o los aportes que pueda hacer el bailarín —como agregar la sazón propia a una receta de cocina—; y el momento final, que es el del goce, del baile, de la celebración, que es cuando las frases de imágenes y movimientos se alternan sin fin. Por eso usa mucho las palabras «guataca», «gozadera», «sabrosura»; frases como «baila grande», «el vaivén de las olas del mar».

Llegar a eso, a esa eclosión de todo lo que estaba reunido en ella, fue en Portoviejo donde ocurrió. Como si otra vez fuera el epicentro de un terremoto.

En la escuela municipal empezó dando ella todas las materias, pero ya son tres maestros. Llegó la pandemia de COVID-19 y las clases continuaron a distancia. Además de enseñar danza contemporánea, Eliana es la coordinadora

*Lejos, lejos estaba de lo que había
construido desde niña, a lo que
todo bailarín aspira: estudiar, ser
profesional, crear coreografías,
formar a otros*



La última de las historias posibles, 2014
Coreografía: Inés Rojas
Neodanza



Ver muestra audiovisual

académica del área de danza. Cada año desde 2018, entre versiones de *Aladino*, *El rey león* o *La Cenicienta*, que es lo que le indican que monte con los alumnos para los eventos de agosto y diciembre, deja colar, por ejemplo, números de tango fusionado con danza contemporánea.

Lucha para hacer cosas distintas, pero tampoco demasiado. Porque sus secretas compensaciones son todo lo que hace y ha hecho fuera de la escuela.

Con sus talleres de Espacio Dinámico ha ido a Cuenca, Guayaquil o Quito.

Nunca había creado un solo para ella, y en 2019 creó *Giros*, para contar ese viaje en el que pasas una frontera y ya no eres ni de aquí ni de allá. Lo grabó y con ello lo mostró en festivales virtuales. También lo presentó en un espectáculo, llamado Momentos, dirigido y producido por ella en marzo de 2021, donde reunió obras en pequeños formatos. Luego, en mayo, bailó *Giros* —por primera vez ante un público virtual que la veía «en vivo» a través de una pantalla— en el Festival Internacional Portoviejo Vive Teatro.

A mediados de 2020, dio los primeros pasos para crear una sucursal de la Jean Piaget en Portoviejo, que en enero de 2021 terminó llamándose Centro de Formación Arte y Danza. Como venezolana se le hacía más difícil alquilar un espacio y se asoció con el bailarín ecuatoriano de *ballet* clásico Elías Arias. Primero trabajaron con clases virtuales y, desde marzo, incorporaron las presenciales con unas veinte alumnas necesariamente repartidas en pequeños grupos por las medidas de confinamiento.

Y la gran bocanada de aire, su chorro de Venezuela, son los encuentros que le permiten las bondades de lo digital. Cada miércoles en la tarde se reúne con unas siete estudiantes de la Jean Piaget, y los viernes con otras tantas de su Centro de Formación en Danza Contemporánea —que su tía Zuleima mantiene vivo, aunque Eliana ya no esté para conducirlo—. Son grupos de entrenamiento e investigación con chicas entre los diez y diecisiete años. Su último trabajo creativo, cuatro meses de exploración de la movilidad, concluyó en una pieza virtual grabada en un video de casi siete minutos, en torno al tema de la puerta, el encierro y la salida. En **Instagram** puede verse a las jovencitas, cada una desde su casa —en una sala vacía, dentro de un baño, en una habitación, en un balcón—, contorsionándose, lanzándose al piso, abriendo o cerrando puertas.

Por eso es que mirar atrás le da sentido a la experiencia. Es como aprender el verdadero significado de las palabras. Puede que Portoviejo no sea el mejor lugar del mundo —aunque tiene esa playa que le recuerda a Cuyagua, esos atardeceres mitad naranja mitad lila y puede recorrerla en bicicleta o caminando—, pero ahí Eliana Guerrero conoció la independencia real en la vida y en la danza; esa llama potente que ha podido mantener viva con el solo movimiento de su fuerza.





PORTAFOLIO



Azar, 2015
Coreografía: Inés Rojas
Neodanza



La última de las historias posibles, 2014
Coreografía: Inés Rojas
Neodanza



EILEYN UGUETO





— 1991 —

EILEYN UGUETO

«*Estaba destinada a bailar*»

Nació en Caracas, en 1991. De familia de cultores, se inició en los bailes tradicionales muy pequeña. Niña aún, comienza a formarse en los Talleres de Cultura Popular de la Fundación Bigott. Se desempeña primero como maestra de danza de niños. Adulta y madre es contratada por la Compañía Nacional de Danza, de la que forma parte hasta hoy. De intereses vocacionales que pasaban por la educación preescolar y el trabajo social, combina la escena con la investigación y la enseñanza, pues, para ella, la danza tradicional es un asunto teórico e histórico

 Armando Coll

 José Reinaldo Guédez (retratos)

Óscar Uzcátegui, Israel Urasma (portafolio)

Si como dice el canto al santo, que «de un cumaco chucuto nació la mata de ají», de la madera de un cumaco pero de los largos de la costa de La Sabana dícese también que prendió el destino danzante de Eileyn Ugueto, la joven bailadora y cantadora, que hoy no deja dudas de lo que está hecha; y si se permite parafrasear más el sangreo de «San Juan to' lo tiene», no solo de melcocha y caramelo, sino, sobre todo, de tesón, rigor y estudio.

«Cuando yo era muy, muy pequeña, estábamos en una Fiesta de San Juan, empecé a llorar muchísimo y mamá quería bailar. Uno de sus amigos, al que llamaban Chispa, me tomó en los brazos y me colocó en la boca de un tambor cumaco. Y mamá dice que cuando Chispa me metió allí, inmediatamente me quedé tranquila. ¡Esta muchachita es sanjuanera!, dijeron. Por lo visto se valieron en adelante del sonido del tambor para tranquilizarme. Desde ese momento, siempre que me preguntan ¿qué es lo que te representa?, respondo: un tambor; ¿qué es lo que te gusta?: un tambor, un tambor, un tambor. El tambor de La Sabana, que es el pueblo de mi familia. Al principio, el cuento me sorprendía, pero con el tiempo se fue haciendo parte de mí, eso de que yo me quedaba quieta al sonido del tambor. Y yo lo creo, porque hay varios testigos, mi papá también estaba allí el día que me metieron dentro del cumaco».

El tambor cumaco de san Juan de La Sabana es un instrumento de un solo parche, con un cuerpo de madera que puede medir un metro ochenta. Un tocador se monta a horcajadas en la punta y golpea rítmico el cuero con las manos, mientras otros repiquetean el cuerpo de madera con baquetas. Es emblema y señor entre los tambores de la costa central de Venezuela, reconocible hasta por el menos avisado. Y dentro de esa madera repica que repica, el vientre duro labrado dentro del tronco, en una Noche de San Juan, la pequeña concilió el sueño de un porvenir irrenunciable, el de la artista de la danza tradicional, aparte de investigadora y maestra, como sus mayores, puesto que la irriga la misma savia de una y otra rama: «Yo soy Ugueto Ugueto», asienta orgullosa, su voz de tímbrico don, de dulce metal.



“Mi día inicia con oraciones a san Juan Bautista. Soy católica pero sumamente creyente de san Juan. Me despierto y le encomiendo todo lo que voy a hacer, la danza y mi vida”



EL DÍA A DÍA

«Mi día inicia con oraciones a san Juan Bautista. Soy católica pero sumamente creyente de san Juan. Me despierto y le encomiendo todo lo que voy a hacer, la danza y mi vida», así confiesa que inicia un día en casa, una jornada normal, dentro de lo que cabe, o que, seguro bajo los auspicios del santo, resulte productivo, satisfactorio y con bien.

Si san Juan lo tiene... san Juan te lo da... y la fe de Eileyn lo confirma, para ella es un hecho cotidiano y trascendente a la vez.

No es desde hace mucho, para ella, que ejerce la danza en la tarima: «Antes me dedicaba a algo menos protagónico, a dar clases, a enseñar. De diez años para acá es que he estado con la Compañía Nacional de Danza y otras instituciones que me permiten proyectar un poco más».

«Continúo con el ritual de pedirle a san Juan porque considero que él hizo que yo estuviese en ese camino. Simplemente me encomiendo a él, me paro frente a una de las dos imágenes que hay en casa. Eso lo hago todas las mañanas, antes de despertar a mis hijas, converso con él y le doy las gracias. Tengo dos hijas: Zahindra, de un año y ocho meses, y Zaire, de trece años. Vivo con mi mamá, mis tías, mi sobrino y mis hijas», cuenta.

Y explica que: «En un principio, no tomaba la danza como una disciplina, era simplemente una rutina como otras, como la de hacer la comida, llegar a mi sitio de estudio o de trabajo. La danza era un escape para mí. Yo llegaba al sitio y comenzaba el entrenamiento».

Pero hubo algo que transformó la danza en disciplina. «Cuando inicio en la Compañía Nacional de Danza, entonces la rutina cambia. Para iniciarla, ya yo debía estar desayunada con suficiente tiempo de anticipación para hacer la primera clase del día. También había maestros que recomendaban el ayuno antes de la clase. Las clases iniciaban siempre a las nueve de la mañana. Yo debía preparar todo para estar lista media hora antes en el salón y calentar, estirar».

«Mi cuerpo es muy rígido, no solo por mi musculatura, mi composición, es porque no estaba acostumbrada. Entonces, tengo que estirar muchísimo para poder iniciar mi clase», comenta.

PREPARACIÓN Y ESTIRAMIENTO

Cuenta Eileyn, entonces, que no se veía así no más montada en una tarima y ante un público. Lo de ella venía de familia, de linaje, inevitable en un hogar en el que la tradición es oficio de padre y madre. Bailar era la casa, el pueblo de los abuelos, así de natural y de todos los días y también vacaciones.

Su papá, Jesús Ugueto, preparador físico y entrenador deportivo, de formación militar, secunda, con su memoria y familiaridad con las manifestaciones populares de su tierra, a Juana Esther Ugueto, la madre, bailadora y maestra. Son los padres de una bebé sanjuanera que nació el 26 de febrero de 1991.

«Comienzo a bailar desde el preescolar porque mi mamá llegó a ser la maestra de danza. Yo estudié a una cuadra de mi casa. Luego, empiezo en la Fundación Bigott, donde mamá hacía talleres. Entonces, me llevó para que hiciera algo, para que mejorara mis habilidades manuales, y así hice indumentaria, danza y hasta documentación», relata.

«A los seis años ya estaba metida de cabeza en la Fundación Bigott, cuando todavía quedaba en la Zona Rental de la Universidad Central de Venezuela».

La Fundación Bigott es reconocida por canalizar los recursos de responsabilidad social de la empresa que la auspicia hacia el cultivo y preservación de las manifestaciones populares de la tradición. Son décadas laboriosas de iniciación y formación de las nuevas generaciones en las expresiones musicales y de danza que conforman la nación venezolana desde sus orígenes. Esta obra tiene como cumbre los grupos de proyección de la cultura popular, con los Vasallos del Sol a la cabeza, conjunto de artistas que han llevado el acervo raigal de Venezuela alrededor del mundo.

Y, al principio, funcionaba en unas instalaciones de la Zona Rental, que fueron acondicionando poco a poco para la enseñanza de bailes y músicas, y hasta un auditorio tuvo espacio allí en lo que lucía como unos galpones o, como dice Eileyn, a partir de sus recuerdos:

«Parecía un hospital con unos pasillos muy pequeños, unos cuartitos muy pequeños donde veíamos clases, aunque el salón de danza era increíble. Era como un auditorio grandísimo y el profesor Eduardo Omaña apartaba las sillas para que bailáramos. Como a los catorce años ya yo estaba graduada de todos los talleres y formaba parte de la agrupación Proyecto Danza, en la que los que parecían más avanzados, con mayor destreza, pasaban a trabajar con el maestro Omar Orozco, que en paz descansa. Ya entonces, estábamos en la sede de la fundación en la zona colonial de Petare».



Hoy por hoy, la fundación continúa en el casco histórico de Petare, desde donde, tal vez mejor acomodada en sede propia y de entorno propicio, se recuerden aquellos años en los alrededores de Plaza Venezuela como un tiempo idílico, lleno de promesas: una de ellas, aquella chiquilla que no alcanzaba ni la primera década y ya comenzaba a formarse, a templar su cuerpo para la danza, a estirarse, pero lo justo, como las cuerdas de un instrumento que buscan la exacta afinación.

Entonces, ya adolescente, la chiquilla se descubre con la misma vocación, no solo de su madre, sino de esa parentela que constela en la costa venezolana, desde Barlovento hasta Aragua. Los Ugueto, gente que enseña: maestros, pues.

«Consideraba que a mí lo que me gustaba era dar clase. A mí no me gustaba la tarima; a mi hermana menor, Érica, sí. Pasó el tiempo y quise estudiar Educación, luego me fui por Trabajo Social y así... y de repente, cuando trabajaba en Fe y Alegría, fui a La Estancia a una presentación. Y ahí me consigo con la maestra Maritza Tineo y con Freddy Medina, quienes me dicen que en la Compañía Nacional de Danza van a hacer una audición. Como no me gustaba la tarima, me daba pena, no me atrevía. Pero a mí no me pagaban muy bien en mi trabajo de entonces, y en la compañía sí pagaban muy bien. Me lo hicieron ver quienes me entusiasmaron para hacer la audición: “Además te van a dar clases, vas a mejorar”. Ellos —Tineo y Medina— me dijeron: “Ve a las audiciones. Nosotros las vamos a dirigir”. Ellos ya habían sido mis maestros. Me atreví y efectivamente quedé en el año 2016. Desde entonces he estado con la compañía con diferentes espectáculos», resume Eileyn el recorrido que la llevó de la enseñanza a la tarima.

*“Miro hacia atrás y es así.
Por más que intenté ser maestra o
trabajadora social,
siempre algo me decía ‘espera...
es por aquí: a bailar”*

ENTRADA EN ESCENA

Insoslayable circunstancia doquiera uno se encuentre en este mundo: los casi dos años de la pandemia que ha dividido la historia en un antes y un después – y el lugar común en el caso no cuenta como exageración o el puro afán de agigantar un hecho.

Al inicio de los confinamientos que se multiplicaban en los cinco continentes, entre las actividades más afectadas estarían, qué duda cabe, las artes escénicas, que demandan el aura presencial como un pez el agua.

Pasaron meses en los que actores, músicos y bailarines se concentraron en sofisticar un lenguaje ya probado en las transmisiones y grabaciones en vivo, que ahora no eran el puro registro de la experiencia, sino la experiencia en sí. Un bailarín confinado a la pantalla de una laptop era algo que no podía durar. Así que, en medio de la pandemia, la pulsión de volver al tablado y sentir la emoción de un público de carne y hueso, aunque graneado por cuenta de la bioseguridad, encontró la rendija y la fuerza que halara para actuar,



aunque fuese con máscaras, pero no de un *ballo in maschera*, sino las sintéticas, higiénicas, quirúrgicas que ahora son atuendo de la aldea global.

Llegó el llamado e iniciaron los ensayos para un espectáculo conmemorativo de una fecha demasiado esperada de la historia oficial.

«Hicimos un espectáculo llamado *Al descampado*, con las compañías nacionales de danza, de teatro, de circo, y con la Compañía Teresa Danza Contemporánea, de la sala Ríos Reyna. Fue una experiencia innovadora para mí. Nunca había trabajado con todas esas disciplinas juntas. Me tocó el reto de cantar y bailar. Los códigos que íbamos a bailar no necesariamente eran tradicionales, entonces resultó un choque muy interesante porque bailamos códigos tradicionales, pero en un contexto totalmente contemporáneo. Además, estaba el tema de la pandemia y la cantidad de personas que participaban. Todos esos factores hicieron que la pieza se tornara interesante. Toda la puesta giraba en torno al 24 de junio, fecha conmemorativa de la Batalla de Carabobo, el bicentenario, además. Se trató de una representación bastante abstracta y compleja de lo que significó esa batalla para la mujer venezolana, para aquellas figuras que no eran visibles, puesto que no eran soldados, pero que de alguna forma fueron parte de los hechos», explica la bailarina.

«En cuanto al joropo, por ejemplo, se trataba de hacer los pasos, pero dentro de otro código, con música sinfónica ejecutada por la Orquesta Simón Bolívar... La música sinfónica no es mi área y no conocía cómo podía influir en mi cuerpo, incluso, cuando dirigía uno u otro director. Uno simplemente hace sus códigos con las manos, el cuerpo, pero no sabía cómo todo el sonido hacía que variara. Y descubrirlo a través del cuerpo me resultó innovador. Eso me lo hizo comprender el hecho de que la música fuese contemporánea y no tradicional. Se trata más de bailar con la energía que con la melodía».

El reto del que habla Eileyn contó con la coreografía del maestro Félix Oropeza y la partitura del joven compositor Andrés Levell.

Es buena para relatar, Eileyn, con su voz de registro templado, a ratos ligeramente asopranado, entonada a veces en *staccato*, otras como el birimbao, los tambores de agua o el fluir del río entre ecos de quitiplás. Es clara y sabe concluir, como buena maestra.

Aunque lo sabe bien, ahora que es artista de la tarima, una cosa es enseñar en un aula o salón de baile y otra es moverse sobre el escenario ante la

masa vibrante del público a pleno sol, o el misterio que respira hondo y expectante en la oscuridad más allá de los reflectores.

«Creo que sí tengo algo de pánico escénico», confiesa. «Pero lo he ido superando. Yo venía de una experiencia muy pura. Fue muy amigable la forma como yo entré a la cultura. Pero, ya al enfrentarme al espectáculo, a la mirada del otro, al juicio... siento que es lo que sigue sin gustarme. Porque eso hace que todo lo bonito, lo artístico, se pierda, porque estás nerviosa, porque te asaltan emociones que no van de la mano con el bailar, con el arte. Pero son muy humanas, entonces cuando vas con esa carga de emociones a lo artístico se vuelve muy pesado y eso es lo difícil de la profesión».

«En el instante antes de salir a la tarima cierro los ojos, respiro hondo y pienso que, si la vida me ha puesto en los momentos en que debo estar, tengo que dar mi mejor esfuerzo. Soy afortunada porque vivo de lo que me gusta. Desde que estaba en el vientre de mi madre estaba destinada a bailar», asegura.

«Miro hacia atrás y es así. Por más que intenté ser maestra o trabajadora social, siempre algo me decía “espera... es por aquí: a bailar”».

«Siento que soy una persona bastante intelectual y me incliné por carreras que retaran mi conocimiento. Cuando estaba en esa etapa después de graduada de bachiller, pues pensé hasta en estudiar para bioanalista, pero si le tengo miedo a las agujas, la sangre, ¿cómo, entonces? Luego, quise ser trabajadora social porque mi tía Elena Ugueto es una trabajadora social muy exitosa y reconocida. Empecé la carrera y me gustó muchísimo. Cuando me encontré con la filosofía fue muy estimulante... pero comenzaron los problemas en la UCV y yo siempre les he huido a esas cosas. Soy una persona muy pacífica. Y al ver las cosas tan revueltas pues decidí parar la universidad para mí. También comencé a estudiar Educación en el Instituto de Mejoramiento Profesional del Magisterio y en Fe y Alegría. Así mi trabajo de enseñar danza iba de la mano con mis estudios de Educación Preescolar. Tenía a mi hija en esa edad, puesto que fui madre muy joven, a los diecisiete años. Y todo parecía coincidir y tomé decisiones muy operativas. Me dije, puedo estudiar, trabajar y estar con mi hija y puedo bailar y enseñar a bailar», argumenta.

«Cuando se dio la oportunidad en la compañía, entonces, el baile absorbió todo mi tiempo. Eso significa estar desde las nueve de la mañana hasta las tres, cuatro de la tarde, a dedicación exclusiva. Así como también te pueden hacer un llamado de pronto para algún espectáculo; así de pronto, “agarren sus alpargatas y vamos”. No firmé exclusividad con la compañía, pero en los hechos terminó siendo así».

“Soy afortunada porque vivo de lo que me gusta. Desde que estaba en el vientre de mi madre estaba destinada a bailar”

DE ARCHIVO

No obstante, la vena intelectual de esta joven artista no claudica ante el inmenso compromiso de entregar cuerpo y alma a la *performance*.

Es una investigadora, lo que le viene también de su sangre de cultores, memorialistas, un linaje muy consciente de que el compromiso de preservar tradiciones es una de las formas más nobles de «hacer futuro».

En primer lugar, los Ugueto se han dado a la tarea de recuperar su genealogía, así sea por vía oral. «¿De dónde venimos?», «¿de quién descendemos?», son preguntas y curiosidades que gravitan el hogar.

«En mi familia hicimos un árbol genealógico. Mi tía Irene es muy buena para eso. Y ella me relata que había bastantes artistas en la familia. Algunos no se dedicaron al arte, pero tenían esas habilidades histriónicas, musicales... Me contó que varias de nuestras parientas entraron al mundo del espectáculo, de la televisión...».

Y aquí Eileyn... continúa el relato y hace imaginar ese árbol de los Ugueto echar ramas en el tiempo y el espacio, desde el tambor a la orilla del mar hasta las salas encopetadas de una Caracas remota. Cuenta que de esas bailarinas de las que recibe y comparte linaje las hubo que bailaron en El Show de Renny y el Ballet de Venevisión. Pero se remonta más atrás y de súbito nombra un lugar legendario que ya nadie recuerda: el Teatro Olimpia, propiedad de un personaje excéntrico y novelesco que, en la Caracas de los años 30, 40 del siglo pasado, se hacía pasar por el Duque de Rocanegras. Y vuelve a tiempos más recientes.

«También en mi familia hay bailarinas de danza contemporánea, las creadoras de Coreoarte, Noris Ugueto y Poy Márquez. Yo no sabía que tenía tantos parientes artistas. Simplemente, seguía el legado de mi madre. Pero luego me di cuenta de que, entre los Ugueto, hay también pintores, fotógrafos, casi todos son artistas o maestros».

Esa vocación memorialista no se limita a la genealogía, que no es poca cosa en esta familia en la que la vena artística no esclerosa sino más bien late con un *tempo* sostenido, con la perseverancia del bajo continuo, incansable de una generación a otra, como los linajes músicos y danzantes del Indostán, de la China, de África, que mantienen y evolucionan el arte de tocar un instrumento y de bailar y cantar por décadas, hasta un siglo y más.

Eileyn quiere saber hasta dónde y cuándo. Hasta el lugar mismo de origen de los africanos primeros en Venezuela que, cuenta ella, lo sabe directamente del

“Siento que la danza tradicional no puede estar desvinculada de la teoría, de la historia”



Calipso, 2019
Coreografía: Maestras Cultura del Callao
Grupo Ngoma, Proyecto de Animación Sociocultural

autorizado investigador Jesús «Chucho» García, uno de sus maestros. Llegaron del Congo, de los alrededores del río Zaire (hoy río Congo).

Cuenta que le asombra descubrir, gracias al registro audiovisual cada vez más amplio y accesible, la identidad de ritos, músicas, ritmos y hasta movimientos del cuerpo que se mantienen en Venezuela como en el Congo. Desde instrumentos musicales hasta los coreográficos tambores de agua que interpretan las mujeres con su cuerpo parcialmente sumergido en el remanso del río, mientras cantan solista y coro: cautivadora, sensual, lenta al principio, para librarse a un *accelerando*, *in crescendo*, esta manifestación, que convierte el caudal en música y danza, es digna de contemplar.

«En la actualidad estoy involucrada con el Observatorio Dancístico, que es un reservorio de información, un archivo de toda la memoria audiovisual de la danza en el país. Ahí en la sede de la compañía, en Caño Amarillo, hay un espacio pequeño pero poderoso, con estantes donde se preserva el registro de toda la obra de danza, tanto de maestros venezolanos como de los que han venido de afuera».

Y explica: «Siento que la danza tradicional no puede estar desvinculada de la teoría, de la historia... Siempre tuve la inquietud de meterme en ese archivo y tener acceso a entrevistas a maestros que yo no pude tener, a esos espectáculos y lugares en los que no pude estar, a disciplinas que yo no conocía como el *ballet* y la danza contemporánea. Yo no sabía nada de la historia del *ballet*. En la compañía es parte del entrenamiento ver todas las disciplinas: *ballet*, danza contemporánea y danza tradicional. Además, hacemos yoga por el tema del estiramiento».

Se antoja incansable, en apariencia sin límites y afanosa joven mujer, pero Eileyn no tarda en mostrar que lo que hace tiene una dirección y que tanto ajeteo confluye en un proyecto de vida orgánico.

«Dirijo una agrupación, N'Goma (nombre de tambor sagrado africano), que es de animación sociocultural, vale decir, no está tan orientada a lo escénico. Hacemos eventos, actividades, asesorías, damos clases. Es, para mí, ese lugar que uno reserva: es algo para ser “yo”, aparte de mi figuración escénica ante un público. Es un espacio en el que hago hincapié en resaltar la memoria de los maestros, enseñar lo que aprendí de mis maestros, una forma de preservar su aporte. Tengo un proyecto llamado *Custodios de la afrovenezolanidad* que son todos estos personajes que he ido conociendo y que tienen en su memoria mucha información sobre la cultura afrovenezolana».



EL AMOR POR LOS OJOS

Tal vez haya que ser bailarín de oficio para sentir realmente la carga emocional de la mirada: un código que se configura al del resto del cuerpo en todo el organismo semiótico que despliega la danza. Los ojos, la mirada, metáfora o ilusión del alma, son cruciales, tanto en la vida como en el arte, para quien danza.

«Mi abuela materna era de San José de la Sabana, aquí en La Guaira, y mi abuelo materno de Ocumare de la Costa. Mi abuela paterna era de Carayaca y el abuelo de La Guaira. En vacaciones íbamos bien a La Sabana, bien a Ocumare. En esas idas y venidas, hubo un momento en que ya no tan pequeña, decidí bailar, pero desde la raíz, en vez de hacerlo solo pa' que me vieran. A mí me gustaba uno de los muchachos que estaba tocando, yo tendría como unos quince años. Él tocaba la guarura, el caracol grande que se sopla. Cuando tocaba la guarura solo se le veían los ojos y miraba de una manera muy especial. Me gustaban esos ojos emboscados tras el sonido del caracol. Y mientras tocaba, se movía increíble, saltaba, se montaba sobre los tambores y tocaba desde ahí. Yo bailaba para que él me viera, pero nunca me veía. Un día, tuve una experiencia: de lejos me llegó el sonido de las guaruras solas, no escuchaba el tambor. Empecé a bailar y a acercarme hacia el sonido y me dejé llevar. Llegué hasta donde estaban los tocadores y seguí bailando sola, para mí. Y cuando abrí los ojos me encontré con los de él, fijos sobre mí. Hoy por hoy, ese tocador de guarura es el papá de mi primera hija».

El céfiro súbito torna un golpe que se impone y rapta el ritmo de los tambores. El temperamental Poseidón como que está de mal humor, pero no tarda en dulcificarse para liberar la brisa rítmica de las guaruras en alguna parte de la playa, el canto del caracol que agudo puede sonar, tan bronco como un corno *in lontano*. Allí, donde las olas dan un último aliento para retornar al gigante oceánico, Eileyn yació en la boca del cumaco aquella Noche de San Juan. Si la imagen se le concede al narrador de realismo mágico, contaría simplemente: «La niña sanjuanera nació de un tambor».

Pero no, es real, algo tan concreto como una bebé en la entraña de un cumaco y magia sí hay; la que puso el amor, el amor por un abolengo y por un porvenir artístico; la fe en el santo que, así como to' lo tiene... to' lo da siempre a quien lo honra con hechos, con obra, como la bailarina y cantante, la maestra e investigadora Eileyn Ugueto.

*“Siempre que me preguntan
¿qué es lo que te representa?,
respondo: un tambor; ¿qué es lo
que te gusta?: un tambor,
un tambor, un tambor”*



Sol de agua. Fiestas de San Juan, 2019
Coreografía: Juana Ugueto (cultora de La Guaira)
Fundación Compañía Nacional de Danza



PORTAFOLIO





Sol de agua. Fiestas de San Juan, 2019
Coreografía: Yaritza Tineo
Fundación Compañía Nacional de Danza



Sol de agua. Fiestas de San Juan, 2019
Coreografía: Juana Ugueto (cultora de La Guaira)
Fundación Compañía Nacional de Danza



SILVANA
AÑEZ



— 1991 —

SILVANA AÑEZ

«No puedo separarme
de Venezuela»

Profesora y coreógrafa especializada en danza nacionalista y tradicional. Nacida en Maracaibo, en 1991, es también comunicadora social de la Universidad Católica Cecilio Acosta. Actualmente es bailarina solista de la Compañía Juvenil de Danzas Maracaibo y directora del Centro Formativo de Danzas Maracaibo. Bailar, difundir la cultura venezolana, la han hecho viajar: en 2018 trabajó con la escuela Tu Clase de Baile, en Colombia; actualmente está en Chile, con el proyecto Danzas Somos Venezuela. Pero siempre regresa: es una ferviente apasionada de su país

 Isaac González Mendoza

 Isaac Márquez (retratos)
Carlos Salazar (portafolio)

La danza y la música acompañan a Silvana Añez desde que todavía usaba pañales. Creció rodeada de bailarines porque su tío Franklin Añez, a quien considera su padre, su mentor y su maestro, la llevaba a los salones de ensayo, donde se tomaba sus teteros mientras veía, acostada entre enaguas, a los demás bailar.

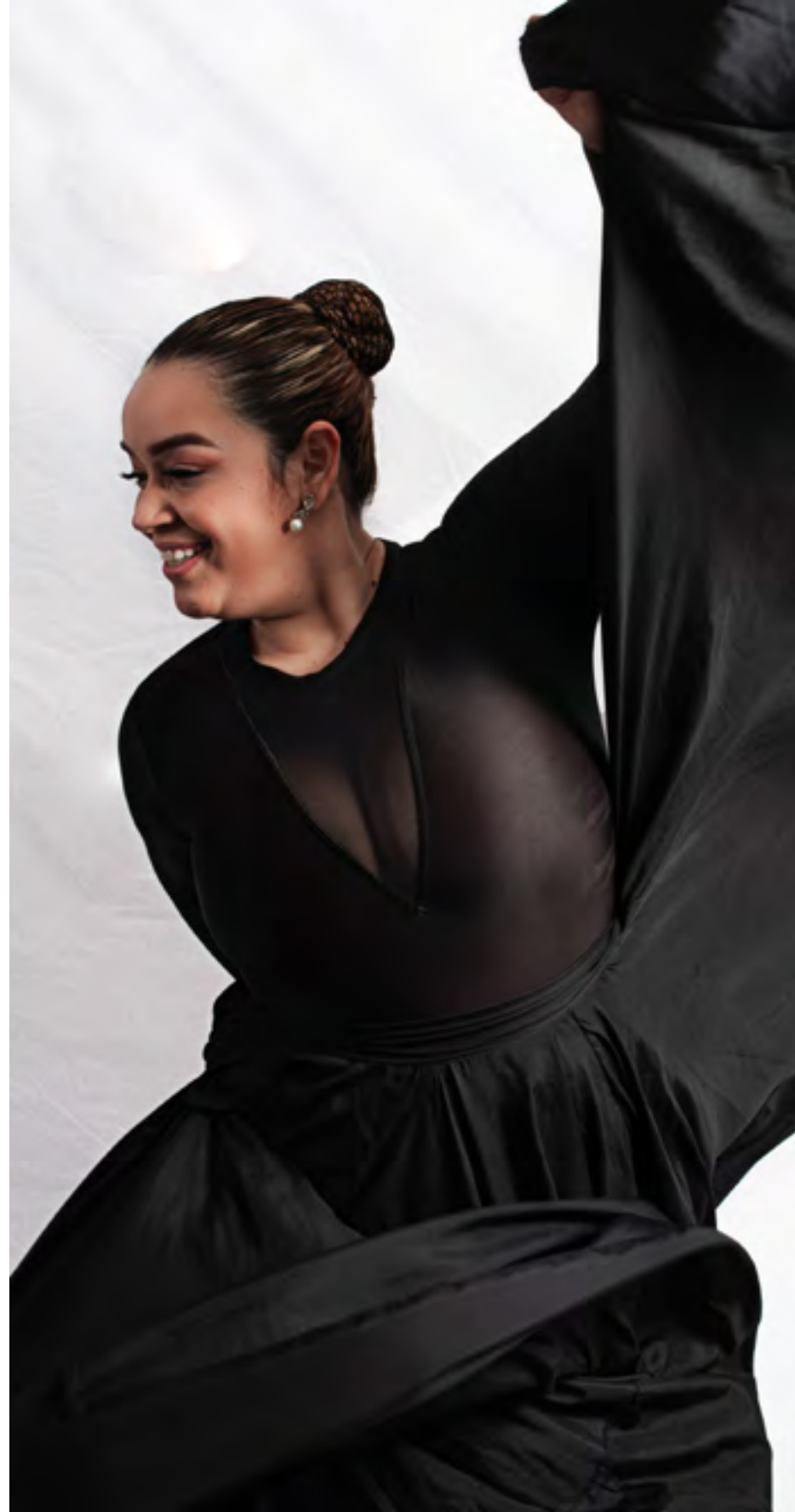
Escucharla es conversar con una bailarina que no solo ama la danza nacionalista, también es una artista que en cada paso que da tiene como meta difundir las tradiciones venezolanas, como bailarina o docente y también como comunicadora social, porque además es periodista graduada de la Universidad Católica Cecilio Acosta, igual que Franklin Añez e igual que su madre, Yarlyny Añez.

Bailarina solista de la Compañía Juvenil de Danzas Maracaibo y directora del Centro Formativo de Danzas Maracaibo, Silvana ha sido coreógrafa internacional con trabajos para compañías como Danzas Somos Venezuela, ubicada en Chile, donde se encuentra en el momento en que sucede esta entrevista, y ha participado en eventos como la Copa América Venezuela 2007, como bailarina de primera fila, en varios festivales de la Orquídea y en un Miss Venezuela.

Para ella, luego de tantos años siendo bailarina y con toda una carrera todavía por delante, la danza es movimiento con amor, respeto, valores, disciplina; es también expresarle a un público todo el conocimiento que se quiera a través del cuerpo. «Es simplemente que tu cuerpo hable para ellos, pero debe estar preparado con respeto, amor y responsabilidad», dice Añez en una conversación por WhatsApp. Su manera de hablar, su tono de voz, su energía, logran que no haga falta hablar de manera presencial: mucho de lo que dice, aunque con seriedad, lo dice entre risas, enfática, y a la vez pedagógica, lo que da cuenta de su vocación como docente.

Todo en Silvana Añez es danza.

No es una afirmación retórica. Para ella asumirse como bailarina de danza nacionalista y tradicional significa un compromiso con



el país y con sus tradiciones, por eso considera que, antes de practicar los movimientos e iniciar las presentaciones, los bailarines deben saber la historia que hay detrás de cada manifestación.

Explica que, cuando imparte clases, una de las cosas que les enseña a las niñas es que la danza no es solo ponerse un traje bonito en el escenario. «Desde un primer momento tenemos el compromiso con el público de ofrecer una danza nacionalista digna, una danza con contenido, hay que contarle la historia al público para que el público las pueda aplaudir. Entonces ellas lo asumen, les hablo del respeto al escenario desde el momento en que nos paramos en las bambalinas».

Detrás de cada presentación hay una responsabilidad tanto para las madres de las niñas como para las docentes. Es, de cierta manera, un proyecto social. «No es que me las dejan aquí y ya, eso fue todo. Esto es una familia, desde la mamá hasta la niña saben lo que se va a presentar en el escenario porque tenemos que tener conocimiento», explica.

Cada estudiante debe estar preparada para bailar y saber de qué se trata su manifestación, de dónde viene, su fecha de creación, dónde se celebra y por qué es importante. Para Silvana esto es esencial para que el cuerpo «pueda expresarle al público que tienes conocimiento, que sabes lo que estás haciendo, porque si no, serían simplemente una serie de pasos unidos y ya, no habría ningún contenido ni valor».

El baile, entonces, va siempre acompañado de un trabajo de investigación.

Todo esto tiene que ver con la formación que ha tenido Silvana y con que ella misma se define en tres aspectos: uno, es una ferviente creyente en Dios; dos, ama a su familia, que considera su mayor tesoro; y tres, ama a Venezuela, que cuenta con una enorme y rica cultura, como subraya Añez con insistencia.

«Es indescriptible lo maravillosa que es la cultura venezolana. Te pongo un ejemplo: podemos pasar de tener tambores, algo tan marcado, a un joropo, que es el polo opuesto. Podemos pasar del movimiento de caderas que se le da al tambor a la rapidez de los pies que tiene el joropo. Luego te vas a una gaita y es otro extremo. Es un abanico de culturas el que tenemos en nuestro país», dice.

Menciona asimismo la variedad culinaria, la música, la vestimenta, los distintos gentilicios. «Es un universo que me tiene atrapada, me tiene atrapada la danza nacionalista y la amo por toda su cultura y lo versátil que es. Es muy variada en cada estado».

De Maracaibo adora la gaita, no solo la del furro, que es la que se escucha en Navidad, sino la gaita de tambora, la de Santa Lucía. Su proyecto de grado en

*“Es indescriptible lo maravillosa
que es la cultura venezolana.
Te pongo un ejemplo: podemos pasar de
tener tambores, algo tan marcado, a un
joropo, que es el polo opuesto”*



Duelo llanero, 2015
Coreografía: Juan Carlos Castro
Compañía Juvenil Danzas Maracaibo

CS

la secundaria fue justamente sobre la gaita perijanera. Para este proyecto se trasladó a Machiques, con la intención de llegar hasta la tradición y encontrarse con personas que conocen de primera mano la historia de esta corriente.

Se reconoce a sí misma como una investigadora, un oficio que aprendió del maestro Franklin Añez. «Cada vez que quería montar una obra él llevaba al cultor de cada estado. Por ejemplo, una vez iba a montar los golpes tocuyanos y llevó al maestro Fernando Rodríguez, quien nos mostró cómo en su pueblo se bailaban los golpes tocuyanos. En vez de ver videos de YouTube o conocimientos de otros maestros, buscó la fuente, la raíz, y la llevó a nuestro salón de ensayo», recuerda.

El apoyo familiar fue esencial para cada uno de los logros de esta zuliana, nacida en Maracaibo, el 21 de mayo de 1991. Así como recibió un respaldo importante de su tío Franklin Añez, su madre es su *fan* número uno. Es probable, subraya, que haya estado en todas sus presentaciones, de la más pequeña a la más grande.

«Es como te dije. Yo nací en un salón de ensayos. Hay fotos, cuentos, de que me estiraban en una enagua y yo me acostaba ahí embelesada, con el tetero en la mano, viendo bailar a la compañía. Iba a ver dar clases a mi papá y de ahí no me movía. Pasaba horas viéndolos ensayar. Yo estoy casada con la danza».

“Yo estoy casada con la danza”

FORMACIÓN INTEGRAL

No solo es necesario tener conocimientos sobre la historia de cada ejecución. Para poder convertirse en bailarina de danza nacionalista, Silvana tuvo que aprender técnicas de otros géneros de baile.

A los tres años de edad ya había empezado a bailar metiéndose en las clases de la Escuela Danzas Típicas Maracaibo, que está adscrita a la gobernación del Zulia y donde ha sido profesora. Allí se graduó como bailarina.

En paralelo estudió en la Compañía Juvenil de Danzas Maracaibo, donde hizo toda su carrera profesional, recibiendo clases de flamenco con la macarena Norelis Rojas, así como *ballet* clásico con Mircia Larreal y danza contemporánea con Omaira Fuentes.

«La Compañía Juvenil de Danzas Maracaibo llevaba a varios maestros nacionales de talla para enseñarnos cada cultura del estado. Ejemplos: Gustavo Silva, Yadira Ardila, William Johnson. Entonces, de cada estado llevaba un cultor para enseñarnos y de ahí teníamos la fuente de cada manifestación».



Para poder bailar danza nacionalista el bailarín necesita beber de otras corrientes, insiste: «Mi fuerte, mi bandera, es la danza tradicional y nacionalista. A lo que me dedico y bailo es eso. Los otros aprendizajes fueron para contar con una formación integral. Para poder bailar tradicional-nacionalista tienes que tener una formación básica en *ballet*. Por ejemplo, yo quería que mis pies tuvieran una velocidad para zapatear más rápido, entonces eso me lo dio el flamenco. Agarré distintas técnicas para mejorar mi línea, mi estilo y mi técnica en la tradicional-nacionalista».

Considera que un bailarín de danza contemporánea se dedica exclusivamente a esta rama, pero la nacionalista necesita hasta de técnicas del *jazz* para nutrirse, lo que le ha permitido destacarse en distintas manifestaciones. «En Zulia fui prácticamente la única que bailó joropo criollo por una temporada larga de varios años, porque me fui a estudiar con unos amigos, el maestro Eliécer Pirela y Daniel Cabrera, que son exponentes del joropo criollo».

En la danza nacionalista también es necesario ser un buen intérprete. Por eso Silvana ha estudiado teatro. Por ejemplo, explica que, siendo ella zuliana, si le toca interpretar a una negra de la costa o a una andina de Mérida, necesita apoyarse en técnicas actorales para lograrlo.

«La danza nacionalista es también muy completa porque en muchas oportunidades hay que contar historias. Por ejemplo, *El mampulorio* cuenta la historia de un niño que se murió, entonces, si vas a interpretar a la mamá del niño tienes que sufrir, tienes que llorar. Hay que ser muy buen intérprete para expresarle al público con tu cuerpo toda la historia que vas a contar de todas las manifestaciones. Como te dije, si voy a bailar calipso de El Callao tengo que parecer una madama como esas mujeres, así como tener ese movimiento particular de la gente de El Callao».

Su paso como solista en la Compañía Juvenil de Danzas Maracaibo lo sintetiza señalando que es un grupo con unas figuras muy destacadas, por eso para resaltar, dice, tuvo que trabajar muy duro. «Fue muy gratificante, porque es una compañía muy reconocida en el estado y en Venezuela. Uno de mis primeros bailes solistas fue una danza zuliana en la que interpretaba a una mujer elegante, y bueno, que usaba abanico, un gran vestido. Hubo momentos bastante lindos, que atesoro mucho, en todas las oportunidades que he tenido de bailar como solista de la compañía».

DOCENTE APASIONADA

Una de las labores que más adora Silvana es la de docente, papel que asume también en el Centro Formativo de Danzas Maracaibo. En esta institución se forman las niñas que en su debido momento pasarán a la Compañía Juvenil de Danzas Maracaibo, cuando sean bailarinas profesionales.

«El trabajo de formación lo amo, amo estar dando clases en un salón de ensayos, ese es un proyecto y una escuela que son mis hijas, como siempre lo digo. Lo atesoro mucho porque creo que es una de las mejores cosas que me han pasado. Y es una responsabilidad grande por ser la cadena para pasar a la compañía juvenil, todo el mundo espera un buen trabajo».

Dar clases, dice Silvana, es muy gratificante. Cuando ve a las estudiantes en el escenario las felicita por sus logros. «Es bastante bonito ver cómo se parte de cero y se pule la coreografía hasta lograrlo y que ellas lo hagan, así como el compromiso con que asumen las cosas, porque siempre les he dicho que la danza no es solo ponerse el traje».

Incluso durante la pandemia no ha dejado de dar clases. Ha aprovechado Zoom y YouTube para seguir su trabajo como instructora: «Fue un método que empezamos en la pandemia, no hay que dejar de formarse, pero la salud es lo primero. Jamás pondría en riesgo a mis alumnos. Entonces esta fue una forma de seguir en pie de lucha, de seguir bailando. A veces ofrecemos clases por Zoom o por medio de videos tipo tutoriales. He tratado de que la tecnología nos sirva ahorita que estoy acá (en Chile) para enviarles clases a mis alumnos. Porque no puedo desconectarme del todo».

Silvana cree que la danza no solo cumple un rol artístico, también tiene un papel social significativo. Asegura incluso que si hubiese más escuelas de baile habría muchos menos niños en las calles.

Para ella es tan importante presentarse en un enorme teatro como asistir a la escuela del pueblo más recóndito del país: «Para mí es tan significativo ir a bailar en una cancha o un colegio como ir al Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez, que es mi casa, es mi familia, mi lugar favorito. Pero el acercamiento con el público, la comunidad, la gente, eso no lo cambio por nada».

A este respecto recuerda que en una oportunidad bailó con la Compañía Juvenil de Danzas Maracaibo en un colegio situado en Pedraza, un pueblo muy lejano de Barinas, y cuando llegó con un vestido blanco y se bajaron de la camioneta, los niños se les acercaron emocionados, pidiéndoles autógrafos. «Para ellos fue tan importante que yo me pregunté cómo podíamos regalarles un poquito de alegría,

“Imagínate lo importante que es para una niña entrar a una academia de danza donde puede aprender disciplina, respeto, valores, en vez de estar en la calle aprendiendo cualquier otra cosa”

que para ellos es tan importante. Nosotros estamos aquí porque amamos la danza y todo lo que podemos lograr con ella. La danza transforma estos momentos. Yo pensaba: quizás ellos estaban tristes, aburridos, y llegamos y en un instante les cambió todo».

«Imagínate lo importante que es para una niña entrar a una academia de danza donde puede aprender disciplina, respeto, valores, en vez de estar en la calle aprendiendo cualquier otra cosa. Sabemos que hay tiempo de ocio y que las niñas salen a jugar afuera, al patio, pierden tiempo ahí y no sabemos qué están aprendiendo», continúa.

Recuerda que recorrió casi toda Venezuela bailando con la compañía juvenil y que para ella fue transformador porque le hizo amar aún más el país.

«Es un todo, no es solo la danza. Es que de ahí salió una segunda familia, porque mis compañeros de baile son una segunda familia, con ellos a veces pasaba más tiempo, hasta más tiempo que con mis primos, porque había ensayos todos los días, de tres y hasta cuatro horas por obra».

Al final, Silvana espera que a la gente, tanto a quienes estén en las butacas como al portero del teatro o a los técnicos, le quede un mensaje de cada montaje en el que participa: «Yo lo que llevo es el mensaje de la danza nacionalista. Decirles que Venezuela es el mejor país del mundo, que se den cuenta. A veces me pongo un pañuelo en la cabeza y estoy de negra, bailando tambores, y pienso que Venezuela es tan hermosa, que además esa manifestación tiene algo tan distinto como un vals en la mujer más elegante. En Venezuela lo tenemos todo».

“Ponen una gaita y se me sale lo zuliano por los poros”

EL BAILE ES COMUNICACIÓN

Haber estudiado Comunicación Social ha sido para Silvana otra herramienta para difundir las tradiciones y para dar clases, pues considera que la danza es comunicación.

«La danza es comunicar. Toda mi vida he comunicado, he hablado, me he expresado, pero quise estudiar Comunicación Social de manera profesional», explica la bailarina, que también ha escrito sobre danza para revistas como *Azudanza*, dirigida por la maestra Marisol Ferrari, y ha participado en prácticas para emisoras como Criollísima, donde hablaba de danza. «Hice prácticas profesionales en un programa llamado Sábado Alegre e hice un montaje para que tuvieran una manifestación venezolana antes de comenzar».

Actualmente no sigue trabajando en medios de comunicación, pero sí insiste en que la carrera ha sido significativa para seguir llevando su mensaje.

«Yo creo que es importante llevar el mensaje de una danza nacionalista con respeto, valores, con información, que sea real. Creo que ese *plus* me lo dio la Comunicación Social. No puedo pararme a bailar sin antes haber estudiado lo que estoy haciendo».

ENERGÍA EN EL ESCENARIO

El escenario cura, así es la filosofía de Silvana Añez.

Puede tener gripe, sentir fiebre o cualquier otro padecimiento, pero al subirse a las tablas olvida todo; cualquier malestar deja de existir, afirma. «Muchas veces, antes de salir a bailar, hago tres brinquitos como para llenarme de energía, para recargarme. Es como para estar activa. Ya estando allí uno se pone en blanco», cuenta.

Recuerda que uno de los momentos más significativos de su carrera fue justamente presenciando la energía del público. Fue en un Festival Internacional de la Orquídea. El día de su presentación, en la Plaza de Toros Monumental de Maracaibo, en Zulia, había miles de personas. No cabía ni un alma, ilustra. Cuando le tocó salir a bailar escuchó un solo zumbido, un ruido gigante. «Yo decía “¡guau!, no puedo creer que vaya a llegar a tantas personas”. Es un momento que recuerdo mucho. Como estábamos en la parte de debajo de la plaza de toros y las gradas van hacia arriba, se escuchaban los gritos con fuerza».

Otro momento fue en la Casa del Artista. Tuvo la oportunidad de bailar con David Romero, el primer bailarín de la maestra Yolanda Moreno, a quien Silvana admira enormemente desde niña. «Eso fue increíble también, un evento llamado *Todo por lo nuestro*, donde bailaron los más grandes maestros con los jóvenes más destacados del país».

Eventos más alejados de la danza nacionalista y tradicional que menciona son, por ejemplo, las ocasiones cuando estuvo en la clausura de la Copa América como bailarina de primera fila, así como en un Miss Venezuela. De ellos se siente agradecida por haber trabajado cerca de personas que tanto admira, como el fallecido productor de televisión Joaquín Riviera. «En la Copa América bailamos gaita de furro, la de diciembre. Hace poco puse en Instagram un #TBT de ese momento. Y bueno, de la mano de Joaquín Riviera, un gran productor. Pude ver cómo manejaba a tanta gente, eso fue un aprendizaje para mí increíble, o con el productor de la Orquídea. En fin, fueron plataformas para mi carrera, tenía dieciséis años y estaba en eventos grandes del país».

“Qué bueno que les abramos las
puertas a las nuevas generaciones, pero
hay un sinfín de maestros que hay que
amar, respetar”



La herencia colonial, 2018
Coreografía: Franklin Añez
Compañía Juvenil Danzas Maracaibo

Antes de subirse al escenario tiene una sensación que no reconoce como nervios, piensa que puede ser una mezcla entre energía, emoción y adrenalina, las cuales solapa con sus tres brinquitos. Pero todo es muy controlable, dice orgullosa. «Me gusta siempre ese momento, en el que además no me gusta ver desorden detrás del escenario. Me gusta estar muy concentrada en los minutos previos. Me gusta estar en mi lugar. Prefiero estar en mi sitio con anterioridad y disfrutar».

La misma danza, precisa, le enseñó a ser organizada. Es, confiesa, muy «cuadrada» con la danza, y puntual hasta la obsesión: «Quizás en mi vida no soy tan estricta, pero con la danza soy muy disciplinada y a mis alumnas les he enseñado a ser respetuosas».

De si tiene piezas favoritas o no, inmediatamente salta a decir que las ama todas. Aunque hay coreografías que la marcaron como *Llanura*, un joropo de la Compañía Juvenil de Danzas Maracaibo, o *Herencia colonial*, otra que valora muchísimo también.

«Todas las obras me encantan, y en cuanto a ritmos me encantan los joropos, me encanta bailar joropos, así como la gaita de tambora, la perijanera. Me fascina porque ahí está mi sangre, ahí el ADN me traiciona como zuliana. Ponen una gaita y se me sale lo zuliano por los poros».

“Así como se ha difundido la arepa, porque ahora todo el mundo come arepa, hasta los chilenos, qué bonito sería que en España haya personas bailando joropo como nosotros tuvimos escuelas de flamenco”

INSEPARABLE DEL PAÍS

Silvana Añez está en Chile de paso, como lo estuvo antes en Colombia. Cada vez que ha salido del país ha sido exclusivamente porque le piden clases de baile o alguna asesoría.

En Chile está apoyando un proyecto de unos amigos, llamado Danzas Somos Venezuela, que está integrado por migrantes venezolanos y chilenos. A Silvana la contactaron para que diera clases. Ha estado trabajando en su escuela y con la propia agrupación.

«Les estoy dejando varios montajes coreográficos, varias obras, antes de volver a Venezuela. Este mismo mensaje que te he comentado a ti se lo digo a todos mis alumnos. Esta escuela tiene venezolanos y chilenos, y a todos trato de enseñarles lo maravilloso que es mi país y su cultura. Lo maravillosa que es su danza».

Y en el año 2018 estuvo en Colombia para trabajar con una escuela llamada Tu Clase de Baile. Pero siempre se regresa. Nunca se ha planteado migrar.



«Creo que de Venezuela no me podría separar. Definitivo no. En 2018 fue una temporada como este año, es cuestión de meses. Nada permanente. Mi proyecto, mi escuela, mi compañía, mi familia que es tan importante, no los cambio por nada», dice.

Para ella, no obstante, este es un momento propicio para difundir aún más las tradiciones del país, porque hay venezolanos en todas partes del mundo. «La cultura venezolana tiene que llegar a todos los rincones. ¿Ahorita dónde no hay venezolanos? Y así como se ha difundido la arepa, porque ahora todo el mundo come arepa, hasta los chilenos, qué bonito sería que en España haya personas bailando joropo como nosotros tuvimos escuelas de flamenco. Qué bonito sería que en Europa haya academias de danza venezolana. Es importante que la cultura venezolana sea apoyada, respaldada, que se le abra una ventana para que se pueda llevar a todos los lugares del mundo».

Ella, por su parte, tiene la idea de la difusión como un objetivo firme: «Adonde vaya seré una defensora y una exponente de la danza. No solo bailando, sino hablando, escribiendo, de la forma que pueda daré a conocer la cultura venezolana».

Para Silvana, Venezuela es el mejor país del mundo, y no solo por su cultura, su comida o los paisajes, sino porque a su juicio los venezolanos son ciudadanos maravillosos. «Somos unos ciudadanos tan amables que si no tengo leche se la pido a un vecino y él me la da. Somos personas maravillosas. Debemos amar nuestra cultura y ser portadores de ella, que el mensaje del venezolano sea decir lo maravilloso que es este país y lo afortunados que hemos sido de haber nacido en él».

El nacionalismo que siente no nació por la reciente ola de migración, afirma. Es algo que ha tenido consigo porque ha conocido el país: «No es de hace dos años, no es por esta avalancha de personas que se fueron o que han regresado. Nada de eso, soy aparte. Es un amor que siento porque conocí Venezuela, porque sé lo maravillosa que es. Porque sé lo que nos puede dar. Una vez estábamos con el maestro Jesús Morillo, el director de la agrupación Candela, y en una de las últimas presentaciones de diciembre contó cómo en Europa se quedaban fascinados con los ritmos venezolanos. Por lo diversos y cambiantes que son. No podían creer que tantos ritmos fueran de un solo país».

“Es importante que la cultura venezolana sea apoyada, respaldada, que se le abra una ventana para que se pueda llevar a todos los lugares del mundo”

 Ver muestra audiovisual

E ilustra nuevamente con la danza. Dice Silvana que con un vestido de flamenco se puede bailar de todo, sevillanas, bulerías, alegrías, pero si vas a bailar tambor no te puedes poner el mismo vestido del joropo. Y para el joropo no puedes usar la vestimenta del vals. «Entonces, como te dije, en la danza nacionalista debes ser intérprete. No solo hay baile, hay vestuario, maquillaje, tocado. No puedes poner un tocado de vals en un joropo. Son tantas cosas, y te puedo asegurar que si alguien tiene una probadita de esto se va a enganchar», afirma.

Advierte que es también importante no olvidarse de los maestros de la tradición. Opina que hay que tenerlos en cuenta y rendirles respeto, porque fueron los primeros en abrirle las puertas a la danza nacionalista.

«Hay que amarlos, valorarlos. Qué bueno que les abramos las puertas a las nuevas generaciones, pero hay un sinfín de maestros que hay que amar, respetar. He sido afortunada de poder codearme con grandes maestros de Venezuela. Qué bonito ha sido estar con un gran maestro de cada estado, son un baluarte para mí».



Parranda venezolana, 2018
Coreografía: Franklin Añez
Compañía Juvenil de Danzas Maracaibo

CS



PORTAFOLIO



Llamura, 2017
Coreografía: Franklin Añez
Compañía Juvenil Danzas Maracaibo



Duelo llanero, 2015
Coreografía: Juan Carlos Castro
Compañía Juvenil Danzas Maracaibo

CS



ANA KARINA ENRÍQUEZ





— 1995 —

ANA KARINA ENRÍQUEZ

«El paracaídas y
aterrizar de pie»

Nació en Caracas en 1995. Formada en la Fundación Ballet de las Américas, bailó en el Ballet Teresa Carreño, el Birmingham Royal Ballet y el Ballet Ireland. Premio Laura Prieto a mejor bailarina con trayectoria internacional, Premio Municipal de Danza a mejor bailarina y medalla de oro categoría infantil en la Competencia Internacional de Ballet, en Venezuela; en Panamá, medallas de plata Solo y Pas de Deux en la International Ballet Competition; y, con apenas trece años, salió bien parada de su primera competencia en Berlín. Ha sabido sortear lo inesperado en contextos desconocidos, y hoy representa a su país en el Ballet de l'Opéra National du Rhin

 Keila Vall

 Alice Pernão (retratos)

Agathe Poupenny (portafolio)

DOS MUNDOS

Mis abuelos son españoles. Soy mitad española, mitad venezolana. Nací en Caracas en una familia, digamos, normal. Soy la única artista. Mi mamá, mi papá y mi hermana son más bien científicos. Mi hermana es cinco años mayor que yo, y todo lo contrario a mí; es técnico cardiopulmonar. Cuando éramos pequeñas yo hacía *ballet* y ella artes marciales, taekwondo. Dos mundos. Mi papá es ingeniero mecánico y mi mamá licenciada en Comercio Exterior, pero desde mis siete años ellos abrieron su propio negocio, una tienda de deportes. Una de mis primas, Irina Marcano, que está en este libro también, es bailarina. Ella es como ocho años mayor que yo. Y marcó mi interés por la danza.

MAMÁ, YO QUIERO HACER ESO. YO QUIERO HACER ESO QUE ESTÁN HACIENDO

Tengo pocos recuerdos porque yo era muy chiquita, empecé a bailar a los cuatro años. Lo que sé es gracias a las historias que me cuenta mi mamá, pero recuerdo que siempre íbamos a ver a mi prima bailar, a vivir esos espectáculos como si fuesen de verdad, pararme, correr para salvarla de un villano que la quería matar, cosas así. Cuenta mi mamá que en alguna función de fin de año o de Navidad yo le dije: «Yo quiero hacer eso que están haciendo». Mi prima es uno de mis mayores focos, mi línea a seguir. Siempre ha sido mi admiración. Soy la prima chiquitita que admira a la prima mayor. No hemos bailado juntas profesionalmente aún, pero yo entré y me formé en la escuela en la que ella también se graduó, en el Ballet de Las Américas en Chacao, y hemos bailado en las mismas funciones. Una sola vez, en su graduación justamente, hicimos un *ballet* que se llama *Coppélia*, y la directora, Stella Quintana, decidió que yo sería una mini-Coppélia que le entregarían nada más y nada menos que a Coppélia, que era mi prima. Fue superlindo porque yo era su versión chiquita. Para mí eso fue muy emocionante. Espectacular.



“La imagen que mejor define mi vida es la del paracaídas. Aterrizar en lo inesperado, lanzarme a la incertidumbre: ‘Dale, vamos’”

«AY, VAMOS A HACER LA MARIPOSITA»

Empecé haciendo *ballet* en un polideportivo. Mis papás querían inscribirnos en actividades extracurriculares. Fueron a este lugar en La Boyera buscando clases de taekwondo para mi hermana, y descubrieron que en el mismo lugar había una profesora, Kismar Albornoz, que daba clases de *ballet* a niñas chiquitas. «¡Ay, perfecto! Aprovechamos, las inscribimos a las dos». Era un salón de gimnasio. Estuve allí dos o tres años. Primero lunes y miércoles, y después lunes, miércoles y viernes. Nada, iba solamente para tener una actividad. Cuando la profesora tuvo que dejar las clases, le dijo a mi mamá: «Yo no puedo seguir, pero tu hija tiene talento, tiene potencial, deben dejarla en el *ballet*». Al principio pensaron llevarme a la Nina Novak porque era más cerca, pero después dijeron: «Vamos a llevarla a la de Irina» (mi prima). Yo tenía como siete años. Seguí en el Ballet de Las Américas hasta los dieciocho, cuando me gradué, y en ese tiempo muchas cosas cambiaron. Era un grupo más grande, creo que iba tres días a la semana. Nuevos profesores, otro uniforme, mucho más estricto, muchísimo más profesional. Requería más esfuerzo, más disciplina, todo era más serio. Yo empecé desde cero. Porque en el polideportivo era todo: «Ay, vamos a hacer la mariposita». Acá había que seguir un pénsum, la primera posición, segunda posición, todo bien estructurado. Teníamos funciones, no clases abiertas. Había que aprenderse una coreografía, estar impecable, las medias, las cintas, el maquillaje, el día de la función. Yo sentía que me encaminaba hacia algo más profesional. Así como vas subiendo de nivel, la intensidad sube, todo se complejiza. Los horarios cambian, pasas de tres días a cuatro, de cuatro a cinco y así sucesivamente hasta bailar todos los días por tres horas.

MIS ZAPATILLAS ERAN ASÍ, CHIQUITICAS

Todo el que se imagina una bailarina se imagina las zapatillas de punta, son el símbolo de la bailarina. De pequeña ves a las grandes paradas en punta y ese es tu sueño, tú quieres hacerlo. Yo empecé a usarlas un poco más temprano de lo normal, que es a partir de los once años, tal vez los doce. Lo recomendable es dejar tus huesos crecer y solidificarse, porque la zapatilla requiere mucha fuerza, todo el peso de tu cuerpo va hacia los dedos y si no estás lo suficientemente fuerte o desarrollada, te puedes hacer daño. Mi directora me quiso subir de nivel. Yo estaba como en tercer año y me querían pasar a quinto, y en ese nivel ya las chicas usaban puntas. Uno de los profesores, el maestro Rumen Rashev, quien al final se ocupó de mi entrenamiento, no estaba de acuerdo porque yo todavía estaba muy chiquita. Pero al final quien tomaba la decisión era la directora de la escuela. Ella decidió que me las tenía que poner,



y yo me las puse. Como era tan chiquita, tuvieron que mandarme a hacer unas zapatillas de punta en mi talla. En esa época había alguien en el Teresa Carreño que hacía zapatillas de punta. Mis zapatillas eran así, chiquiticas. Fue un reto. Acostumbrarse a las puntas es difícil, te sacan ampollas, te duelen los pies, toma tiempo, pero es tanta la emoción, te sientes tan orgullosa, que sigues: «Me duele, pero no importa». Dices que puedes seguir, pero a veces no, el dolor es muy fuerte, no aguantas. El profesor, la profesora decían: «Bueno, si te duele, quítate las zapatillas». Yo decía que el dolor no importaba, pero sí.

NUNCA HUBO UNA VERDADERA PREGUNTA

Sobre esto hablamos mucho los bailarines: «¿Por qué?, ¿por qué decidimos bailar?». Pienso que, como toda mi vida he hecho *ballet*, nunca hubo una verdadera pregunta: «¿Esto es lo que de verdad quiero hacer?». Siempre fue mi pasión, hasta que se convirtió en parte de mi vida, y luego en mi vida. Yo era una persona en el colegio y otra en el *ballet*. El *ballet* era todo lo que me importaba. Cuando yo hacía algo malo mis papás me decían: «No vas a ir a la clase de ballet hoy». Y eso era lo peor. Creo que las funciones de mi prima, verla en el escenario y ver todo el espectáculo, eso me marcó: «Wow, yo quiero estar ahí, yo quiero hacer eso». En el intermedio me ponía a bailar lo que estaban bailando en la función. Cuando veía a los otros en el escenario, yo decía: «Okey, voy a ser yo la siguiente. Okey, esta voy a ser yo en cinco años». Mi sueño era bailar en el Teresa Carreño.

“Acostumbrarse a las puntas es difícil, te sacan ampollas, te duelen los pies, toma tiempo, pero es tanta la emoción, te sientes tan orgullosa, que sigues: ‘Me duele, pero no importa’”

YO PASÉ DIEZ AÑOS METIDA EN ESA ESCUELA SIN SALIR

Recuerdo la audición para entrar a la Fundación Ballet de Las Américas. Era fácil, ven si eres flexible, si eres musical, si tienes las condiciones requeridas para ser un bailarín. Era un salón enorme, o así lo veía yo, que era una cosita así mínima. Fue con la profesora Alejandra Paredes, que fue principal de Nuevo Mundo. Ella es como de mi tamaño, chiquita con el pelo enrulado corto: «Okey, ponte aquí». Me hicieron saltar para ver cuánto saltaba. Ese es mi primer recuerdo del Ballet de Las Américas. Después, recuerdo a todos los maestros, a la directora, Stella Quintana, Rumen Rashev. La sede de la academia está en Chacao, en una casa dividida: mitad la Casa Croata, mitad la Fundación de Las Américas. Una pareja se ocupaba de la casa: el señor José y la señora Nemesia. El señor José siempre te recibía, abría la puerta y te ofrecía café o helado. Era como un abuelito, un papá. La recepcionista, la señora Jiménez, era la encargada de la disciplina, pero al mismo tiempo un amor. La escuela es una familia supersupergrande. Los profesores son más que profesores, el personal es más que personal. Todo el mundo tiene un trato muy familiar.



Stella Quintana, la directora, es como mi segunda mamá. Mejor dicho: es mi segunda mamá. Porque yo empecé a hacer competencias y pasaba todos los días en la escuela. Iba de lunes a lunes, era la primera en llegar, la última en irme. Viajaba con los profesores, con Stella, con Rumén. Éramos un grupo muy cercano, entrenábamos para las competencias y para los eventos. Yo pasé diez años metida en esa escuela sin salir. Se convirtió en mi segundo hogar, literalmente.

COMO SI FUERAS A LAS OLIMPIADAS

En el mundo del *ballet* se hacen competencias internacionales. Puedes ir en solo o en dúo, en *pas de deux*. Son competencias con treinta, cincuenta años de tradición. Yo fui a Alemania, Rusia, Varna. Vas, presentas tu variación clásica y tu variación contemporánea, y hay un jurado que te califica. Si eres seleccionada, pasas a la segunda ronda. Luego a la tercera, y así, puedes ganar medalla de oro, plata, bronce y el premio final, el Grand Prix. Creo que fue idea de Rashev, que vio que había un grupo de bailarines con potencial, que podíamos desarrollar algo más allá, algo a nivel internacional y que esto era importante para bailar fuera de Venezuela, en una compañía. Que necesitábamos más experiencia, más roce, en el escenario y en general. Ver gente diferente, bailarines diferentes, estilos diferentes. El entrenamiento es superintenso, como si fueras a las Olimpiadas. Te hace mejorar muchísimo y más rápido. En Venezuela hubo una competencia internacional. La hicieron por tres años y tuvieron que parar. Ahora creo que hay otra en Mérida, Pura Danza, si no me equivoco.

ELLA TIENE TRECE AÑOS, SE CAYÓ ASÍ, Y PUEDE SEGUIR

Mi primera competencia fue en 2009 en Berlín, en Tanzolymp. Yo tenía trece años. Fuimos seis bailarines de todas las edades, yo era la menor y creo que la más grande tendría como veinticuatro. Dos chicos y cuatro chicas. Fue excelente, la primera vez que me montaba en un avión, que salía del país. Además, a una competencia internacional. Es una de las experiencias que más me ha marcado. Sin duda. La mejor anécdota es esta. Llegamos, perfecto todo, es el día de la competencia y yo soy la primera que tiene que bailar. Me tocaban dos variaciones. Lllaman mi nombre: «Ciento quince. Ana Karina Enríquez, de Venezuela» y salgo al escenario a bailar. El jurado

adelante que ni sonrío y yo: «Ay, Dios mío. Ay, Dios mío». Empecé a bailar mi variación, pero claro, la adrenalina era tanta que en uno de los pasos yo tenía que levantar y lanzar la pierna al frente, hacia arriba y hacia el hombro, y yo lancé la pierna con tanta fuerza que la llevé casi hasta el otro lado. Literal: llegó al otro lado una pierna, y más atrás la otra pierna también. Terminé con las dos piernas en el aire y caí de platanazo. ¡Bellísimo! En el medio del escenario. Entonces me volteo y veo al jurado: todos estaban de pie. Con aquella cara de preocupación. Me puse de pie, y como pude seguí bailando la variación. Yo creo que esa caída me sirvió para calmarme, ¡porque tenía tanto estrés! ¡Ay, Dios mío! ¡Qué pena! Seguí bailando, pero al salir me puse a llorar. «Ya, me eliminaron». Pero no, al final recibí un pequeño premio, no una medalla, un premio de reconocimiento. Salió todo bien. Dijeron: «Bueno, ella tiene trece años, se cayó así, y puede seguir».

DE DOS DE LA TARDE HASTA OCHO, NUEVE DE LA NOCHE

Al final quedamos dos o tres haciendo competencias. Después viajamos a Moscú, a una de las más grandes del mundo. Fuimos con un dúo, un *pas de deux*. Anthony Vivas, mi pareja de baile por muchos años, y yo. Más adelante bailé con Yosmer Mejía. Al final quienes viajábamos y competíamos éramos nosotros tres. Esa experiencia me marcó. Era un nivel de estrés, de trabajo y de cansancio increíble; era supersuperfuerte, superintenso. Lo hice desde los trece hasta los dieciocho, cuando me gradué; cuatro años de trabajo superduro compartidos con el colegio, con la vida social (si es que puedes decir que tenía una), con la academia. Salía del colegio directo al *ballet*, de dos de la tarde hasta ocho, nueve de la noche. Primero ensayaba para la competencia, luego hacía mi clase normal, y por último los ensayos para las funciones. Esto me permitió mejorar, progresar, foguearme. En aquellas competencias a mí nunca me importó ganar, lo que me importaba era ver otros bailarines, ver lo que pasaba en el mundo, sobre todo en Europa, porque bailar acá siempre fue mi sueño.

“Todo el que se imagina una bailarina se imagina las zapatillas de punta, son el símbolo de la bailarina. De pequeña ves a las grandes paradas en punta y ese es tu sueño”

SE CONVIRTIÓ EN MI MAYOR OBSESIÓN Y MI MAYOR COMPLEJO: SER MUY CHIQUITA

Cuando estaba en Las Américas trabajé con el Teresa Carreño varias veces. Bailé dos temporadas en *El cascanueces*. Cuando del teatro necesitaban gente, ellos hablaban con Stella, la directora. «Okey, te envío a Ana Karina». Al graduarme, decidí hacer audiciones en compañías afuera, pero no quedé en ninguna. Estuve como un año sin trabajo. Me presenté para el Ballet Nacional de Sodre en Uruguay, dirigido por Julio Boca, y nada, no quedé. Quedé



Les ailes du désir, 2021
Coreografía: Bruno Bouché
Opéra national du Rhin

en lista de espera. Mi problema es que yo soy muy bajita para los estándares de bailarinas. Yo soy un metro cincuenta y cuatro cuando el mínimo normalmente es un metro sesenta. Esa ha sido la historia de mi vida. Se convirtió en mi mayor obsesión y mi mayor complejo: ser muy chiquita para ser bailarina. También presenté audición en la compañía de Ciudad de México. Tampoco quedé. No hice más audiciones por cuestiones monetarias y de tiempo. Me quedé como un año sin trabajar. Seguía bailando, pero sin trabajar. Un día en el Teresa Carreño hicieron audiciones para un musical, y mi papá me dijo: «Es trabajo y es en el Teresa Carreño. Ve, ¿qué pierdes? Ganas dinero, y quién sabe». Fui sin estar muy segura, pero me contrataron, y justo en esa temporada estaban haciendo *Romeo y Julieta* de Héctor Sanzana y necesitaban bailarines. Tuvieron una audición. Era mi momento. Quedé en el Teresa Carreño.

YA NO ES LO QUE ERA

Produce una sensación agri dulce. Ya no es lo que era. Cuando yo entré ya había sido intervenido por el gobierno, tenía muchos problemas internos, carecía de dirección, organización. Al mismo tiempo, seguía siendo el Teresa Carreño, la compañía nacional. Aquel año fue uno de los mejores de este período. Hicimos muchas cosas. *Romeo y Julieta* de Héctor Sanzana, *El cascanueces*, una gira en Uruguay, una gira internacional después de mucho tiempo. Hubo varias funciones, recuerdo una en el teleférico abajo, con el Ávila enfrente. Estuve un año. Un año en el que hice muchísimo, de todo, me dieron muchas oportunidades. Desde que entré estaba haciendo papeles de solista. En *El cascanueces* hice de Clarita, hice «Hada de azúcar», en *Doble corchea* de Vicente Nebrada uno de los dúos: «Percusión», el principal. En *La luna y los hijos que tenía* de Vicente Nebrada hice el solo del águila, que fue creado para Zhandra Rodríguez, Susan Bello. Bailarinas que tú dices: «Wow, ¿qué hago yo haciendo esto?». Tuve muchísimas oportunidades, pero sabía que las cosas no iban a funcionar, que la compañía iba en bajada, la verdad. Así como bailamos mucho también se cancelaron otras cosas. Te cancelaban una semana, dos días antes. No quise quedarme. Volví a hacer audiciones en compañías afuera, a mandar videos, mi currículum. Me aceptaron en Birmingham, en Inglaterra.

ANA KARINA, TÚ ERES UN CISNE TRISTE, TRISTE

A mí me lanzan en paracaídas y yo aterrizo y ya. Cuando me subieron de nivel en la escuela también fue así. Me lanzaron. Aterricé en un nivel del que no tenía idea. Birmingham fue lo mismo. Hice la audición por video porque no podía ir, les envié todo mi material, y respondieron: «Sí. Estamos interesados. ¿Es que puedes venir a hacer una clase?». Les dije que no podía viajar: «Lo siento, pero no puedo ir». Les envié un video haciendo una clase. Respondieron. «Okey, te vamos a contratar. Te enviamos el pasaje y luego pagas en cuotas con tu salario, pero te necesitamos la semana que viene». Y yo: «Sí». «Okey». En una semana arreglé mis papeles, empaqué, y me fui. Llegué a un hotel pagado por la compañía por tres días, con dos maletas y ya. Y nada, más nada. Con veinte años. Primera vez que viajaba y vivía sola. Llegué a un país donde no conocía a nadie. Mis papás me habían metido en clases de inglés desde bachillerato porque siempre decían que en algún momento lo iba a necesitar. Así que recién llegada a Birmingham al menos podía tener conversaciones, pero nunca había trabajado en inglés. Nos íbamos de gira dos semanas más tarde. Me aprendí de un video y en dos días lo que íbamos a bailar: *El lago de los cisnes*. Yo no tenía ni apartamento, cuenta de banco, nada, nada. Durante esos primeros tres meses yo no sabía dónde estaba parada, pero fueron espectaculares. Un sueño, literalmente. Llegar a esa institución, que es un edificio. Los estudios, los salones, los camerinos, todo, los bailarines. Yo alucinaba, todos los días me decía: «No puedo creer que estoy aquí, que una venezolana haya llegado hasta aquí». «Wow, estas son las grandes ligas, yo no puedo creerlo». Me preguntaban: «Ay, ¿y dónde estudiaste?» y yo: «En Venezuela». Todos venían de escuelas grandes, que si del Royal Ballet School, grandes nombres. Y yo: «El Ballet de Las Américas en Chacao». En mi primera función yo era un cisne del cuerpo de baile, ¿no? Y tenía que estar triste. Pero yo sonreía, yo me reía porque no podía creer que estuviese bailando ahí. Yo me decía: «Ana Karina, sería, tú eres un cisne triste, ponte triste».

“Mi vida ha sido una montaña rusa de emociones y de trabajo duro. Sobre todo, de trabajo duro”

ENTREGAS TU TIEMPO, TU EMPEÑO Y... TU MENTE

Hay gente que opina que el *ballet* hay que actualizarlo. Pero el *ballet* clásico es una institución. Es un arte y, como todo arte, tiene su técnica, que es muy precisa en las posiciones, en las líneas, en las poses. Si no eres disciplinada, no llegas. Tienes que ser muy rigurosa, literalmente adaptas tu cuerpo anatómicamente para bailar. La morfología del cuerpo cambia. Por otra parte, la carrera de bailarín es muy corta, si quieres disfrutar al máximo tus pocos años de bailarín, tienes que ser disciplinado y riguroso en el trato al cuerpo, en cómo trabajas para lograr trabajar esos treinta o veinte años de carrera.

“Yo no tenía ni apartamento, cuenta de banco, nada, nada. Durante esos primeros tres meses yo no sabía dónde estaba parada, pero fueron espectaculares”

Al mismo tiempo, por más estricto que sea, el *ballet* ofrece libertad. Los pasos, la técnica, todo esto ya lo inventaron. Hubo gente antes que tú que trabajó y perfeccionó la técnica clásica. Si ya tienes eso, solo queda trabajarlo en tu cuerpo y técnicamente para que funcione. Puedes dejar espacio a otras cosas, a lo artístico, interpretativo, expresivo, a qué quieres decir. Eso pasa en la danza clásica como en la contemporánea. Depende de cada quien, depende de tu personalidad. El *ballet* requiere mucha disciplina y también mucho sacrificio. Sacrificio es una palabra superfuerte. No es que dices: «Sacrifiqué mi vida». No. Pero sí entregas tu tiempo, tu empeño y... tu mente. Trabajas tantas horas al día que define tu vida social, siempre estás en tu burbuja: el trabajo. Tus amigos son del *ballet*. No es que seas desadaptada, pero cuando terminas de trabajar estás agotada, tu primera idea no es salir a tomarte una cerveza. Quieres ir a tu casa a dormir. Tienes trabajo al día siguiente, no te puedes tomar las cervezas que quieres, porque: no te puedes traspasar. Además, tiendes a hablar mucho de tu trabajo, de lo que estás haciendo, sales y es como: «Ay, vas a hablar del *ballet*». Es difícil pasarse el suiche a «no bailarín». «Ya no soy bailarín, soy persona normal. Tengo que dejar de pensar en el trabajo». Es complicado. A la vez juega a tu favor. Dices que eres bailarina y todo el mundo: «¡Ahh! Wow, qué interesante». Rompes el hielo.

ME PUSE A TRABAJAR COMO PERSONA «NORMAL»

En Birmingham estuve un año. No me renovaron el contrato. Volví a presentar audiciones y llegué a una con un coreógrafo llamado Will Tuckett, que fue bailarín en el Royal Ballet y quería crear algo como el *immersive theater* pero con *El cascanueces*. Una superproducción privada con una compañía pequeña en el estadio Wembley. Me tocó ser Clara otra vez. Ese papel me persigue. Había bailarines importantes en el mundo de la danza en Inglaterra, un chico que se llama Ludovic Ondiviela, que es francés, que había sido solista en el Royal. Otro señor, Adam Cooper, el primer cisne de la compañía de Matthew Bourne. Nada más y nada menos que el Billy Elliot grande de la película *Billy Elliot*. Cuando lo vi, no lo podía creer: «¡Ahhh!», salí corriendo. La fanática a muerte. Lamentablemente cancelaron el proyecto porque el productor hizo un desastre con el dinero y nos fuimos a bancarrota. La vida da mil vueltas, así que uno tiene que resolver. Me puse a trabajar como persona «normal» en un bar que se llama Joe & The Juice. Allí mismo en Birmingham. Y era una bailarina independiente, *freelance*. Así estuve hasta que Ludovic, de quien terminé siendo muy buena amiga, me dice un día: «Mira, tengo un proyecto en Irlanda, en Dublín, con una compañía pequeña, Ballet Ireland, y quiero que tú vayas». Él estaba coreografiando una versión de *Giselle* y quería que yo fuera Giselle. Me llevó a hablar con la directora, y ella me contrató.



Annonciation, 2020
Coreografía: Angelin Preljocaj
Opéra national du Rhin

Nos fuimos de gira. Trabajé con personas maravillosas, una compañía superpequeña, con Ludovic me fue superbién, además era un rol principal, medio neoclásico. Duró tres meses durante los cuales yo continué haciendo audiciones, porque quería entrar en una compañía estable, a tiempo completo. Entonces di con la compañía en la que estoy ahora, la Ópera Nacional del Rhin en Mulhouse. Terminé el trabajo en Irlanda y en agosto empezaba con la compañía en Francia. Eso fue hace cuatro años.

PASE LO QUE PASE YO VOY A SEGUIR ADELANTE

Hacer *ballet* ahora en Venezuela es complicado, significa lucha. Tengo mucho tiempo que no voy, estoy desconectada del Teresa Carreño porque no tengo a nadie cercano o conocido. Pero sé que es una lucha por hacer lo que a ti te apasiona sin importar nada: pase lo que pase yo voy a seguir adelante. La situación del bailarín está tan complicada que mucha gente podría abandonar, decir: «Bueno, ya. No lo hago más». Pero no, los bailarines siguen ahí a pesar de todo, por amor a la danza. Hacer *ballet* en Venezuela es trabajo duro, es perseverancia, es lucha. Más allá de lo político, son estas tres cosas.

ESTE ES EL PAÍS TAMBIÉN

Uno nunca se va. Dejas la mitad de tu corazón allá. La mayor parte de mí está en Venezuela, emocional, mentalmente, estoy allá. Es donde está mi familia, mis padres, algunos de mis tíos. Uno sigue luchando desde donde está por el país que tenía, por el país que quiere. También sientes mucho estrés. Me cuesta empatizar con mis amigos en Europa. Comparo su situación con la de Venezuela, con mi situación personal. Me cuesta cuando la gente habla de su familia: «Ay, tengo demasiado tiempo que no veo a mi familia: seis meses». Yo quiero empatizar, pero tengo cuatro años sin ver a mi familia. Para mí trabajar aquí es una manera de decir: «Mira, este es el país también. Esta también es Venezuela». Nosotros tenemos gente muy buena y muy bien preparada, profesional y trabajadora. «Mira, esto es lo que Venezuela es. No solo la situación política, la crisis económica». Esta es mi manera de luchar por mi país. Representándolo.

“Esta es mi manera de luchar por mi país. Representándolo”

“Llegar a Maiquetía. Aterrizar y ver de un lado el mar y del otro el Ávila. Ese es el mejor sentimiento del mundo. Es Venezuela”

UN SONIDO: EL SONIDO DE LOS GRILLOS, O EL «BUENAS, A LA ORDEN»

Si tuviera que describir a Venezuela con una imagen o con una palabra o con un personaje, diría: Simón Díaz. Con una imagen, debe ser porque viajé mucho y siempre lo recuerdo: llegar a Maiquetía. Aterrizar y ver de un lado el mar y del otro el Ávila. Ese es el mejor sentimiento del mundo. Es Venezuela. Venezuela es mi casa, es mi sueño, por así decirlo. Un sonido: el sonido de los grillos, o el «buenas, a la orden».

DALE, VAMOS

La imagen que mejor define mi vida es la del paracaídas. Aterrizar en lo inesperado, lanzarme a la incertidumbre: «Dale, vamos». Mi vida ha sido una montaña rusa de emociones y de trabajo duro. Sobre todo, de trabajo duro. Yo he llegado aquí gracias a muchas personas a quienes les estoy muy agradecida, y también gracias a muchísimas cosas que fueron pasando en el camino, pero también es el trabajo: es el trabajo y la dedicación al arte, a la danza, la entrega. Soy una persona superdedicada a lo que hago, me entrego a fondo, con todo lo que tengo y todo lo que soy. Esa es la imagen: el paracaídas y aterrizar de pie.



Chaplin, 2020
Coreografía: Mario Schröder
Opéra national du Rhin

AP



PORTAFOLIO



Les ailes du désir, 2021
Coreografía: Bruno Bouché
Opéra national du Rhin



Annonciation, 2020
Coreografía: Angelin Preljocaj
Opéra national du Rhin

AP



LUCÍA
DANIELLE
RAMÍREZ




— 1995 —

LUCÍA DANIELLE RAMÍREZ

«El otro deja huellas»

Bailarina y coreógrafa nacida en San Cristóbal, en 1995. La niña que no sabía si a ella «realmente le gustaba aquello» es hoy Intérprete de Danza Contemporánea en Endanza Táchira y licenciada en Danza, mención Intérprete de Danza Contemporánea, en Unearte. Cocreadora y codirectora de Terreno Danza Experimental y miembro de la directiva de La Plataforma, ha bailado en diversas agrupaciones de Venezuela y México. Le interesa la danza en pareja, el trabajo de contacto. Venera a sus maestros, aunque no los idealiza: maestro es todo el que le ha enseñado algo en su vida, maestro es aquel con quien ella puede bailar

 Jacqueline Goldberg

 José Reinaldo Guédez (retratos)

Luis Gaitán, Pablo Alejandro de la Barra,

Óscar Uzcátegui (portafolio)

La primera infancia es un escampado que Lucía Danielle Ramírez Chávez ve entre rendijas, lejos, a ratos borroso. Le asombra descubrirse en fotografías siempre muy concentrada, como en otro lado. Sobre todo, hay una del preescolar donde aparece bailando. Recuerda la música —el merengue «Barlovento», de Eduardo Serrano—, pero no vienen a su memoria imágenes suyas en movimiento, no sabe si entonces le gustaba bailar: «Lo que sí recuerdo es que era muy inquieta. Extremadamente inquieta. No podía comer en una sola sentada. Comía dos cucharadas, daba una voltereta en la cama, volvía a la mesa. No paraba de moverme. Me gustaba pensarme como un animal que escalaba. Pese a eso era muy silenciosa, casi no hablaba. Tengo un hermano, Óscar Daniel, apenas año y medio mayor que yo, y jugábamos todo el tiempo».

Su padre, Pablo Óscar Ramírez Camejo, es oriundo de Caracas. Su madre, Darcy Coromoto Chávez Santander, de San Cristóbal. Una gran historia de amor —cruzada durante siete años por cartas y viajes de él a la Feria del Sol en San Cristóbal— los hizo asentarse en Táchira. Por eso la parentela está repartida entre ambas ciudades y fueron incontables los viajes por carretera. Ese rodar se parecía a Lucía, pegada a la ventana, escuchando música, quieta, pero en su mente moviéndose más rápido que el automóvil.

Nació en San Cristóbal el 12 de diciembre de 1995. Estudió en un único colegio, la Unidad Educativa Instituto Coromoto, de monjas dominicas. Allí se graduó de bachiller en Ciencias. Allí entabló amistades para siempre, como la de Ángel Zambrano, con quien comparte oficio y ha realizado varios videos: «Es un amigo que me regaló la vida».

Muy pronto sus padres impusieron como rutina las actividades extraescolares. El hermano hacía deportes y ella se adentraba en las artes: «Estuve en talleres de artes plásticas, estudié piano, participé en un coro. Me hubiese encantado ser jugadora de béisbol. Estuve en gimnasia rítmica, pero no me gustó,



no sé si porque era muy estructurado, muy competido y nunca pude conectar con mis compañeros. En una de esas apareció la danza y entré al Ballet Juvenil del Táchira, que era una academia de danza nacionalista. Ahí estuve tres años, muchos más de los que aguanté en otra actividad. Nunca me mostraba interesada ni motivada con nada más. De la escuela de *ballet* no quería irme».

UNA VIDA A TRAVÉS DE LA DANZA

Fue así que su madre, contenta con que Lucía por fin se sintiese bien en un sitio, la inscribió en la Escuela Nacional de Danza (Endanza), que cuenta con una sede en Caracas y otra en San Cristóbal: «En esa época las audiciones eran muy estrictas, tanto que no me hice ilusiones. Te medían hasta el cuello, tomaban nota de tus pies, tu flexibilidad, tu ritmo, todo con un puntaje. Yo era muy chiquita. No sabía realmente si aquello me gustaba, lo único que sabía era que no me disgustaba. Y tanto fue así que estuve nueve años y egresé como intérprete de danza contemporánea. Fue mi madre quien lo vio».

“El mundo es más hermoso cuando trabajamos juntos, cuando creemos en el otro, aunque el otro esté equivocado”



Se quedó en Endanza no solo porque le gustaba moverse sino por el espacio físico y espiritual que le proporcionaba: «Era un hogar, me hacía feliz estar allí, hablar con mis compañeras, todo lo que iba aprendiendo. En esa escuela estudié danza clásica, danza nacional, danza contemporánea, había espacio para mis tareas del colegio, veía clases de artes plásticas, tocaba flauta. Ahí estaba de 2:30 a 7:00 de la noche todos los días de la semana. Y no sabía que ese lugar me hacía tan feliz sino en los momentos en los que parecía probable irme y entonces ya no quería irme. La danza me ofreció un lugar para crecer de la forma más alegre y siempre ha funcionado como un aprendizaje y ese aprendizaje me hace sentir que crezco y crecer me hace feliz. En ningún lugar del mundo donde he estado —en Caracas, en Colombia, en México— he conocido un espacio como Endanza. Hablo de un espacio emocional pero también físico, con un edificio fantástico remodelado para ello. Es un semillero maravilloso, no solo en la parte técnica sino en su capacidad de generar en uno pasión, ansia de una vida a través de la danza, que te cuestione».

Estudiar danza supuso implacables disciplinas. Salía del colegio a la 1:30 de la tarde y de camino a Endanza, en una suerte de acrobacia en la parte trasera del automóvil, en apenas una hora, se cambiaba de ropa, se hacía ella misma el moño y almorzaba: «Me recuerdo con varios morrales encima: uno con los libros del colegio, otro con mi uniforme, otro con las cosas de danza. Hasta los doce años vivimos en un anexo de la casa de mi abuela materna y luego nos mudamos a Peribeca, un pueblo hermoso situado a media hora de la ciudad, donde mi

“Adoro mi país, cada rincón, cada persona, cada voz que escucho. Es fascinante su diversidad”

papá había diseñado y construido una casa de adobe muy grande, conectada con la naturaleza. Ese cambio me permitió darme chance de pensar muchas cosas. A veces estaba muy agotada y me dormía en la autopista. Esos viajes eran un espacio para soñar, para degustar lo que venía haciendo. Fue un cambio de vida muy emocionante y creo que se reflejó en que comprendiera que la danza me gustaba».

Los tempraneros viajes entre la plácida Peribeca y San Cristóbal suponían un engranaje perfecto, un sistema en el que nada podía fallar y si lo hacía —como un zapato olvidado— se producía una catástrofe. De esos tiempos le quedó a Lucía rigurosidad, orden, persistencia, disciplina: «En muchas fotos de reuniones del colegio o de amigos, salgo con mi uniforme de danza y mi moño. Siempre estaba en la Endanza, siempre tenía un ensayo, una presentación. Falté a muchas reuniones y fiestas. Llegó un momento en que mis amigos ni me invitaban porque sabían que iba a decir que no podía. Asistir a mis compromisos era un asunto casi religioso».

MUDAR DE PIEL

En 2012 egresó de bachillerato y al año siguiente de Endanza. Ese compás le permitió reflexionar con detenimiento sobre qué quería para sus estudios universitarios. Ante la planilla de la Oficina de Planificación del Sector Universitario (OPSU) no dudó en escribir Arquitectura, un poco porque le interesaba el diseño de interiores, pero sobre todo porque su papá es arquitecto: «En el transcurso de ese año asistí al festival interno de coreografía que hacía mi escuela. Fui como público, porque tenía trabajos pendientes y no me quedaba tiempo de concursar. Recuerdo muy bien que el corazón me estalló viendo a las niñas pequeñas en sus presentaciones, viendo todo el esfuerzo que implica montar una coreografía, con su vestuario, iluminación, contexto. Me emocionó ver cómo cada niña decidía lo que quería con tanto empeño, tanta convicción. En ese momento me di cuenta de que la danza era lo que me llenaba el alma y me daba sentido. Me puse a pensar si, hipotéticamente, estuviese estudiando Arquitectura y no pudiera ya subir a un escenario y además arrepentirme de eso. Eso me hizo volver a llenar la planilla de la OPSU e inscribir Danza en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte). Tomé esa decisión porque tenía familia en Caracas y sabía que llegaría a un hogar».

En Endanza conoció a Liz Pérez, a quien llama su maestra-madre: «Ella es una persona maravillosa, incansable, espléndida, minuciosa, una maestra a la que admiro y respeto profundamente. Fue quien me recibió el primer año, fue con quien me estalló el mundo de la danza, quien me mostró cómo comunicar, cómo hacer arte, cómo formar y ser transformada a través de los tantos elementos que contiene la danza. Ella me mostró lo posible dentro de la danza. Cuando veía sus montajes yo decía: cómo hago,



Así fue, 2021
Coreografía: Resurrección Rivera
Puropie Danza



yo quiero bailar así, qué hay que hacer para ser parte de ese mundo. No eran sus piernas largas lo que me fascinaba, no eran los giros, no eran los empeines, era lo que tenía por decir. Yo era *fan* de todas sus piezas, disfrutaba cada una de sus coreografías. La maestra Liz es para mí el pilar más grande dentro de mi vida en cuanto a formación».

Las pisadas para migrar a Caracas no fueron simples: «Fui una niña que creció con mucha protección, jamás tomé transporte público en San Cristóbal, por ejemplo. No tuve nunca una vida independiente y sabía que en Caracas me iba a tocar hacerlo. Por eso debí cortar muchos lazos, sabía que si no lo hacía me iba a doler mucho la distancia. Todo ese año antes de terminar en Endanza lo que hice fue programarme, decirme: Lucía, agarre ese corazón y manténgalo tranquilo porque no puede flaquear, se tiene que poner una coraza de mucha valentía para que lo vulnerable de su emocionalidad no le eche para atrás las decisiones. Mi familia ha jugado un papel fundamental en lo que respecta a esas decisiones. Soy la única que ha tomado artes como opción de carrera. Toda mi familia es de las áreas de ingeniería, arquitectura o educación. Mi hermano es administrador de empresas. Cuando decidí estudiar arte me sentí muy cobijada por mi familia. El cambio a Caracas me hizo ver que yo era capaz de cosas en las que ni siquiera había pensado».

*“Uno como bailarín a veces se va llenando
de lo que dicen los otros,
el cuerpo se va formando según los
maestros que uno va teniendo”*

PRIMEROS PASOS EN SOLEDAD

Los primeros tres años en Caracas serían intensos y muy felices: «Se me hizo un poco más grande el mundo. Vivía fascinada con el metro, con la ciudad, con muchas cosas. Cuando llegué a Unearte empecé a revisar todo lo que había vivido en Endanza Táchira. Tuve la fortuna de ver clases con maestros maravillosos, muy diferentes entre sí, que me permitieron trabajar desde muchas perspectivas. Celebro mucho mi carrera universitaria en cuanto a los aspectos prácticos, pero también tuve la oportunidad de involucrarme transdisciplinariamente con el trabajo cinematográfico, de redes, de diseño de arte para la danza, música, teatro y otras áreas que ofrece la universidad. De las cosas que más disfruté de la universidad fue vincularme con artistas de otros mundos, porque todos esos mundos siempre aportan al pequeño mundo que uno conoce más. Fue un arduo trabajo vivir la carrera universitaria, pero conocí a una cantidad de bailarines increíbles que me abrieron posibilidades. En Caracas me hice más independiente, más libre, pero sin el orden que yo ya traía hubiese sido una catástrofe».

Dice que de sus maestros podría hablar una eternidad. Para ella todas las personas, de alguna manera, se convierten en sus maestros. A todos dice deberles vida,



ilusión, los referentes con los que convive y que la mueven: «Todos los maestros son importantes. Mi madre es mi más grande maestra. Mi padre es mi maestro, mi hermano es mi maestro. Mi amiga Luisana Millé es también mi maestra. Los maestros no solo los tengo en el salón de clases sino en la vida. La gente es la que me permite cambiar, madurar».

De sus primeros días en Unearte rememora a la bailarina y coreógrafa Eliana Guerrero: «Ella me mostró lo imposible y me hizo entender qué era lo posible. Con ella el entrenamiento físico fue exigente. Recuerdo que nos daba clases a las siete de la mañana y si uno llegaba cinco minutos tarde ya no entraba. Ella me dio todavía más disciplina de la que yo traía de San Cristóbal. Siempre te pedía más porque sabía que podías dar más. Y ese buscar más te hacía crecer. Ella para mí es también un referente de convicción. Creo que convicción es una palabra que define a los maestros que más me han aportado, porque son todos maestros muy convencidos de lo que hay que hacer, muy creyentes, muy fieles a su elección de vida».

Menciona también con emoción a la bailarina y coreógrafa Inés Rojas, quien le abrió pasadizos imprescindibles hacia la improvisación: «Con ella encontré cómo ir definiendo un lenguaje propio, que, aunque está muy lejos de ser aún sólido, ya tiene forma. Uno como bailarín a veces se va llenando de lo que dicen los otros, el cuerpo se va formando según los maestros que uno va teniendo. Ver clases con la maestra Inés me permitió descubrir mi modo de bailar y de expresarme. Ella hacía mucho hincapié en la personalidad y lo importante que es inyectarla en lo que uno ha desarrollado corporalmente».

Rafael Nieves le enseñó el trabajo de contacto, una de las vertientes de la danza que más le interesa: «Me importa mucho la danza compartida, el trabajo de contacto, porque lo relaciono con la vida. A mí me gusta mucho compartir, soy una persona que confía en el otro, que lo apoya: así funciona un poco el mundo, apoyándonos todos. El mundo es más hermoso cuando trabajamos juntos, cuando creemos en el otro, aunque el otro esté equivocado».

Su currículo, más que fechas, exhibe un listín de sus maestros más queridos e influyentes: Yoshiko Chuma, Francisco Córdova, Diego Mur, «El Enano Speedy», Isael Cruz Mata, Julie Barnsley, Félix Oropeza, Claudia Capriles, Leyson Ponce, Luis Armando «Yayo» Castillo, Rafael González.

A la vez que agradece huellas académicas va tomando conciencia de cómo la idealización de bailarines puede ser un atajo innecesario: «Me gusta

compartir con bailarines, verlos como iguales y que ellos también me consideren así. Uno de los más grandes regalos que he recibido ha sido tumbarme esas construcciones idealizadoras que uno se impone, esa distancia entre el gran bailarín y uno que está aprendiendo. No se trata de egos sino de que todos estamos aprendiendo, de darme cuenta de que esos bailarines importantes son también como uno, que no hay jerarquías ni imposibles. Para mí ha sido un regalo muy hermoso que bailarines que admiraba desde que estaba en mi pueblo sean hoy mis compañeros».

A lo largo de su carrera ha recibido invitaciones para bailar con agrupaciones venezolanas como Sietecho Danza Contemporánea, UM.gramo Nueva Danza, Puropie Danza Contemporánea, Amaká y Nohbords en México.

En 2017 estaba en el último semestre de Unearte cuando fue invitada a hacer la audición en la Compañía Nacional de Danza de Venezuela. Fue aceptada y su cotidianidad dio un vuelco hasta llevarla a un gran estrés: «Trabajaba de siete a siete: tenía materias en la universidad en Caño Amarillo, de ahí iba a la compañía Neodanza en Chacao, de ahí a mi casa en Montalbán. Estaba todo el día entrenando, creo que fue el momento en que más delgada he estado en mi vida, llegué a pesar 46 kilos. Varios de mis compañeros se preocuparon, pero yo me sentía muy bien. Todo ese cúmulo de estrés terminó en una contractura muy fuerte en el trapecio, estuve con collarín varias semanas. Eso me perjudicó en mi función de egreso, sin embargo, logré hacer mi coreografía. Aunque yo tenía mi organización, el agotamiento era grande, además no dormía. Esa lesión fue consecuencia de mi alto nivel de compromiso. En ese momento me mudé de casa de mi abuela, estaba teniendo una vida independiente, me hacía mi comida, empezaba a tener responsabilidades, estaba tomando otra vida, viviendo aquello para lo que había estudiado».

BAILAR CON LO POSIBLE Y LO INIMAGINABLE

En el convulso 2017 terminó todas las materias en Unearte. Pero la vertiginosa y gustosa rutina le hizo olvidar que debía graduarse. Ese año estuvo en la compañía Neodanza. En 2018 se incorporó a las filas de Sietecho Danza Contemporánea y de UM.gramo Nueva Danza. Con ambas agrupaciones participó en eventos.

En 2019 fundó junto a su gran amiga, la bailarina Luisana Millé, el proyecto Terreno Danza Experimental, que simboliza un espacio amplio, fértil para construir e invitar al otro, que puede estar en cualquier lugar: «Luisana es una bailarina maravillosa. Tuve el gusto de encontrarme con ella desde el primer día de la universidad y hemos congeniado muy bien nuestras ideas y opiniones sobre el hacer en la danza. Terreno fue idea suya. Ella había vuelto de México con la cabeza muy inquieta y ganas de un proyecto en el

*“Creo que en una ciudad
que desciende las personas suben,
es como si sus personalidades
flotaran hasta un
punto más profundo”*

que propusiéramos nuestra propia voz. Yo nunca había pensado hacer coreografía porque es algo que no se me da fácilmente, que requiere mucha exigencia y cuidado. Admiro mucho a quienes logran integrar el movimiento y el complejo mundo coreográfico. Luisana me propuso entonces armar un colectivo, una compañía de creación y experimentación. Fue dos años después de creado cuando decidimos ponerlo en marcha. Terreno aparece cuando lo necesitamos como marco conceptual, es un espacio para lanzar nuestra voz y ponerla en discusión y creamos soluciones y respuestas con movimiento. Queremos nutrirnos de todo lo que pueda potenciar un discurso para la creación».

En agosto de 2019 se realizaba en la ciudad mexicana de Guanajuato el Festival Internacional de Técnicas de Movimientos Atlas. Las clases serían dictadas exclusivamente por mujeres y eso la sedujo. El costo del viaje y la inscripción parecían prohibitivos. Entusiasmada por Luisana —que le decía no hay imposibles— decidió abrir una campaña de recolección de fondos en la plataforma GoFundMe y así completar la inversión. Prometía no quedarse con los conocimientos que adquiriese en el evento internacional, sino volver para compartirlos y ampliarlos. Sus padres, su familia y sus amigos fueron los primeros en colaborar para que aquel sueño se hiciera realidad: «Estar en México me abrió puertas al discurso del cuerpo. Ver a otras personas fue muy enriquecedor, eran otras formas de expresarse, construir, preguntar, crear. No solo me nutrió en materia de danza sino con la vida misma: me adentré en la cultura mexicana, su comida, sus formas de relacionarse. Me sacó de la burbuja en la que estaba y me hizo tener más valentía y me confirmó que hay que estudiar, tener voluntad y escuchar al otro. Allá aprendí a valorar lo que tengo, a ser recíproca con lo que el mundo me da».

En México, como repertorio de Terreno, nació la pieza para dos bailarinas *Cuando los seres humanos duermen*, que habla de momentos íntimos del ser humano, su soledad y dolor, su capacidad para recordar: «Parte de reflexiones propiciadas en espacios de afectividad y convivencia sobre territorios de fragilidad presentes en las memorias». La obra, que se inspiró en el libro *Mujeres que danzan con lobos*, de Clarissa Pinkola Estés, se estrenó en Querétaro, luego viajó a Ciudad de México, Barranquilla y San Cristóbal en la gira que llamaron Topografía Móvil: «Es siempre un trabajo en proceso. No pretende ser más que una heterotopía creada por dos intérpretes sobre el acontecimiento poetizado de un sueño, en el que la soledad, la ausencia y la rememoración, estados y acciones del ser, se sugieren como el tercer acompañante del viaje. Apoyada sobre pautas de improvisación,



esta propuesta coreográfica busca relacionarse cada vez física y emotivamente con el presente, al trasladar los cuerpos desde los mismos puntos de partida hacia lugares distintos. Luisana y yo nos complementamos en Terreno. Ella tiene gran preocupación por el entrenamiento corporal y yo por el trabajo de contacto. Así generamos el taller Topografía Móvil, que empezamos a compartir en México. Luego hicimos otra pieza en 2020 para el Festival Caracas Baila Caribe: *Una arruga en el mármol*».

En enero de 2020 Luisana Millé la invitó a formar parte de la dirección del proyecto La Plataforma, dedicado a la gestión y producción de saberes en torno al movimiento: «Ella tomó el reto de traer información del extranjero con la idea de compartirla y enlazar gente. Creemos que la autogestión es muy importante y mucho más en estos tiempos de pandemia. La Plataforma propone un espacio de crecimiento y de compartir de saberes prácticos y teóricos, enlazándolos con proyectos en el extranjero».

“Siempre recuerdo una frase de una bailarina española: lo que me da ilusión me lleva lejos. Para mí eso es la danza, ilusión, lo que me hace caminar, sonreír y llorar.
Ilusión que me lleva lejos”

EL PRESENTE QUE VA SIENDO FUTURO

La llegada de la pandemia por el COVID-19 en marzo de 2020 trastocó todos sus planes. Había vuelto de México llena de ideas, con deseos de mover y remover Terreno Danza Experimental y La Plataforma. Renunció a la Compañía Nacional de Danza para generar portales propios y dedicarse más a la labor docente. Sin embargo, agradece el respiro que ha significado: «La cuarentena me permitió graduarme. Creo que si hubiese seguido con el ajetreo de mi vida no habría terminado nunca mis estudios. La pandemia me dio el respiro que necesitaba para terminar mi tesis, fue el espacio idóneo para estudiar y reflexionar».

Presentó su tesis en mayo de 2021 y resultó aprobada. Quería hablar del lenguaje corporal más allá de la danza, quería estudiar el gesto y qué pasa con el cuerpo que se encorva, el que está erguido, el lenguaje cuando baila: «Sabía que quería hablar de eso, pero no sabía cómo. Entonces tomé dos vertientes de la danza contemporánea que tienen que ver con la danza en pareja: el trabajo de contacto y el *partnering*. Empecé a estudiar códigos de lenguaje corporal. Para mí era muy importante que esa información fuera accesible y diseñé una propuesta de coreografía para videodanza, lo que me llevó a desarrollar un *storyboard* con justificación de movimientos, de cámara y de cuerpo, para construir un discurso. El video, titulado *Cuerpos rememorados*, habla de cómo el otro deja huellas en ti, huellas corporales y emocionales, siempre desde la intimidad».

Lucía Danielle Ramírez sigue siendo la de siempre. No para de moverse. Ahora hay fotos que la muestran bailando y con certezas de lo que quiere.



Da clases, está entre montones de actividades. En diciembre de 2020, en un viaje a San Cristóbal, descubrió la escalada. Ha decidido, para más, andar en bicicleta por Caracas y por eso llega a casa muy cansada. Guarda sin embargo tiempo para visitar a su abuela, regar sus plantas, comprar comida en horarios insólitos: «Son pocos los momentos que tengo para sentarme y no hacer nada. Pero esa es mi vida. Siempre recuerdo una frase de una bailarina española: lo que me da ilusión me lleva lejos. Para mí eso es la danza, ilusión, lo que me hace caminar, sonreír y llorar. Ilusión que me lleva lejos. Algo que entrelazo con mi familia y mis amigos. Yo estoy todo el día muy feliz, aunque esté muy cansada y el cuerpo a veces me pase factura. Ando involucrada en varios proyectos, haciendo, haciendo siempre. Estoy abocada a un proyecto muy grande de danza que se llama *El escampado*, en celebración de los doscientos años de la Batalla de Carabobo. Estoy bailando mucho, entreno mucho. Aparte, hago entrenamiento para la escalada, que es muy demandante y me apasiona. Me he dado cuenta de que quiero crecer desde otras perspectivas, sé que hay otras disciplinas que me van a hacer despertar. Lo que me gusta de la danza es que en ella siempre hay algo por hacer».

¿Emigrar? Lo ha pensado. Nunca en serio. Tiene mucho por hacer: «Adoro mi país, cada rincón, cada persona, cada voz que escucho. Es fascinante su diversidad. San Cristóbal, mi tierra, es tan calmada, tan paciente, tan perseverante, tan fuerte. No es la misma ciudad de la que me fui para estudiar. Cada vez que regreso me da mucho dolor ver cómo se va agrietando. Igual pasa en Caracas, ha cambiado mucho. Pero creo que en una ciudad que descende las personas suben, es como si sus personalidades flotaran hasta un punto más profundo. Yo adoro mi país, adoro la danza que me ha brindado. Si bien es complicado tener una vida tranquila y estable con la remuneración que da la danza, uno sigue apostando de alguna manera, tiene fe, está convencido de que lo que hace tiene sentido. Me ha pasado por la cabeza moverme a otro lugar y sé que sería maravilloso: si aquí he encontrado personas maravillosas, seguramente en otro país también lo haré y creceré. Hay mucho por hacer aquí, pero hay que empezar casi de cero. Hay un hueco muy grande en cuanto a formación, a nivel nacional. Siento que hay muchos vacíos aquí. Y siento que tengo la tarea de llenarlos o no permitir que se vacíen más».

Habla rápido, sus palabras bailan, dan volteretas: «Ahorita estoy justo entre decisiones sobre qué hacer, cuál es la próxima pregunta, si me dedico a Terreno, a La Plataforma, a hacer dinero, a dar clases.

“Siento que hay muchos vacíos aquí. Y siento que tengo la tarea de llenarlos o no permitir que se vacíen más”

Porque hay una realidad de vida que me va arrojando, no puedo ser estudiante por siempre, tengo una responsabilidad de vida y como ciudadana. Necesito que todo lo que estudié, por todo lo que me he esforzado, sea remunerado y concuerde con lo que yo he aportado. La cultura es el corazón de un país. La veo con cero ganas de desaparecerme, pero necesitamos apoyo, espacios para levantar columnas, darle friso a la pared que estamos construyendo con tanto empeño».



Liza, 2018
Coreografía: Anaisa Castillo
Sietecho

PAB



PORTAFOLIO





Vástago, 2018
Coreografía: Pedro Alcalá - Alexana Jiménez
Um.gramo



Liza, 2018
Coreografía: Anaisa Castillo
Sietecho



CÉSAR AMAYA





— 1996 —

CÉSAR AMAYA

«Mi cuerpo es un templo»

Bailarín, coreógrafo y docente, nació en 1996, en el estado Aragua. Descubrió su vocación siendo muy niño y desde entonces no ha dejado de estudiar danza, siempre con la meta de bailar profesionalmente. Después de pasar por varias escuelas y compañías para formarse, se graduó en Unearte. Primer lugar como coreógrafo en Ultimate Dance Venezuela 2019 y como bailarín solista en Extravadanza Festival 2019 y 2020, resultó también campeón latinoamericano en el Universal Dance World Championship 2020, que lo llevó en 2021 a obtener la mejor puntuación en la competencia final en México, donde se encuentra actualmente. Es la viva encarnación de lo que profesa: que cuando las cosas son, llegan

 Jacqueline Goldberg

 José Reinaldo Guédez (retratos y portafolio)

Óscar Uzcátegui (portafolio)

César Amaya tenía seis años cuando descubrió que quería ser bailarín. Lo supo sin bailar. En su colegio —el Presbítero José Rafael García Osorio, en Magdaleno, estado Aragua— habían organizado un acto cultural y niños y niñas debían bailar al son de un joropo. Él había sido escogido para estar en el centro del escenario, inmóvil, viéndolo todo. Desde esa contemplación, sin saber cómo ni para qué, comprendió que quería bailar.

A nadie en su casa sorprendió la decisión. César Gabriel Amaya Zambrano, nacido el 26 de septiembre de 1996 en Magdaleno, viene de una familia de músicos abocados al repertorio venezolano, unos instrumentistas, otros cantantes. Se crio en una casa de empeñosas mujeres: su madre, Olga Zambrano; su abuela, Felipa Vázquez; y la compañera de su abuela, Thersi Aguilar, a quien siempre llamó tía solo para espantar los asombros y la pacatería. Y junto a ellas un montón de tíos abuelos de la rama materna, porque con su padre jamás tuvo contacto alguno y cuando lo intentó solo halló homofobia y rechazo a la vocación artística a la que se había entregado ya.

De niño probó cuanto resquicio creativo le apeteció: canto, actuación, teoría y solfeo, danza nacionalista. Muy pronto reconoció que lo suyo era estar en movimiento.

Teniendo poco más de nueve años, en una competencia en el Teatro de la Ópera de Maracay, se acercó a su madre una de los jurados. Era Mery Cortez, coreógrafa, maestra y bailarina de teatro y televisión. Allí quedó concertada una visita a su Academia Integral, donde fue evaluado y le otorgaron una beca. En adelante, y por cerca de dos años, viajaría a Caracas tres veces por semana para tomar clases de *ballet*. Mientras, a fin de concluir la primaria, se había pasado al Colegio Juan Bautista Plaza en la ciudad de Tocorón.

César recuerda aquellos días como cansores pero muy felices. Al terminar su horario escolar, alrededor del mediodía, tomaba junto a su abuela un autobús que los llevaba a Maracay



y allí otro a Caracas. Volvía tarde en la noche, satisfecho, sintiendo que aquel ajeteo —y sobre todo tener una maestra— eran una señal del destino.

Pero a los doce años, coincidiendo con su entrada al bachillerato, los sueños quedaron en ascuas: «Por razones económicas debimos detener todo tipo de actividad artística y me dediqué exclusivamente a mis estudios. No volví a bailar. Yo siempre me había enfocado en la danza y estaba seguro de que un día, tarde o temprano, podría estudiarla y dedicarme a ella».

*“El universo es muy grande y
Dios conspira siempre a nuestro favor”*



La curva del cielo, 2019
Coreografía: Armando Díaz
Fundación Compañía Nacional de Danza

RETOMAR EL CAMINO

Mery Cortez era más que un recuerdo de infancia. Habían prometido hacerse familia, que ella fuera su madrina de confirmación. Siguieron en intermitente contacto. Llegado el momento del sacramento católico, con catorce años, César la llamó, ella de inmediato aceptó y viajó a Magdalena para el acto religioso: «Hablamos de nuevo sobre mi futuro. Me sugirió mudarme a Caracas, donde había más oportunidades de estudiar danza, donde podría incluso ir a la universidad y dedicarme a bailar».

Lo conversó con su abuela, quien no dudó en apoyarlo, aunque ello supusiera un giro en sus vidas. «Si es lo que quieres hacer, se hará», le dijo.

En unas vacaciones viajaron a Caracas para experimentar cómo serían sus vidas allí. Les gustó. Vivirían en Catia, en casa de un primo educador que prometió ayudar a conseguir cupo en un liceo. Pero ese primo murió dos semanas después de tomada la decisión de la mudanza: «Cuando estaba a punto de desistir de la idea y conformarme con quedarme en mi pueblo, un profesor que me había dado clases en la academia de Mery Cortez, Roy Lorenzo, me ayudó con las gestiones para entrar en un colegio donde él daba clases. El universo es muy grande y Dios conspira siempre a nuestro favor. No me importaba de qué colegio se trataba, ni siquiera pregunté dónde quedaba, cómo era su educación, si allí respetarían mi inclinación al arte. Para mi sorpresa, resultó ser el mejor: uno exclusivamente dedicado al arte».

Ingresó al noveno grado de la Unidad Educativa José Ignacio Cabrujas —alguna vez llamada Unidad Educativa del Conac—, un centro integral y experimental concentrado en expresiones artísticas y con varias menciones a escoger. La situación económica de la familia no era lo mejor y junto a su abuela y su hermano menor debieron montar hogar en Ciudad Miranda, en Charallave: «Me levantaba a las cuatro de la madrugada para llegar al colegio a las siete y estar allí en clases

hasta las cinco de la tarde. Viajaba con mi hermano Gustavo, que también se hizo bailarín. Era muy duro. Tres veces por semana iba también a la academia de Mery Cortez. Llegaba a la casa muy cansado, directo a dormir. Los fines de semana, además, viajábamos al pueblo para visitar a la familia, para que mi abuela estuviera un poco en su casa. Así estuvimos cerca de un año hasta que pudimos mudarnos a Caracas propiamente».

OTROS PASOS

En 2013 egresó como bachiller en Arte mención Artes Escénicas y comenzó de inmediato estudios en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte). Dejó la escuela de Mery Cortez buscando hondura técnica y conceptual. La vida iba tomando formas más parecidas a sus anhelos. Se concentró en los lineamientos que le dictaban sus ideales de esfuerzo y perseverancia: «Entrar a la universidad más que una decisión fue una oportunidad que tomé. El colegio tenía un convenio con Unearte que aseguraba un cupo. Y eso me acercaba a mi sueño de bailar como forma de vida. En ese momento comencé a formarme de una manera verdaderamente técnica. Entré también en 2015 a la Escuela de Ballet Clásico Rita Dordelly, donde estudié hasta 2018. En 2016 estuve en el Centro de Formación en Danza Contemporánea, dirigido por Zuleima Betancourt y Eliana Guerrero. Yo estaba muy claro en lo que quería hacer, lo que quería aprender y a lo que quería dedicarme. Todo fue organizándose perfectamente».

El *ballet* fue mutando hacia estilos de la danza contemporánea. Hizo además radio, modelaje, baile comercial y actuación. Sin miedo a nada: «Todo con tal de quedarme en el mundo del arte. Y lo disfrutaba al máximo. Estuve en muchas competencias. Me sentía muy a gusto, muy feliz».

La meta de bailar por caminos profesionales llegó cuando apenas comenzaba estudios universitarios. Se estrenó en 2014 —tras un largo y exigente *casting*— con una pequeña participación en el espectáculo de calle *Afrodita y el juicio de Paris*, ofrecida por el grupo español La Fura dels Baus en el marco del Festival Internacional de Teatro. La pieza tomó como escenario el paseo La Venezolanidad, en Los Próceres: «La experiencia, además de agotadora, fue muy divertida. Me tocó participar en uno de los elementos que ellos habían traído: una grúa a más de cincuenta metros de altura, sobrepasando los monolitos, y allí había que hacer una coreografía. Recuerdo que yo estaba en un andamio gigante, éramos como doce bailarines. No se escuchaba la música a esa altura por el ruido que generaba la planta de electricidad que surtía al espectáculo de luces. Éramos solo nosotros allí, casi en el cielo, gritando durísimo las cuentas para que la coreografía saliera bien. Y salió muy bien».

“Yo estaba muy claro en lo que quería hacer, lo que quería aprender y a lo que quería dedicarme. Todo fue organizándose perfectamente”



César contabiliza como su auténtico comienzo el año 2015, nada menos que con el clásico coral de Carl Orff, *Carmina Burana*, dirigido en esa ocasión por Miguel Issa con coreografías de Roberth Aramburo: «Fue una experiencia increíble. Desde el día mismo de la audición estuve muy emocionado. En principio no fui seleccionado. Recuerdo que los treinta bailarines —entre los escogidos muchos amigos y conocidos míos— estaban felices, aquello iba a ser una gran producción, con un gran presupuesto, una gran puesta en escena. Yo andaba muy triste, pero dos días después me llamaron para decirme que alguien se había visto obligado a renunciar y que me darían la oportunidad. Me repetí entonces —y desde entonces lo hago siempre— que cuando algo es para uno llega de la manera que sea. Por eso viví esa experiencia al máximo. Fue la primera vez que subí al escenario de la sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño. Una experiencia realmente grandiosa bailar entre los coristas —eran más de ciento veinte del Sistema Nacional de Orquestas, además de los músicos y solistas— cantando y tocando en vivo, atravesándolos, escuchando las tesituras de sus voces. La primera función de ese espectáculo me marcó para siempre. El teatro estaba completamente lleno, había gente sentada hasta en las escaleras de los pasillos. Eso me puso el corazón chiquitico, la piel de gallina. Fueron cuatro funciones y al comienzo y después de cada una me sentí pleno, maravillado ante la sensación de estar en el escenario, agradecido por compartir con grandes y talentosos bailarines, con esa energía que comunica con el público. Significó para mí un gran logro, por eso recuerdo ese momento con mucha emoción».

Después de *Carmina Burana* quedó con muchas ganas de seguir sobre escenarios de gran formato. Ese mismo 2016 participó en el montaje de *El cascanueces* del Ballet Teresa Carreño, que le dejó sentimientos encontrados: «Fue una experiencia bastante amarga. Yo estaba en sexto semestre y mi camino se vio muy interrumpido. No podía estar en el cien por ciento de las clases, porque debía ensayar. No podía estar en todos los ensayos porque tenía clases. Debí dividir mis días entre la compañía y la universidad. Había sido convocado como solista, pero era casi imposible estar en los ensayos. Así que tuve participaciones como personaje de danza rusa, danza china, arlequín y colombina. A pesar de que aquello era una gran oportunidad mi prioridad siempre fue la universidad, llegar a la meta de graduarme. La universidad era lo que más me importaba».

De camino a esa gran meta ha participado en muchos espectáculos y talleres. Entre 2015 y 2017 en el Encuentro de Danza Contemporánea,

en cuya versión de 2018 fue invitado especial para la gala en honor al bailarín y coreógrafo Jhon Lobo, bailando su pieza *Flipando*. En 2018, en el Festival de Danzas Líneas y Movimientos, de la Fundación Ballet Juvenil Tempo, y en el Festival Internacional de Improvisación, de la compañía Neodanza, fundada por la bailarina y coreógrafa Inés Rojas.

Desde 2017 fue bailarín del elenco contemporáneo de la Fundación Compañía Nacional de Danza de Venezuela, en la que dice haber aprendido mucho, haberse codeado con importantes bailarines, pero también enfrentado agrídulces experiencias que le han dejado rotundas reflexiones sobre la danza y las relaciones humanas.

Ha venido obteniendo premios, entre ellos el primer lugar como coreógrafo en Ultimate Dance Venezuela en 2019 y primer lugar como bailarín solista en Extravadanza Festival en 2019 y 2020.

“Gracias a la enseñanza he podido aprender cosas de la danza que no había entendido como intérprete”

ALUMNO Y MAESTRO

Bailar ha sido también enseñar. Lo descubrió pronto y se ha preparado para ello. Suele actuar como *coach* para competencias y procesos de formación académica de bailarines. Comenzó dando clases a niñas en el Colegio El Carmelo y en la Escuela Integral de Gimnasia Rítmica Jean Piaget, después a adolescentes y a bailarines incluso mayores que él en diversas instituciones: QainaDance, Neodanza, Escuela Iberoamericana de Mimos, Escuela Integral New Vision. En 2019 se lució como invitado especial del Ballet de la Mar, en su núcleo de formación de la sede de la Academia de Ballet Clásico Nina Novak: «Siento una gran conexión con la educación. Es muy importante educar a una nueva generación. Gracias a la enseñanza he podido aprender cosas de la danza que no había entendido como intérprete. A la hora de dar una clase me preparo estudiando, investigando, planificando aquello que quiero ofrecer, las metas que tengo con un grupo. Para mí es muy importante estar permanentemente consciente de que hay una generación en crecimiento detrás de nosotros y brindarle incentivos y conocimientos. Es una manera de mantener la danza viva».

El gusto por enseñar le viene de haber tenido grandes maestros, dice. Todo lo que ha aprendido de ellos le ha servido para apropiarse de nuevas formas de asumir la danza, interpretarla, realizarla y difundirla. Reconoce a cada uno de los maestros que lo han marcado en sus pocos e intensos años.

A Roy Lorenzo, con quien inició estudios de actuación en la Unidad Educativa José Ignacio Cabrujas, le agradece incentivarlo a llegar a la universidad y haber sido el primero en asomarle que podía ser un profesional del baile: «Él fue el primero en mostrarme que debía hacer cambios en mi vida y mi formación para acercarme al nivel al que yo aspiraba».

“El país debe confiar más en la generación que está comenzando a trabajar. Creo que nos hace mucha falta educación, comprensión y tolerancia”

De Rita Dordelly rememora que le brindó en su escuela conocimientos fundamentales. A Marilyn Gordis, su primera maestra de *ballet* en la universidad, le agradece haberlo impulsado a superarse, a esforzarse. De Eliana Guerrero aprendió aspectos técnicos de la danza, pero sobre todo agradece los filosóficos: «También ha sido maestra de la vida. Gracias a ella me enamoré de la educación y comencé a dar clases, fue la primera en darme la oportunidad de dar clases, confió en mí y en mi trabajo. Me inspiró mucho su manera de ver la danza. A ella le debo la pasión que siento, la energía, la entrega para hacer las cosas con todas las vísceras, con lo más profundo de mi ser. Es una marca que llevo en mi danza en el momento de ejecutarla, de pensarla. Creo que de las experiencias más bonitas que he vivido en los escenarios podría decir que fueron de la mano de las maestras Eliana Guerrero e Inés Rojas, que además de enseñarme muchas cosas técnicas me permitieron vivirlo desde la puesta en escena creativa. Parte del nivel técnico que he alcanzado se lo debo a todas las herramientas técnicas que ellas me brindaron».

Con Inés Rojas tuvo además la oportunidad de trabajar fuera de Unearte, donde establecieron una conexión: «Gracias a ella he superado muchísimas barreras que de alguna manera me había impuesto yo mismo con la mente».

Recuerda muy especialmente una competencia a la que asistió junto a la maestra Guerrero, ya no con la universidad sino con el Centro de Formación en Danza Contemporánea que ella dirigía junto a Zuleima Betancourt: «Recuerdo que el salón era muy pequeño y no entrábamos todos, que el vestuario lo hicimos nosotros mismos y que íbamos a disfrutar nuestra participación y no con ansias de ganar; sin embargo, ganamos y fue una gran sorpresa. Fue increíble estar allí en medio del atardecer, con las energías a flor de piel, la maestra a nuestro lado apoyándonos. Es una de las mejores experiencias que he tenido en mi vida».

LOS OTROS EN UN MUNDO MEJOR

César se siente pleno con sus actividades como bailarín, coreógrafo y profesor de *jazz* lírico. En su muro de Facebook pueden leerse frases que hablan de sus batallas diarias, su deseo de superación: «Siempre habrá personas diciéndote qué hacer y cómo hacerlo, lo importante es que tú aprendas a distinguir qué es bueno para ti y si te llevará adonde quieres estar, escucha tu voz interna y asegúrate de seguir tu propio camino, no el de alguien más. Sé feliz».

Sin embargo, su entorno no ha sido lo que quería. Le preocupa que se entienda mejor lo importante de la formación y el desarrollo artístico. Cree que falta apoyo, más dedicación por parte de los bailarines, más profundidad en los contenidos que se imparten en las academias y compañías de danza: «El país debe confiar más en la generación que está comenzando a trabajar. Creo que nos hace mucha falta educación, comprensión y tolerancia. En la danza venezolana sobre todo hace mucha falta el reconocimiento de unos a otros. Hay mucho ego, habría que domar ese ego. Hay mucho el “te veo por encima porque trabajas en espacios comerciales, porque no tienes mérito”. Se trata de aceptar que todos tenemos búsquedas distintas y eso no hace ninguna menos valiosa que otra. Hay que respetar y comprender al otro. Hay espacio suficiente para todos. Qué aburrido sería que todos hiciéramos lo mismo. Si nos dedicáramos un poco más a apoyar el trabajo de los compañeros y menos a desmerecerlos estaríamos creando una sociedad donde la danza sería reconocida como una profesión, como un camino válido para el futuro de los jóvenes. Nos falta mucho camino por recorrer».

Se siente afortunado de contar con amigos y una familia que lo apoya, a la que nunca hizo ruido su forma de ser, sus gestos, sus brincos para encarar el futuro: «Nunca estuve en el clóset, siempre conté con una comprensión muy grande dentro de mi familia más cercana. Soy muy afortunado de no tener una persona en mi camino castrando todo lo que yo quiero hacer».

“Mi postura frente a la vida es que, si me cierran por aquí, abro por allá; si me cierran el teatro, hago un video en la sala de mi casa, en el edificio donde vivo, en un parque o en una plaza”

AGRADECER LOS TIEMPOS CONFINADOS

Mientras buena parte del planeta se quejaba por el encierro y la cuarentena obligada ante la propagación de la pandemia del COVID-19, César casi la agradece. Fueron tiempos de gran desarrollo profesional. La virtualidad le ha permitido conectarse en clases con personas de muchos recodos del mundo y participar en eventos internacionales como los Premios Ceres 2020 en Chile y el Dap Festival (Festival Internazionale della Danza e delle Arti Visive) en Pietrasanta, Italia: «Creo que estamos viviendo un momento histórico para nuestras vidas y para el desarrollo del arte en el mundo y en el país. Hacer arte en este momento, en pandemia, hace más valioso todo el contenido que pueda surgir. A través de las redes sociales y las posibilidades *online* la danza ha tenido un resurgimiento, se pueden hacer propuestas artísticas a través de videos. El bailarín venezolano sigue creando, haciendo propuestas. Mi postura frente a la vida es que, si me cierran por aquí, abro por allá; si me cierran el teatro, hago un video en la sala de mi casa, en el edificio donde vivo, en un parque o en una plaza. Ha sido emocionante vivir este momento tan atípico y ser parte de él me hace una persona sumamente afortunada. He aprendido muchísimo de estos tiempos pandémicos y lo agradezco porque me ha conducido a un gran esfuerzo que sé será importante para el resto de mi vida».



En plena pandemia, en diciembre de 2020, César fue reconocido como campeón latinoamericano en el Universal Dance World Championship, en la categoría de solista adulto profesional. Allí obtuvo un doble galardón con una pieza que en principio no había planeado presentar: «Yo estaba inscrito como coreógrafo junto a un grupo, pero nos enfermamos todos. Dos días antes de cumplirse el plazo de envío de material se decidió que participara yo solo con la pieza *Retorno*, que se grabó en los espacios del Nuevo Circo de Caracas, de acuerdo a las exigencias del evento. Fue una gran sorpresa haber ganado, no me había preparado para esa competencia mundial como solista y menos para ganar y hasta ofrecer una clase magistral. Esa pieza con la que gané, *Retorno*, es parte de una trilogía y para mí significó el regreso al lugar que abandoné y dejé destruido: yo mismo, atascado en miedos e inseguridades, rodeado de surcos y grietas, con mi alma buscando amor y aceptación, escondido dentro de frías y oscuras paredes, debajo de un mar de lágrimas, gritando mientras luchaba por salir, buscando liberarme mientras me mantengo atrapado más abajo de la piel. La tercera pieza cierra de alguna manera varios ciclos en los que estuve envuelto sentimentalmente».

Con esa tercera pieza, titulada *Morfo*, viajó en junio de 2021 —sin acompañantes, sin apoyo del Estado— al evento final del Universal Dance World Championship en Cancún, México, alzándose con la mayor puntuación y la distinción de mejor bailarín masculino. «Viajé solo, con mi equipaje, mi vestuario, mi bandera de Venezuela y mi corazón lleno de esperanzas. Salir de Caracas fue un poco caótico, pero apenas pisé México la experiencia fue increíble. La noche de la premiación, en la que cada delegación salía acompañada por familiares, yo estaba completamente solo. Pero nunca me sentí solo. La gente se levantó de su asiento, me ovacionó, me brindó cariño y eso me hizo darme cuenta del impacto que tuvo mi trabajo».

México lo sedujo y retuvo. Decidió no volver de inmediato al país y comenzar lo que considera una nueva y fundamental etapa de su vida. El concurso le abrió puertas que no dudó en aprovechar y agradecer. Instalado en Ciudad de México, se ha dedicado a ahondar en su proceso creativo. Ha conseguido espacios propicios para dictar clases, tomar cursos para reforzar su entrenamiento y perfeccionarse. Está bailando con la reconocida agrupación Ocho Segundos Danza, integrada por bailarines cubanos y mexicanos. A través del WhatsApp se le escucha feliz, entusiasmado, excitado por lo que le promete el futuro y que le hace asomar vocablos como posgrado y, al final de este camino, Nueva York.

EL FIN EN LA DISTANCIA

En plena cuarentena consiguió lo que tanto deseaba: culminar su carrera en Unearte. Debió presentar su trabajo teórico de grado a través de un video en el que hace un análisis de *Ir y venir / Venir e ir*, pieza de su maestra Eliana Guerrero. Con tutoría de Inés Feo de la Cruz, emprendió el registro y análisis del proceso creativo coreográfico, con la preocupación de que, por lo general, no queda registro escrito de los conceptos que están tras un montaje coreográfico: «Cuando empezó la pandemia estaba en el último semestre, que se extendió por año y medio. Terminé a distancia. No fue difícil porque había concluido todas las materias prácticas y a distancia solo hice las teóricas. También fue parte de mi egreso *Inaudible*, pieza de Inés Rojas que había bailado con la Fundación Compañía Nacional de Danza de Venezuela y que volví a bailar justo antes de comenzar la pandemia».

EL CUERPO, TEMPLO Y POSIBILIDAD

Por mucho tiempo pretendieron hacerle creer que su cuerpo tenía deficiencias porque es pequeño, delgado, no apto para ciertos ejercicios que ameritan fuerza. Le decían que no valía la pena continuar en el *ballet*, que su cuerpo tenía límites. Eso, lejos de amilanarlo, trajo consigo la aceptación, el esfuerzo y el trabajo para determinar fortalezas que podían hacerlo diferente al girar, saltar, desplazarse. Comprendió que el entrenamiento del *ballet* funcionaba exactamente para conducirlo a donde deseaba: «Trato de entrenar seis días a la semana y concentrar mi energía en un entrenamiento funcional: hago clases de *ballet*, ejercicios de giros y de elevación de piernas. También estiramientos y rutinas de fortalecimiento. Con el tiempo he aprendido a visualizar mi cuerpo como un templo del cual soy completamente responsable. Un templo del que a nadie permito disponer artísticamente. De ahí que siempre busco atenderlo, escucharlo, sentir sus necesidades, cumplir sus demandas. Los límites del cuerpo son los límites de la mente. Somos seres inmensamente posibles».

“Los límites del cuerpo son los límites de la mente. Somos seres inmensamente posibles”



La curva del cielo, 2019
Coreografía: Armando Díaz
Fundación Compañía Nacional de Danza

 Ver muestra audiovisual



PORTAFOLIO





A pocos metros de distancia, 2019
Coreografía: Pedro Alcalá
Fundación Compañía Nacional de Danza



Fragmentado, 2019
Coreografía: César Amaya

OU



ASTRID ARVELO





— 1998 —

ASTRID ARVELO

«*El ballet es libertad*»

Nació en 1998, en Caracas, aunque su infancia transcurrió en Guatire, y ahí se graduó de bailarina clásica del Taller de Danzas Integrales Terpsícore, de la mano del maestro Humberto Rodríguez. Empezó «tarde», a los trece, y a partir de entonces vivió un maratón entre sus dos ciudades para recuperar el tiempo perdido y formarse. Ha sido parte de las compañías Ballet Teresa Carreño, Ballet Nuevo Mundo de Caracas y Ballet de La Mar. Sus movimientos se han visto en *Romeo y Julieta*, *El cascanueces*, *Giselle*, *Espartaco* y *La muerte del cisne*. En 2018 obtuvo el segundo lugar en una de las categorías de la Miami International Ballet Competition. Desde abril de 2021 vive en Miami

 Humberto Sánchez Amaya

 Charlie Ramos (retratos)

Luis Corona, Pablo Alejandro de la Barra (portafolio)

Fue en el terminal de Guatire cuando Astrid Arvelo se dio cuenta de que no había vuelta atrás. En ese umbral urbano, en esa frontera con lo desconocido, se percató de que el *ballet* implicaba mayores esfuerzos y sacrificios que los vividos hasta ese momento en su mundo, circunscrito a las cercanías del hogar, con la inmediata ayuda de sus familiares más queridos.

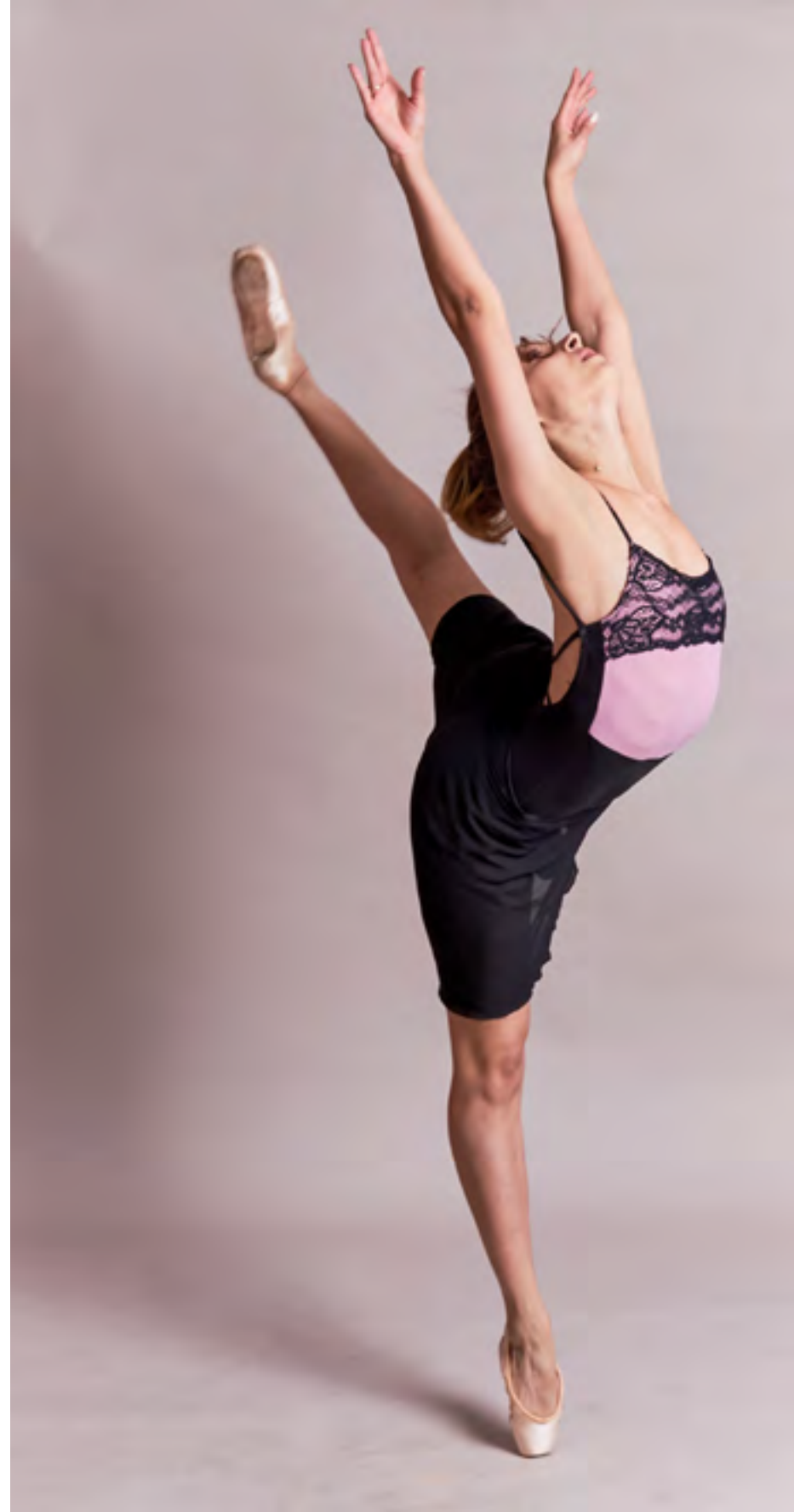
Tan solo tenía quince años de edad cuando tuvo que aprender nuevos códigos, esos que exigen las colas, las busetas a punto de salir, los vendedores ambulantes o la rápida mirada para ver si un conocido comparte la dicha de estar más cerca de abordar.

«Ese día vi a lo que me iba a enfrentar cada día. Fue un choque muy fuerte. Siempre había sido la niña de la casa, de papá y mamá, la más pequeña, a la que siempre buscaban en carro. Tuve que salir de esa zona de confort para entrar al mundo real, en el que tienes que defenderte y ser independiente», cuenta la bailarina.

Por más que haya sido difícil, ella se adaptó bastante bien, y hace rato empezó a experimentar los resultados de tantos despertares en madrugada, del trajín en la convulsa Caracas, los horarios trastocados y las estancias en casas ajenas cuando la noche advierte peligro. «Imagínate, eran muchas horas de trabajar con el cuerpo para luego esperar una hora o más por el transporte público».

Así recuerda esos primeros años, en los que iba y venía cada día de su Guatire, donde creció, a la capital, donde expandió los conocimientos para su arte.

Claro, su historia no comenzó en ese terminal, pero ese momento fue determinante para lo que vendría. En ella siempre ha estado el ímpetu para lograr ser una bailarina profesional, el ensueño que surgió cuando veía a su prima Seham Arvelo practicar *ballet*, el punto de partida de una carrera para la que todavía aspira a más. Seham, esa inspiración primaria. Con ella vio esos momentos en los que comenzó en su mente una historia en la que se veía como protagonista.



Astrid Daniela Arvelo Castro nació en Caracas el 27 de abril de 1998, pero empezó a conocer el mundo en Guatire, donde se crio. Esa experiencia transcurría como la de otras niñas, con sus obligaciones escolares, la vida en casa, los juegos, las fantasías de quien recrea mundos desde la niñez.

Después de descubrir lo que hacía su prima Seham, tan solo escuchar el nombre de la disciplina despertaba en la pequeña una curiosidad, una sonoridad que se convirtió en un mundo por explorar. El poder de las palabras, esas que abren un universo que se convierte en pasión. *Ballet*, dos sílabas que ahora no solo resuenan en la mente, sino en la acción.

«Yo era muy pequeña cuando ella estudiaba *ballet*. Cuando ella bailaba, me llamaba mucho la atención lo que hacía. Me enamoré de todo ese mundo cuando descubrí la mecánica, el trabajo. Quedé hechizada. Me propuse estar ahí».

En casa pidió estar en una escuela de *ballet*. Necesitaba que le mostraran ese camino a una propuesta estética que la embelesaba, pero que todavía no descifraba en mente y cuerpo como indica la tradición.

Tuvo que ser paciente. Las obligaciones laborales de María Isabel Castro Arvelo y Franklin Alberto Arvelo Punceles, sus padres, impedían modificar los horarios. Sumar otra actividad a la jornada diaria no estaba previsto. «Empecé a bailar en mi casa. A mi manera, como consideraba que debía expresarme con el movimiento».

A los ocho años de edad, de tanto insistir, fue llevada a una pequeña escuela en Guatire, al Taller de Danzas Integrales Terpsícore, con Maritza Meneses, donde recibió la primera clase de ese mundo que ansiaba descubrir y dominar. Pero el profesor que debía enseñarle el principio del camino se retiró. Ella no volvió más.

No fue hasta que cumplió los trece años de edad cuando su agenda empezó a tener la rigurosidad que exige la disciplina. En ese momento conoció al maestro Humberto Rodríguez, su gran mentor en esos primeros pasos, en el mismo taller de danzas integrales en el que intentó pocos años antes, en el que al final se graduó de bailarina clásica.

Al principio, sus padres no comprendían sus anhelos. La bailarina reconoce que el mundo de las artes es muy diferente al resto de oficios o pasiones. Pero ella se mantenía firme con lo que deseaba para su vida. Afortunadamente otros familiares sirvieron de apoyo y de mediadores para que sus planes tuvieran cada vez más cabida en las dinámicas del hogar.

Uno de esos aliados fue Luis Roberto, un tío que ha sido fundamental. Tampoco olvida las palabras de su abuelo Hernán Arvelo, quien entonces le dijo que lo más importante

“Es un mundo donde todo es posible,
donde todo está bien, en el que puedes ser
completamente tú. Para mí el *ballet* es eso”

es todo aquello que la haga feliz. Así, en el hogar los esfuerzos empezaron a encaminarse hacia los objetivos de ella, en una empresa en la que también estuvo a su favor su hermano Franklin, así como la prima que sin proponérselo se convirtió en inspiración. Y aunque ella, Seham, no continuó con el *ballet*, siempre le dice: «Yo pude a través de ti». El engranaje quedó listo.

A COMERSE EL MUNDO

Fuera de casa, el profesor Humberto Rodríguez empezó a mostrarle ese universo que tanto ansiaba. «Mi maestro siempre vio que yo tenía muchas ganas. Me preguntó qué quería hacer. Le contesté que deseaba comerme el mundo de la danza. Me aseguró que veía bastantes condiciones en mí, pero que era el momento de trabajar fuerte. Tenía que tomar una decisión, porque todo cambiaría en mi vida».

No se equivocaba. Las clases normales en el colegio, esas lecciones sobre gramática, multiplicaciones, fotosíntesis y nombres de próceres fueron comprimidas, y pasadas a los fines de semana y reforzadas con estudios personalizados. Y bueno, pasión es pasión, algunos sábados el cuaderno cuadriculado era dejado a un lado para tomar la barra de prácticas y las zapatillas, un contrabando en el cronograma.

Esos estudios convencionales se dieron en el Colegio San Martín de Porres, en Guatire, donde estaba desde preescolar. Esa antigüedad le permitió la complicidad de docentes y compañeros. Recibió la atención especial de los profesores, un acuerdo que resultó óptimo para sus objetivos. No hubo malas reacciones ni resquemores. «Recuerdo que llegué a estudiar mis clases en el autobús. No tenía fines de semana. La vida me cambió, pero valió la pena».

Ya con quince años de edad, ese terminal de Guatire empezó a ser el punto de partida de una odisea que cada vez tiene más kilómetros en su haber. Viajaba a la capital porque empezó a estudiar en el Ballet Nuevo Mundo de Caracas, en Parque Central, una institución bajo la dirección de Zhandra Rodríguez. En esos salones y pasillos se codeó con bailarines de mayor nivel, acostumbrados a otras exigencias y escenarios.

En la mañana viajaba con su mamá, que trabajaba en Caracas. Bien temprano comenzaba sus días, a las 3:30 de la madrugada, cuando se alistaba para evitar la congestión de carros que van a la capital. Luego, solía regresar sola.

«Fue muy duro ver a tantos bailarines buenos, darme cuenta de que todavía me faltaba mucho camino por recorrer. Lo que me mantenía fuerte era saber que

“Mi maestro siempre vio que yo tenía muchas ganas. Me preguntó qué quería hacer. Le contesté que deseaba comerme el mundo de la danza”

estaba ahí para mejorar cada vez más, con la inspiración de tener como referencia a la considerada primera bailarina de Venezuela, Zhandra Rodríguez».

Pero no era suficiente para Astrid. Mientras era alumna del Ballet Nuevo Mundo de Caracas, apenas terminaba las clases regresaba a Guatire para continuar sus prácticas en el Taller de Danzas Integrales Terpsícore con Humberto Rodríguez.

Cada lección, cada paso corregido, combinado con la impetuosa decisión de seguir adelante, fue como juntar todos los elementos del cristal con el fuego en el arte murano; darle forma a una persona que concatenaba deseo, enseñanzas y certeza por el futuro, una estudiante que empezó a ser reconocida por sus maestros.

En Caracas le dijeron que era momento de dejar de ser alumna para formar parte de la compañía del Ballet Nuevo Mundo, el cuerpo de baile para hacer los montajes de la institución; empezar a profesionalizarse. La contrataron, pero al poco tiempo esa compañía tuvo que cerrar. Todavía tenía quince años.

Un traspies, pero el engranaje seguía en marcha, y el talento de Astrid Arvelo tendría más opciones. Como ocurrió cuando su escuela de Guatire fue invitada por la Compañía Ballet Teresa Carreño a una actividad en la que participaron varios grupos para celebrar el Día de la Danza. Se llevó a cabo en los espacios abiertos del Teatro Teresa Carreño.

El entonces director del Ballet Teresa Carreño, Héctor Sanzana, quiso que presentara audición para *Romeo y Julieta*. De esa forma, la meta de llegar al cuerpo del complejo cultural se empezó a cumplir.

Era el año 2014. Primero fue figurante, es decir, una breve entrada, casi de relleno. Pero sonríe al recordar esa ocasión, y repetir esa frase que asevera que no hay papel pequeño. Para ella, fue la mejor oportunidad hasta entonces presentada.

«Fue mi primer contacto en el escenario de la sala Ríos Reyna. Antes había ido como público a una función reveladora en el Festival Viva Nebrada. Vi a Susan Bello y Humberto Rodríguez, el hijo de mi maestro. Me dije que quería bailar en ese escenario, en esa majestuosidad. Me enamoré de ese teatro. Ocurrió en la función de *La luna y los hijos que tenía*».

Fue un día bonito, soleado, uno de los mejores de la vida de Astrid. Rememora con emoción todo lo que experimentó mientras veía a esos bailarines.

«Lloré cuando los vi. Eso era lo que quería hacer. Lo que experimenté fue como una llama que está adentro de uno y se expande. Esa noche no pude dormir por lo emocionada que estaba. Fue muy revelador. Me propuse estar en los grandes escenarios de mi país y en los de afuera».



El cascanueces, 2016
Coreografía: Vicente Nebrada
Ballet Teresa Carreño

“Mientras más sabes de *ballet*, más constatas lo mucho que falta por aprender. Y eso puede bajar el ánimo a cualquiera”

En ese momento, en un intermedio, el maestro Humberto Rodríguez la llevó al escenario. Desde ahí pudo ver el lugar desde la perspectiva añorada. Ya no estaba sentada en una butaca, sino sobre las tablas de lo que sería próximamente el mundo en el que interpretaría a tantos personajes. Su maestro le dijo: «Recuerda bien este momento. Mucho más pronto de lo que piensas estarás bailando acá».

No lo creía. Solo contestó que ojalá, esa palabra que expresa deseo, pero que a veces está acompañada de la repentina duda.

Cuando surgió la oportunidad de *Romeo y Julieta*, la familia empezó a sentirse cada vez más orgullosa, ganaba más respeto a su corta edad por ser tan constante. «Es muy bonito, una sensación bastante linda».

Una vez participa en *Romeo y Julieta*, es contratada para ser cuerpo de baile en *El cascanueces*, una obra en la que fue teniendo más responsabilidades a lo largo de los años.

Luego, en 2016, cuando la maestra Laura Fiorucci y Cristina Fungairiño preparaban *Coppélia* y *Don Quijote*, con el Ballet Teresa Carreño, la llamaron para que tuviera mayores roles. En el primero, obtuvo su primera variación. En la segunda obra desempeñó un rol principal: Mercedes.

Sobre su participación en *Coppélia*, recuerda cómo fue leer su nombre en la cartelera de anuncios de la compañía.

«Las clases terminaban poco antes del mediodía. Luego, tocaba ensayar. Al salir, uno revisaba la cartelera con las indicaciones para prepararnos. Entonces, vi que publicaron los detalles de *Coppélia* y veo mi nombre en una de las variaciones. Me puse muy feliz, pero también nerviosa. Era el momento de demostrar todo lo que había hecho hasta ese momento».

CON RETRASO

Cuando se escucha el relato de Astrid Arvelo, se percibe un afán religioso por aprovechar el tiempo al máximo. Ella lo reconoce, pues asegura que estaba muy clara en que iba tarde.

Hubo una época en la que apenas terminaba sus actividades en el Ballet Teresa Carreño, a las cinco de la tarde, se iba inmediatamente a la escuela del Ballet Nuevo Mundo de Caracas. En las noches seguía tomando clases, ensayando. Por si fuera poco, también llegó a recibir clases particulares para mejorar. Varias veces tuvo que quedarse con familiares en Caracas.

«Es que no tuve tiempo para pasar los primeros ocho años en una escuela. Yo tuve que correr. Empecé a los trece años, muy tarde. Esa es la verdad».

Las referencias estaban muy cerca, por lo tanto, era mucha la necesidad de incrementar los conocimientos, la expresión.

«Siempre veía a bailarines como Susan Bello y Humberto Rodríguez, el hijo de mi maestro. En el caso de ella, técnicamente es muy limpia. Tiene varios elementos que me encantan. Ella habla con los pies, con cada movimiento. Expresa, transmite. No es circo. No estamos hablando de realizar muchas piruetas o ser flexibles. Es otra cosa que te llega cuando ella está bailando. Uno vive lo que ella interpreta. Para mí eso es muy importante».

En el Ballet Teatro Teresa Carreño la conoció. Al principio, no podía ni hablarle por los nervios que le causaba estar frente a ella. Intimidada. «Recuerdo una vez que ella, junto con su esposo Freddy Urdaneta, me hicieron unas correcciones. Así empezamos a interactuar y a tener conversaciones normales».

Una vez, Astrid ensayaba una elevación de la pierna, un *rond de jambe en l'air*, y Susan Bello le compartió un truco para que la pierna subiera más. «Así lo hice y ella en broma me dijo que no me diría más nada, que todo me sale. Fue muy cómico y bonito».

En *Don Quijote* llegaron a bailar juntas. Una parte muy sencilla, dice la joven bailarina, pero quedó encantada y agradecida con toda la ayuda recibida, con cada palabra de aliento que resguarda en su memorial de lecciones.

«Me decía que no me rindiera, que tenía que estar constantemente corrigiéndome frente al espejo, que yo era el mejor crítico, que debía ver todo lo que tenía que mejorar, y hacer todo lo difícil sin abandonar lo bueno que uno tiene. Enfocarse en lo que cuesta más».

También rememora su primera función de *Coppélia*, donde realizó su primera variación. A pesar de los nervios, fue un momento que compara con una revelación, pues se dio cuenta de que sí podía, que tanto trabajo y perseverancia habían valido la pena.

Sus compañeros la felicitaron, su familia también, así como su maestra Laura Fiorucci. Lo había hecho muy bien. «Tanto así que me dieron el papel de Mercedes en *Don Quijote*».



“No me hallo sin el *ballet*. Yo sé que nací, sé que estoy viva porque tengo que bailar. No quiere decir que no pueda hacer otras cosas, pero principalmente estoy aquí para bailar”

RAZÓN DE VIDA

Muchas vivencias, claro que sí, gente que en su trayecto no solo la ha aupado, sino también le ha compartido experiencias, detalles, trucos, consejos.

Pero, ¿qué significa el *ballet* después de este camino recorrido cuando todavía falta? Astrid Arvelo suspira, pero no porque le falte una respuesta, sino porque a su mente llega un aluvión de existencia que debe traducir en palabras.

«Es vida, es libertad. Es un mundo donde todo es posible, donde todo está bien, en el que puedes ser completamente tú. Para mí el *ballet* es eso. No me hallo sin el *ballet*. Yo sé que nací, sé que estoy viva porque tengo que bailar. No quiere decir que no pueda hacer otras cosas, pero principalmente estoy aquí para bailar».

Sabe muy bien que el camino todavía es largo, que hay mucho por aprender para lograr ese sueño de hablar con el movimiento. Hasta los momentos, han sido buenos los comentarios en el sendero, hasta le han dicho que ha logrado flotar en escena, y que, en esos momentos, en los que parece que la gravedad se aparta para que el espectáculo fluya, ha hecho llorar a otros, pero no de tristeza, sino por la sutileza de tantos sentimientos que evoca con el cuerpo.

Astrid también reflexiona sobre esos momentos lúgubres que hay en el camino, en los que las reflexiones personales pueden derivar en otros derroteros.

«El *ballet* tiene dos vías que te pueden cambiar, para bien o para mal. Puede hacerte sentir con muchas dudas, con falta de confianza, porque mientras más sabes de *ballet*, más constatas lo mucho que falta por aprender. Y eso puede bajar el ánimo a cualquiera».

Entonces surgen las opciones. Para algunos, desistir es una. Dejar todo para tomar otras decisiones y esfuerzos. «Pero la otra parte es que cuando trabajas, te das cuenta de que sí puedes, y empiezas a creer en ti. Cuando crees en ti, ni el cielo es el límite. Mientras progresas, el *ballet* te da las herramientas. Ayuda a ser responsable, disciplinado, sensible. Te hace más maduro. Por eso, para todo en la vida es importante creer en ti».

Entre las obras en las que ha estado, hay una que recuerda con mucha insistencia por todo el desgarramiento sentimental que experimentó en escena. Se trata de *Giselle*, el *ballet* de dos actos que se estrenó en 1841 en París con música de Adolphe Adam y coreografía de Jean Coralli y Jules Perrot. Fue en 2018 cuando protagonizó esta obra en el Teatro Municipal de Caracas.

«Es un personaje que muere. En el segundo acto, lo vemos como si fuera un fantasma. Muere por una decepción amorosa, pero es tanto el amor que ella le tiene a él, que aun así busca protegerlo y salvarlo, desde el otro plano. Para ese personaje busqué realmente

“Lo que experimenté fue como una llama que está adentro de uno y se expande”

vivir a Giselle. Ser lo más sublime, hablar con cada movimiento de mi cuerpo. Me enganché tanto en ese sentimiento que, en la última función, mientras bailaba, lloré por lo sumergida que estaba. Fue un papel que me llenó mucho por la descarga emocional».

Los aplausos recibidos, las felicitaciones de compañeros y amigos fueron una constatación más de que todo ha valido la pena: los madrugonazos, las colas, el tráfico, la ausencia de días libres, los trasnochos. Astrid es bailarina y la aplauden.

LA PARTIDA

En enero de 2018 Arvelo obtuvo el segundo lugar en una de las categorías de la Miami International Ballet Competition.

Fue su primera experiencia en el exterior, el primer contacto con una ciudad que sería su residencia tres años después.

«Decidí participar. Mi tío Luis Roberto, uno de los que me apoyó cuando tomé la decisión de ser bailarina, me dijo que podía pagarme los gastos. Él vive en Miami. Así fue cómo se dio todo. Pude competir. Viajé sola, nunca había salido del país, ni manejaba el idioma».

Y ante esa oportunidad, que no podía desaprovechar, el engranaje familiar se dispuso a trabajar para que se cumpliera la meta. Su mamá, con otros familiares, se encargó de elaborar el vestuario para el certamen.

«Llegué a Miami y solita me orienté con las personas que hablaban español. Las indicaciones en la competencia eran en inglés, menos mal que la nomenclatura en *ballet* es una sola. Sinceramente, me sentía orgullosa de mí. Logré muchas cosas positivas. Disfruté ese escenario como no tienes idea».

Logro tras logro, en la familia empezaban a sentirse cada vez más orgullosos de la joven, y a reconocer en ella el tesón para seguir lo deseado. No solo la vieron en papeles principales en los mejores teatros de Caracas, sino que ahora en el exterior también era premiada. Le decían que era un ejemplo de que alguien trabajador y constante podía lograr sus objetivos.

De vuelta en Venezuela, fue convocada por Cristina Fungairiño, maestra titular del Ballet de La Mar, para que participara en el montaje de esa compañía de *El cascanueces*, del que formó parte tanto en 2018 como en 2019, paralelamente a sus compromisos en el Ballet Teresa Carreño, institución con la que estuvo en los montajes de *Espartaco*, *Paquita*, *La muerte del cisne*, además de *Don Quijote* y *Giselle*.



Espartaco, 2018
Coreografía: Yuri Grigorovich
Ballet Teresa Carreño



En 2019 no bailó mucho porque se lesionó el tendón de Aquiles. Tuvo que suspender su participación en el Ballet Teresa Carreño y en el Ballet de La Mar. «Apenas salí del reposo, asumí obras como *Espartaco* y *La muerte del cisne*. Afortunadamente todo salió bien. También estuve en *El cascanueces*. Me sentí más entrenada».

Cuando llegó el año 2020, estaba lista para seguir y ponerse aún más en forma después de la pausa por la lesión, pero en marzo de ese año el mundo se paralizó. La pandemia por el COVID-19 trastocó tantos planes.

No solo era la incertidumbre por lo que pudiera ocurrir en el mundo, a la familia, a los amigos, a ella, sino también aumentaba el miedo a que perdiera condiciones físicas por la pausa, que no se sabía hasta cuándo sería.

Se quedó en casa de un tío sin poder salir por la cuarentena, preocupada. No había rutinas hasta que un día dijo que tenía que seguir, que no podía esperar que los días pasaran sin entrenar. Como pudo, acondicionó espacios para practicar ella sola.

«No iba a perder tantos años de trabajo. Al principio no fui muy constante. Hacía dos días de *ballet*, y al día siguiente nada. Me hizo falta una persona que me observara, que me dijera qué estaba mal. Pero me dije que esa persona tenía que ser yo. Me convertí en mi maestra con el conocimiento que había adquirido».

Organizó un horario, alarmas en el teléfono para todo, incluso para comer, trotar. Cuando las zapatillas de punta se vencieron, pudo repararlas con el maestro zapatero especialista en *ballet*, Richard Linares.

Así fue haciendo otras rutinas, grabaciones que compartía con otros compañeros. Hubo momentos, cuando la flexibilización de la cuarentena lo permitía, en los que pudo ir hasta el Teatro Teresa Carreño para algunas prácticas muy puntuales, con distanciamiento, pero nada que ver con las dinámicas antes del miedo al contagio.

En diciembre de 2020 empezó a configurarse el próximo paso en su vida. Su tío Luis Roberto viajó a Venezuela. Ella les comentó a sus padres que tal vez era buen momento para salir del país cuando él decidiera regresar a Miami.

Fue un simple comentario, pero pasaron las semanas y la idea fue madurando. Allá en Estados Unidos también está el hermano de la bailarina desde hace tres años. No sabían qué tan estable estaba para recibirla, pero cuando le plantearon la idea, el muchacho dijo que estaba esperando esa noticia desde

hace rato. Hablaron con el tío y al día siguiente ya le habían comprado el pasaje para el mes de abril.

«Algo me decía que era el momento. Mis padres también sentían que no había que esperar más. El teatro sigue cerrado. No podía perder todo el recorrido hecho hasta los momentos. Podía mantener ciertos músculos activos, pero se me podía ir la vida entera en la espera. No sabíamos tampoco cómo terminaría la situación en Venezuela con el virus. Es cierto que es un tema mundial, pero sabemos que están mal otras cosas en el país. Tenía que salir para cumplir mis sueños».

Ahora sus planes están en estabilizarse, además de seguir bailando. Comenzó clases en el Cuban Classical Ballet of Miami. De hecho, a principios de junio participó en la Gran Gala Clásica, como se llamó una actividad para el público realizada por la institución. Fue su primera función después de más de un año de pausa.

Hay nostalgia. Partir es difícil: dejar atrás a la familia, a los amigos, la rutina de las compañías con las que creció. El dolor de desprenderse de cada hogar, de cada familia, la consanguínea y la hermanada por la pasión por el *ballet*. Pero es lo mejor que puede hacer ahora, dice.

«Nunca dejen de perseguir sus sueños. No dejen de creer. Siempre podemos más de lo que pensamos. Mientras haya amor, responsabilidad, perseverancia, persistencia, todo se puede».

Se imagina que en una década será una bailarina madura, profesional, en una buena compañía, con una escuela y algún negocio. Nada más. Así se ve. En Estados Unidos aspira a entrar a instituciones como el Washington Ballet.

«Esto es lo mejor que puedo hacer ahora. No solo para avanzar, sino para aumentar mi conocimiento y así, en algún momento, podré llevar todo lo aprendido a mi país, compartir allá toda esa experiencia. Es como cuando tienes un dulce, que lo quieres compartir con los demás. Bueno, así pienso que es esto. Darle todo eso a otras generaciones en Venezuela. Trato de ver ese lado positivo».

“En algún momento, podré llevar todo lo aprendido a mi país, compartir allá toda esa experiencia. Es como cuando tienes un dulce, que lo quieres compartir con los demás”



Une femme, 2018
Coreografía: Walter Castillo
Ballet Teresa Carreño



PORTAFOLIO



Paquita, 2018
Coreografía: Marius Petipa
Ballet Teresa Carreño



Giselle, 2018
Coreografía: Jean Coralli - Jules Perrot
Ballet Teresa Carreño

LC



ALBOR RODRÍGUEZ
CIUDAD BOLÍVAR, 1970

Periodista, editora y docente. Co-fundadora de La Vida de Nos, organización dedicada a promover la escritura de historias reales sobre la Venezuela de hoy. Autora de la novela autobiográfica *Duelo* y del libro de testimonios *De eso no se habla, la huella del sida en Venezuela*, entre otros títulos. Ha colaborado con *The New York Times* en Español, *Clarín* y *Gatopardo*. Trabajó en *El Nacional*, *El Tiempo* de Puerto La Cruz y *El Mundo* de Bolivia.

» Entrevistas **Franklin González**, **Eliana Guerrero**



ARMANDO COLL
CARACAS, 1961

Comunicador social egresado de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). Escritor, periodista y docente. Ha trabajado en medios como *El Diario de Caracas*, *Economía Hoy*, *El Nacional*, *Exceso*, *Cocina y Vino*. Guionista de telenovelas y «unitarios» en Venezuela, Puerto Rico y México. Ha escrito documentales para Fundación Bigott y Cinesa. Fue coordinador del «Papel Literario» de *El Nacional*. Autor de la novela *Close Up* (2008). Junto a Diego Rísquez y Luigi Sciamanna, escribió el guion de la película *Reverón*.

» Entrevistas **Lu Gómez**, **Eileyn Ugueto**



Fotografía Manuel Sardá

HUMBERTO SÁNCHEZ AMAYA
CARACAS, 1984

Periodista egresado de la Universidad Santa María. Fue redactor de las páginas culturales de *Primera Hora* y *El Nacional*, donde mantuvo la columna «Líneas Tardías» del «Papel Literario». También fue redactor de la revista musical *Ladosis*. Actualmente colabora para *Crónica Uno*, *El Diario* y *El Nacional*. Ha escrito para *Infobae*, *Clímax* y *Alternos*. Fundador de la página *A pesar de la miopía* (elmiopie.com), productor y conductor del podcast El Miope en Radio, que se puede escuchar en Humano Derecho Radio Estación y plataformas *streaming*. Forma parte del equipo del Festival Cine Rock. Coautor del libro *¿Cómo lo hicimos? Una gestión cultural en 25 buenas prácticas* (Cultura Chacao, 2017).

» Entrevistas **Ronny Méndez**, **Astrid Arvelo**



Fotografía Manuel Sardá

ISAAC GONZÁLEZ MENDOZA
CARACAS, 1993

Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Católica Santa Rosa. Estudia la maestría en Literatura Latinoamericana de la Universidad Simón Bolívar. Se desempeña como periodista cultural en el diario *El Nacional*, como jefe de apertura, y como editor *web* del suplemento «Papel Literario». También ha colaborado en medios como *4Dromedarios*, *Letralia*, *Efecto Cocuyo* y *El Tiempo* de Colombia.

» Entrevistas **Careliz Povea**, **Silvana Añez**



Fotografía Umar Tímol

JACQUELINE GOLDBERG
MARACAIBO, 1966

Licenciada en Letras y doctora en Ciencias Sociales. Poeta, narradora, ensayista, autora de libros infantiles, cronista gastronómica y editora. Su poesía publicada entre 1986 y 2006 fue recogida en *Verbos predadores* (2007). Entonces vinieron *Postales negras* (2011), *Limonos en almíbar* (2014), *Nosotros, los salvados* (2015) y *Las bellas catástrofes* (2018). En 2012, su novela *Las horas claras* fue XII Premio Transgenérico de la Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana; en 2013, Premio de los Libreros al Libro del Año y finalista del Premio de la Crítica a la Novela del Año, en Venezuela; luego, reeditada en México. Después publicó *El cuarto de los temblores* (2018), *El libro de lo salvado* (2020, edición digital) y *Destrucción, ten piedad* (2021, España).

» Entrevistas **Lucía Danielle Ramírez**, **César Amaya**



JUAN ANTONIO GONZÁLEZ
CARACAS, 1962

Periodista egresado de la Universidad Central de Venezuela (UCV), mención Audiovisual. Crítico de cine y teatro. Ganador del Premio Municipal a la Difusión Cinematográfica (1998). Ha sido redactor de *El Diario de Caracas* y *El Nacional*. Actualmente coordina el área de Arte y Entretenimiento en *El Universal*, donde publica semanalmente la sección «Mirada Expuesta», dedicada a promover el trabajo de fotógrafos venezolanos.

» Entrevistas **Brian Landaeta**, **Marcela Lunar**



KEILA VALL
CARACAS, 1974

Antropóloga egresada de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Magíster en Ciencias Políticas por la Universidad Simón Bolívar (USB), Caracas; en Escritura Creativa (NYU) y Estudios Hispánicos (Columbia University), Nueva York. Ha publicado *Ana no duerme* (cuentos, 2007 y 2016); *Los días animales* (novela, 2016), segundo lugar en los International Latino Book Awards (2018), traducida al inglés por Robin Myers como *The Animal Days* (2021); *Viaje legado* (poemas, 2016) y *Enero es el mes más largo* (cuentos, 2021). Editora de *Entre el aliento y el precipicio, poéticas sobre la belleza / Between the Breath and the Abyss, Poetics on Beauty* (2021) y coeditora de *102 Poetas Jamming* (2014). Ha sido colaboradora del «Papel Literario» de *El Nacional*, con su columna «Nota al Margen». Lleva la columna «The Flash» en la revista digital *ViceVersa Magazine*.

» Entrevistas **Roseliz González**, **Ana Karina Enríquez**



Fotografía Alfredo Sainz

LUCÍA JIMÉNEZ
CARACAS, 1985

Periodista, escritora y editora. Licenciada en Comunicación Social egresada de la Universidad Monteávila de Caracas con máster en Intervención Social de la Universidad Pablo de Olavide, en Sevilla. Fue coordinadora editorial del «Papel Literario» de *El Nacional*, suplemento en el que llevó las columnas «Encuentros entre Líneas» y «Colofón». Ha colaborado en medios como la revista *Hábitat Plus* y los portales de Ediciones «Letra Muerta» y *El Estímulo*. En la actualidad forma parte del equipo del Archivo Fotografía Urbana y cursa el máster de La Fábrica en Dirección de Proyectos Culturales, en Madrid.

» Entrevistas **Jesús García Gamboa**, **Karina González Edwards**



MANUEL GERARDO SÁNCHEZ
CARACAS, 1982

Historiador graduado *magna cum laude* en la Universidad Central de Venezuela (UCV), tiene un máster en Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona. Autor de los libros de cuentos *Sangre que lava* y *El último día de mi reinado* y de la novela *El revuelo de los insectos*. En 2017, recibió el Premio a la Excelencia Periodística de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) en Estados Unidos y la beca de residencia artística del Centro de Arte de Marnay (Camac) en Francia; en 2015, la residencia artística Centre d'Art La Rectoria en España. Ha publicado en diversos medios nacionales e internacionales. Actualmente, es editor asociado del portal *El Estímulo*.

» Entrevistas **Roberth Aramburo**, **Ildemar Saavedra**



MARÍA LAURA PADRÓN
PUERTO CABELLO, 1992

Periodista con predilección por la literatura, vive haciendo malabares entre el oficio del periodismo y la gestión cultural. Cada experiencia en torno a estas áreas ha sido reflejada en publicaciones en prensa digital e impresa; organización de presentaciones de libros y eventos artísticos; y la cofundación de iniciativas culturales como Transeúnte y Al Fresco, en Venezuela y España, respectivamente.

» Entrevistas **Cristina Rossell**, **Lester Arias**



MARUJA DAGNINO
MARACAIBO, 1962

Periodista, escritora y editora. Ha desarrollado la crónica, el reportaje y el ensayo. Sus temas de interés han sido las artes, la arquitectura y la cultura urbana, con especial énfasis en la pobreza y la exclusión que se genera en las áreas urbanas informales. Tiene en su haber varios títulos gastronómicos.

» Entrevistas **Daniela González**, **Irina Marcano**



VÍCTOR AMAYA
CARACAS, 1982

Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Central de Venezuela (UCV). Tiene un máster en Radio por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido periodista y editor del semanario *Tal Cual* y de la revista *Clímax* de *El Estímulo*. Colabora con medios como *Semana*, *El Confidencial* y *Vice News*. Ha trabajado en *El Nacional*, *Últimas Noticias* y *La Razón*, además de distintas emisoras de radio en Caracas, Madrid y París.

» Entrevistas **Bernardette Rodríguez**, **Sain-ma Rada**



JOSÉ REINALDO GUÉDEZ (JRG)
MARACAY, 1969

Comunicador social, videoartista y fotógrafo egresado de la Universidad Católica Andrés Bello. Ha realizado estudios diversos en las áreas de pintura, teatro y danza. En el área de fotografía, ha cursado estudios en: Museo de Bellas Artes, Imagomundi, Organización Nelson Garrido y Avecofa. Fue Premio Espacio GAF, en MéridaFoto 2014, así como mención especial del Premio Municipal de Danza.

Su trabajo artístico se desarrolla en estrecha vinculación con la danza contemporánea. Ha incursionado en el campo de la composición coreográfica y su relación con multimedia en la escena. Este año, ha realizado la curaduría fotográfica de *Nuevo país de la danza*.

Asistencia
Samuel Robleda

Maquillaje
Mariana Noguera

» Retratos
Brian Landaeta
Roseliz González
Bernardette Rodríguez
Daniela González
Cristina Rossell
Jesús García Gamboa
Sain-ma Rada
Lu Gómez
Marcela Lunar
Ronny Méndez
Ildemar Saavedra
Eileyn Ugueto
Lucía Danielle Ramírez
César Amaya

» Portafolio
Brian Landaeta
Roseliz González
Franklin González
Daniela González
Roberth Aramburo
Lu Gómez
Ronny Méndez
Ildemar Saavedra
Lester Arias
Eliana Guerrero

ADRIÁN NARANJO (AN)
» Portafolio **Sain-ma Rada, Marcela Lunar**

AGATHE POUPENEY (AP)
» Portafolio **Ana Karina Enríquez**

ALICE PERNÃO (APE)
» Retratos **Ana Karina Enríquez**

AMITAVA SARKAR (AS)*
» Portafolio **Karina González Edwards**

BART GRIETENS (BG)
» Portafolio **Lester Arias**

CARLOS SALAZAR (CS)
» Portafolio **Silvana Añez**

CARLOS VILLAMAYOR (CV)
» Portafolio **Careliz Povea**

CHARLIE RAMOS (CR)
» Retratos **Astrid Arvelo**

ELIECER QUIJADA (EQ)
» Portafolio **Bernardette Rodríguez**

FRANÇOIS MOTALAN (FM)
» Portafolio **Sain-ma Rada, Lu Gómez**

GUSTAVO LAGARDE (GL)
» Portafolio **Bernardette Rodríguez, Marcela Lunar**

HUMBERTO GRANADOS (HG)
» Retratos **Irina Marcano**

ISAAC MÁRQUEZ (IM)
» Retratos **Silvana Añez**

ISRAEL URASMA (IU)
» Portafolio **Jesús García Gamboa, Ronny Méndez, Eileyn Ugueto**

KATE LONGLEY (KL)
» Portafolio **Karina González Edwards**

* Fotografías cortesía del Houston Ballet

LAWRENCE ELIZABETH KNOX (LEK)

» Retratos **Karina González Edwards**

LIL QUINTERO (LQ)

» Portafolio **Roberth Aramburo**

LUIS CORONA (LC)

» Portafolio

Roseliz González, Franklin González, Daniela González, Cristina Rossell, Roberth Aramburo, Sain-ma Rada, Lu Gómez, Astrid Arvelo

LUIS GAITÁN (LG)

» Portafolio **Lucía Danielle Ramírez**

MANUEL PÉREZ (MP)

» Retratos y portafolio **Franklin González**

MARÍA TERESA MONASTERIOS PERNÍA (MTM)

» Retratos **Careliz Povea**

MARIO DE LARA (ML)

» Portafolio **Irina Marcano**

MIGUEL GRACIA BLANCO (MGB)

» Portafolio **Ronny Méndez**

NATALIA MARTÍN (NM)

» Portafolio **Irina Marcano**

NATASHA LASHLY (NL)

» Portafolio **Bernardette Rodríguez, Lu Gómez**

NIELS KNELIS (NK)

» Portafolio **Lester Arias**

ORLANDO CORONA (OC)

» Portafolio **Cristina Rossell, Sain-ma Rada**

ÓSCAR UZCÁTEGUI (OU)

» Portafolio

Daniela González, Jesús García Gamboa, Ronny Méndez, Eileyn Ugueto, Lucía Danielle Ramírez, César Amaya

PABLO ALEJANDRO DE LA BARRA (PAB)

» Portafolio

Brian Landaeta, Cristina Rossell, Lucía Danielle Ramírez, Astrid Arvelo

RAÚL COYULA CARRILLO DE ALBORNOZ (RCC)

» Retratos **Eliana Guerrero**

ROLAND STREULI (RS)

» Portafolio **Irina Marcano**

ROSA QUIST (RQ)

» Portafolio **Lester Arias**

SALIH KILIC (SK)

» Portafolio **Lester Arias**

SANTIAGO BARREIRO (SB)

» Portafolio **Careliz Povea**

SERGIO ÁLVAREZ (SA)

» Portafolio **Bernardette Rodríguez, Marcela Lunar**

VÍCTOR LUNA PUERTO (VLP)

» Retratos **Roberth Aramburo**

WALTER CASTILLO (WC)

» Portafolio **Cristina Rossell**

YRLEANA GÓMEZ (YG)

» Portafolio **Bernardette Rodríguez**

ZSOLT SZEDERKÉNYI (ZS)

» Retratos **Lester Arias**

Visítanos en la Biblioteca Digital Banesco

