Entrevista semiestructurada, en profundidad
Universidad de Antioquia - Facultad de Artes - Doctorado en Artes

Fecha: Octubre 22 y noviembre 6 de 2021, **Hora:** 8 am. **Lugar:** Pasto, Nariño. Entrevista virtual

Trabajo de Grado: *Despliegues de cuerpo sensible. Dramaturgias del bailarín en Colombia*
Estudiante: Lina María Villegas Hincapié

NOMBRE del(a) bailarín(a) o coreógrafo(a)	**REGIÓN, ENTIDAD**
Baldomero Beltrán Guzmán	Pasto, Nariño. Compañía Tatambud Danza

Guía de preguntas

Desarrollo de la entrevista

Lina Villegas: ¿Cómo se ha desarrollado la vida de la Danza en Baldomero? Cómo empezaste tu formación en danza?, asi cómo un trayecto por tu vida a lo que llegamos hoy

Baldomero Beltrán: Mi nombre es Baldomero Beltrán Guzman, empiezo a bailar desde pequeño, desde la primaria en el pueblo, hasta los 15 años estuve viviendo en un pueblo muy pequeñito que ni siquiera es un municipio. Mi casa era en un montaña donde no se tenía casas alrededor, en medio de montañas, rodando por los valles, entre animales, cortando hierba para cuyes, entre caballos, sacando leche de vacas; toda una vida totalmente agrícola y allí desde que entré a la primaria, yo empecé a moverme, y empecé a buscar chicos, niños, compañeros con quien bailar, con quien hacer poesía, con quien hacer teatro, con quien hacer actividades artísticas. Cuando estaba otro día en primaria, yo ya tenía un grupo y era yo el coreógrafo sin tener ningún conocimiento de danzas.

Después viajé para Pasto, para terminar el bachillerato y allí seguí con las mismas dinámicas en los colegios que estuve, hasta que entré a la Universidad de Nariño y allí, entré al grupo del teatro de la Universidad, o sea, siempre estuve enfocado en las dos ramas. Desde niño hacía danza o hacía una especie de teatro un poco más corporal, también utilizaba textos en las obras hacíamos ainetes que se llamaban en esa época, pero siempre me movió que eso tuviera más imagen, más estética, más movimiento. Entonces cuando entré a AlepTeatro que es el grupo más reconocido que tiene la ciudad, más tradicional, muy importante en Colombia, con un festival el cual ayudé a coordinar durante aproximadamente unos 15 años, un festival de teatro muy amplio en la visión que tiene, de lo que atrae, de lo performático, de lo contemporáneo, de la danza contemporánea y allí entro y empiezo mi formación realmente más formal porque entré en la época de oro del grupo donde constantemente venían maestros nacionales e internacionales, a dictar seminarios, laboratorios, talleres.

En esa época estaba en la Universidad de Nariño, estudiando Economía, pero realmente no lo hacía porque estaba más estudiando Teatro, ahí conocí muchos maestros con los que me formé, Carlos Moyano, Juan Monsalve y otros de otras partes. También llegó a formar parte de mi visión hacia la danza, muy importante en mi vida que fue Wilson Pico de Ecuador con el cual yo lo estudié, entonces esta formación que fueron cinco años en Alep, fue muy bonita, con poco texto, mucho de expresión corporal, de teatro físico, no le decíamos teatro físico porque en ese momento ese concepto no estaba muy desarrollado, decíamos más como teatro antropológico, entonces se trabajaba Drotosky, Eugenio Barba, un poco de esta línea de teatro llevado al movimiento.

Con todo esto, fue apasionante mi trabajo. Al mismo tiempo que empecé a trabajar con Alep Teatro empecé a estudiar por fuera, me iba a Quito, sobre todo al frente de las independientes *koala internacional* de danza a estudiar. Después de haberme retirado de economía entré a estudiar artes plásticas en la misma Universidad de Nariño y como ya tenía el aprendizaje en danza y teatro decidí enfocar mi carrera a lo que era el performance y fue un poco complejo porque tenía que luchar con mis profesores porque decían que no iba a hacer dibujo, poner trazos, sino que iba a hacer dibujos con mi cuerpo y a poner un lienzo inmenso sobre el piso del patio de la universidad y a empezar a trazar dibujos y mi concepto era dibujo coreográfico, un elemento intermedio entre las artes visuales y las artes escénicas, pues que hacía trabajar todo.

Entonces no voy a hacer esculturas sino que voy a unir la materia de anatomía y escultura y trabajar todos los músculos de mi cuerpo con todo el conocimiento de la anatomía y empezar a trabajar calidad de movimiento y empecé a desarrollar un poco los conceptos que me daban mis maestros para para poderlos traducir. En mi carrera de artes plásticas tenía un concepto que era el de hacer una tesis desde lo que es la danza performance, era un concepto que involucraba el movimiento danzado pero también involucrado al concepto de lazaroso, integración con el espectador los conceptos que son más de los performático.

Lina Villegas: Mejor dicho, adelantado a la época, la integración del espectador.

Baldomero Beltrán: La instalación fueron cuatro días o una semana de performance que yo hice como tesis de grado la cual cada una tenía una instalación que abarcaba el centro de una casa que se construía con materiales orgánicos con cabuyas, se llenaba el piso de tierra o se trabajaba con plásticos llenos de agua y yo bailaba dentro. Me demoraba un día en montar el siguiente espectáculo lo que es la parte visual, y la instalación para yo luego bailar y luego estuvo un poema que eran los cuatro elementos de la naturaleza y la relación con la vida como ellos me generaron la vida.

Esa fue mi tesis de grado en danza performance que fue la primera tesis en la facultad y en el departamento que abordaba un performance directamente, antes no había como un referente local que tuvieran esta línea. Fue muy bonito porque fue una semana girada alrededor de mi trabajo y desde eso había ganado algunos concursos a nivel nacional contemporáneo siendo totalmente intuitivo todavía con la danza sin tener mucha formación y también había representado al departamento en algunos salones nacionales de artistas de lo performático.

Fue bien bonita esa época. La segunda mitad de mi carrera fue un auge y una claridad con respecto a lo que quería hacer con mi vida artística y seguía en Alep Teatro siendo actor principal, haciendo dirección o haciendo la asistencia de dirección. Desde la dramaturgia del teatro Involucrando también la danza del movimiento y alguna de ellas también las había dirigido dándole ese matiz corporal que siempre estuvo pero cuando empecé a dirigir, sé notó cómo la técnica de lo contemporáneo, para ese momento en el año 98, atravesó mi primera obra de danza.

Entró el concurso de danza contemporánea, ya había hecho mucho trabajo corporal. Había hecho obra de teatro físico, de trabajo antropológico y entonces yo voy y me presento a este festival y clasifico entre los 4 mejores coreógrafos supuestamente en ese momento de Colombia. Voy a Bogotá y concurso con Beatriz Vélez quien fue quién ganó el concurso, me acuerdo esa vez del concurso pero yo era una persona totalmente empírica, iba con los nervios de punta con mis 23 años y casi los otros concursantes pasaban

los 35 años, entonces fue para mí esa corroboración qué será mi camino, allí es donde dije que no hay vuelta atrás, este es mi camino.

Empecé a hacer mis semestres, en 3 meses y medio o 4, y el resto del tiempo me iba para Quito a estudiar danza todo el tiempo que me permitían la vacaciones y así me fui formando más. Entonces llego a finalizar mi carrera, muy seguro de lo que estaba haciendo con mis tesis y en ese momento con varios trabajos unipersonales y tenía mucho reconocimiento. Le agradezco mucho a mi ciudad porque desde el momento de empezar a bailar solo, los reconocimientos a nivel local y regional fueron impresionantes; pasé a ser una persona de admirar, se me abrieron las puertas en el municipio y en el departamento.

Fue bien bonito, increíble porque siendo una área que no se le había visto y no se sabía qué era danza contemporánea, yo lo tenía muy claro en algunos aspectos sobre todo en lo técnico, rizz, claviló, diferencia entre moderno y contemporáneo. Había muchas cosas que no las tenía claras pero ya tenía ese reconocimiento y me podía parar en un lugar seguro en mi ciudad. Decir eso es lo que sé hacer, lo que quiero se debe hacer y quiero proponerlo ante los demás. En Alep teatro, abri la sala para danza contemporánea. Además de todo lo que hacíamos empecé a convocar gente a bailar conmigo.

En ese momento hasta llegar al año 2000 y de ahí cuando termino mi carrera de artes plásticas empiezo a buscar más camino por fuera. Estuve por Medellín tomando clases en algunos lugares con los alumnos de Palacio de Danza Concierto. Intenté también estar con Alejandra Restrepo en algunos encuentros en Cartagena pero definitivamente decidí irme para Quito a seguir estudiando y allá encontré una conformación más precisa en cuanto a danza. Susana Reyes desarrolló la danza "butoh-andina" que me pareció una revelación; Wilson Pico y su técnica de danza moderna que involucra toda la memoria de la ciudad y del trabajado de esta parte con todo lo que había estudiado del semestre en Cunningham y con Martha Graham, que fueron sus maestros, entonces tenía esa línea que me gustó mucho.

Ya estando bailando con él, enfrenté muchos talleres que hice con muchos procesos, una de mis maestras fue ella, -Susana Reyes-. Y luego me fui a donde ella seguir estudiando. Ella tenía su casa de danza fuera de la ciudad de Quito, entonces yo me fui a internar un tiempo por allá a prender esa técnica que me gustó mucho, trabajar la imagen del interior, todo lo que es el concepto técnico que todavía lo desarrollo dentro de mis clases, con ese concepto de danza interior, que era ir hacia lo visceral, ir hacia ese mundo que tiene el butoh pero no tan monstruoso, de lo oscuro, de lo profundo de lo oriental, sino un butoh muy luminoso, para encontrar las raíces muy ancestrales y bellas de nosotros los andinos; porque en mi tierra hasta Nariño y un poco el Cauca nuestra simbología ancestral está directamente relacionada con los Andes. Entonces cuando yo llego a Ecuador o en otras ocasiones cuando he bailado y trabajado con actores y bailarines peruanos, bolivianos, nuestra lectura de lo andino es tan clara y me ha permitido relacionarme y adentrarme en ese mundo, sobretodo constatar que en ese camino y esa búsqueda hay otras personas que van lo desarrollando, con las cuales he ido entretejiendo conocimiento.

Con esos dos conceptos que me dieron en Ecuador, Wilson y Susana, termino de estructurar mi camino en la danza. Con ellos hice montaje, que me ayudó a encontrar una lectura de cómo abordar el hecho coreográfico y elaborar mi proceso como coreográfico y director de danza. Estuve hasta el 2001 yendo intermitentemente y regresando a Pasto a seguir enseñando, porque en ese momento estaba dirigiendo el ballet experimental de la Universidad Mariana, y también en el teatro tenían el grupo de danza contemporánea con el cual estaba haciendo procesos de formación y creación a la par.

Mis clases son de tres horas: hora y media de formación técnica y la otra hora y media de creación osea de improvisación. Así ha sido mi metodología y sigue siendo precisamente por la naturaleza del entorno en el que me desenvuelvo. Desde el principio fui formador y creador para mi mismo y para gente con la que iba a trabajar, así fue desde el año 2000 hasta el 2008 lo que me permitió seguir yendo a Quito tomar clases con otros maestros que venían de otras partes.

Porque en el El festival de teatro siempre tenía una ala de danza y siempre venían de paso maestros de otros países y de Colombia también a presentarse en festivales de teatro y siempre hacíamos intercambios. Porque siempre los festivales tenían una parte académica y la parte de formación y talleres.

Teluria danza es el grupo universitario que yo creé en el año 2003 y que estuvo vigente hasta el año 2013, Entonces así empiezo a formar chicos de la universidad en danza contemporánea, hacer montajes e hicimos varios montajes para obras muy relevantes dentro de la historia del arte escénico local de Pasto porque la gente de Pasto es muy sensible al teatro. Somos una ciudad cultural escénica por excelencia y la danza contemporánea siempre, después de haberla promocionado, empezó a gustar mucho y siempre esperan que haya danza contemporánea en la ciudad. Muchos años después me catalogan como pionero de la danza contemporánea de Nariño y eso también me pone en un lugar de responsabilidad que no puedo hacer sino dar más y fue muy bonito porque me impulsó a crecer más, a seguir armando escuela, etc.

Lina Villegas: Con tu búsqueda estabas adelantado a la época, porque en fue en los 90 cuando estabas haciendo perfomance y ese trabajo de cuerpo, lo interdisciplinar, esa mezcla que estabas proponiendo en artes de acción, por eso sí fuiste pionero.

Baldomero Beltrán: Cuando yo estudiaba artes plásticas no había un competente ni siquiera. Todo era plástico.

Teluria fue una escuela para mí porque todos los conocimientos que adquiriría los instauraba dentro de mi entrenamiento técnico e que irlos desarrollando más, como hacer escuela para mi mismo. Iba al taller, escribía todo y grababa todo lo que podía y luego lo revertía durante 3 a 6 meses. Pasaba mi cuerpo y pasaba al cuerpo a la gente que estaba enseñando, entonces fue una estrategia muy importante.

Llega el año 2008, para esa época con el grupo de danza contemporánea universitaria fui a Bogotá al festival Nacional Universitario de Danza Contemporánea y gustó muchísimo, repuntó mi nombre. Desde ahí me empezaron a reconocer, a llamar, a invitar a festivales en Bogotá. Para el año 2008 siento que necesito seguir formándome, necesitaba una formación más académica, tal vez a uno como persona en la periferia, a veces siente como que el autoestima se le baja por todo lo que hay en las grandes ciudades y no tiene acceso a eso.

Yo me sentía cuando me preguntaban qué era y respondía que era artista plástico, bailo pero no tengo formación, soy empírico y además porque quería aprender mucho más. Tomé la decisión de seguirme formando. En el año 2007 un año antes entro a la Universidad de Nariño como docente de la Facultad de Artes, gano el concurso para todo lo que es el componente del cuerpo y lo escénico, entonces para el año 2009 me voy a Buenos Aires a estudiar, para hacer la especialización en Tendencias Contemporánea sde la Danza.

Pero además de la formación sentía que mis maestros eran como mis colegas porque teníamos un diálogo fluido por la experimentación que ya había tenido.

Lina Villegas: Por la experimentación que habías tenido, por lo que ya habías trabajado.

Baldomero Beltrán: Además porque dos o tres años antes yo ya me había ganado una pasantía en Argentina en danza teatro y había estado estudiando con varios maestros ese mes que fueron casualmente mis maestros en la especialización. Además de hacer la sede selección que era una semana intensiva cada mes, tenía el resto de tiempo para estudiar ahí, entré a formarme con maestros de Reliz y frailó Con mercado Qué es muy reconocido allá Y compran ten en la parte de Reliz.

Lina Villegas: Frailó como es de rico, me encanta esa técnica. Con David Zambrano hice un curso largo, como de un mes con Beatriz.

Baldomero Beltrán: Me interesaba el release por la formas que tenía, la expansión y los desplazamientos en nivel alto con los pies. Precisamente por la clase de técnica que yo tengo que involucra todo lo contemporáneo en mi estudio personal Cómo el reliz me importaba estudiarlo Relación a esta carencia que tiene la danza tradicional andina nariñense que eso me permitió luego construir mi técnica de lo "Etno contemporáneo andino". En ese momento cuando estoy en Buenos Aires, estudio con estos dos maestros y además por el otro lado yo quería estudiar teatro físico y estudio con el maestro Argentino Guillermo Anyeleli que estudió en el Orinteater. Para mí fue como haber aprendido un clásico una técnica de danza clásica pero desde lo teatro.

Era muy bonito porque había una frase o un entrenamiento técnico de clásico con todos esos movimientos puntuales, pero cada movimiento tenía un sonido o tenía una palabra o un canto que uno tenía que ir abordando, entonces fue un entrenamiento durísimo. Afortunadamente yo había estudiado en Bogotá y había hecho unos cursos con los discípulos de Gersilostosqui y con los italianos que estaban en la ciudad. Entonces había tomado un poco de clases y había estudiado estás técnicas de las acciones físicas cuando yo llego a Buenos Aires y tomo esto, tenía mucha relación porque ambos como Gersilotosqui y Eugenio Barwes hicieron su técnica estudiando los movimientos de la Danza tradicional de las indias y todo esto. Al llegar a allá, mezclo todo eso, me parece tan increíble poder haber estudiado estas dos técnicas de las danzas contemporáneas y haber buscado esto que me sirve mucho porque mi técnica es muy teatral desde el gesto, todo lo que yo aprendí, todo lo que yo estudié con el teatro, Ya le teatros y en muchas cosas de teatro porque normalmente todo lo que llegaba a Pasto y yo estudiaba, involucrada las dos cosas. Por ejemplo, haber hecho unos cursos largos de la técnica Suzuki en teatro Oriental mezclado con un poco de los eurotoski y de Eugenio Barba me abrieron un universo para poder decir que lo que yo hago es "danza teatro etno contemporáneo" la cual involucra las cosas que yo estudié.

Ese año fue muy productivo porque Buenos Aires tiene mucho taller gratuito. En las rumbas era puro contact improvisation, la gente llegaba bailar y uno se podía tomar una cerveza mientras estaba bailando. Una cosa particular de la danza de allá, es que ellos bailaban sin música, todo era en silencio. Entonces se escuchaba los quejidos el disfrute. El sonido del cuerpo.

Fue maravilloso constatar en Buenos Aires, que yo ya tenía un camino largo y que muchas de las cosas que yo estaba viendo en Buenos Aires ya las sabía, por lo menos el trabajo conceptual, de la parte teórica que yo recibí en la universidad en Buenos Aires casi que la mayoría ya lo tenía. Inclusive la materia de performance que me dieron y es como verme a mí mismo dictando esta clase, porque yo dictaba casi lo

mismo. Yo me sorprendía, como por un lado había estado en Buenos Aires y poderme constatar con el recorrido que yo tenía en algunos aspectos. Obviamente el entrenamiento de contemporáneo, frailó y todo eso, había tomado clases con la compañía *Cortocinesis*, y varias partes que pude tener ese conocimiento.

Además porque de Telurio cuando yo enseño en la Universidad de Nariño varios de ellos como Myriam Paez, que fue estudiante de psicología y fue alumna mía, tenía varios estudiantes así que estudiaban una carrera, pero entraban al grupo y se maravillaban de la danza contemporánea, dejaban su carrera y se iban a estudiar Danza contemporánea. Muchos de ellos se iban a Bogotá de vacaciones y volvían a Pasto. Yo recibía los conocimientos de los maestros bogotanos a través de los estudiantes. Fue mucho aprendizaje todo el tiempo, tenía clases con ellos todos los días, todas las noches de 6 a 9 de la noche entrenabamos, entonces había una formación, una disciplina con todo lo que hacíamos.

Cuando vuelvo a Buenos Aires, tenía mi grupo de *Teluria* y seguía bailando solo como *Tatambú* como grupo. Seguí haciendo mi trabajo solo hasta ese momento, hasta cuando regreso de Buenos Aires. Cuando regreso a mediados de 2010 decido crear la fundación de *Tatambú* porque siento que ya no es suficiente con el grupo de danza Universitario sino que siento que debo hacer algo más independiente que no solo involucre a mi juicio personal como bailarín y coreógrafo, sino abrir escuela para otra gente. Entonces abro el espacio, afortunadamente para ese momento logro tener varias becas del Ministerio, me gano dos becas de creación para coreógrafos sin larga trayectoria y eso me permite también hacer formación, tener algunos recursos para arrendar los espacios y a veces la universidad también pedía para tener al grupo pero en ese momento era muy complejo porque tenía los dos grupos, el de la universidad y el de mi fundación, entonces ya empezaba a tener fuerza con las becas y todo el Ministerio.

En el 2013 solo me quedo con mi grupo y con la escuela. En el 2015 abrimos la escuela, la fundación además de ser grupo de creación y formación, es escuela para formar en contemporáneo, en algunas técnicas de teatro físico, entrenamiento de estiramiento, entrenamiento de improvisación y varios talleres que dicta. Vamos hacia afuera expandiendo a más gente y eso se genera hasta antes de la pandemia. De ahí cerramos la escuela, los alumnos estaban dictando las clases porque yo no voy a estar todo eso de hacer talleres de improvisación, de danza teatro y uno que nos gusta mucho es la danza terapia. La mayoría de alumnos eran mujeres, empezaron a buscar varios caminos, dedicados a la formación o grupos independientes, entre otros. (Con lo de las convocatorias de la Gobernación de Nariño, a finales de este mes van a estrenar 6 trabajos unipersonales de danza contemporánea y tres Grupales de la gente que han bailado conmigo).

Hoy en día estoy dedicado a enseñar, a entrenar, hacer procesos creativos, de pronto alguno que otro maestro que llega a Pasto y que yo pueda tomar clases las tomo, aunque ya no tomo tanto a menos de que sea una línea que me guste, pero ahí estamos queriendo seguir aprendiendo, tomando talleres, clases y buscando la posibilidad de actualizarme.

Lina Villegas: Yo ubiqué cuatro categorías de análisis en el trabajo y ya quiero que pasemos a cada una de ellas. La primera es la que tiene que ver con los contextos más ampliados que se refiere al contexto nacional o político, o social, cultural en el cual está imerso el bailarín o coreográfro al momento de comenzar, si esos contextos más ampliados han configurado el detonante creativa o necesidad creativa, ¿y cómo ha sido? En este momento, yo te preguntaría por eso. Y cuando digo, te preguntaría, yo quisiera que me respondieras, lo puedes hacer de forma general pero para mi sería muy interesante que lo

respondas con obras concretas , es decir,si recuerdas o como bailarin o como coreográfo, pero lo digas concreta en tal obra, ese fuel el detonante y lo trabajamos así, ese es la primera categoría.

La segunda categoría tiene que ver con un contexto más local, en este caso el contexto por ejemplo, el contexto que tu tienens en Pasto, que es más cerradito, tal vez la cultura específica de Pasto, cómo has trabajado eso específico,

El siguiente contexto es el de la vida personal, cómo has vinculado con los detonantes o los temas de creación. Entonces yo te voy a ir preguntando por cada uno de ellos. Puede que yo voy a encontrar aquí, bailarines que me van a decir que no acostumbra a trabajar esos tipos de temas, eso hace parte también de la entrevista.

Todas esas cuatro categorías Baldomero, no están separadas, que en el proceso de formación todo está vinculado. Sólo que yo separo esas cuatro categorías de manera separada para que tu identifiques en ese proceso de creación cómo lo has hecho en ese tema. Pero en realidad todo está relacionado, el contexto amplio, el local subjetivo, lo que establece cada bailarín con el tema de la obra, y así.

Baldomero Beltrán: En mi caso es muy difícil separar esas cuatro categorías. Por ejemplo separar el número nacional o más allá de las fronteras de lo local es muy difícil de separarlas de cómo uno se asume, de donde uno se para, de ese lugar de enunciación, para poder contar con lo que uno quiere. Como lo decía García Márquez, uno para ser universal tiene que partir de lo local. Entonces, cuando uno quiere realmente que lo que está tratando de contar, lo percibe cualquier persona en cualquier lugar y se siente identificado con lo que uno está proponiendo, en algún sentido también lo pueda leer desde su propia forma histórica y entender. Uno debe de partir desde su propio conocimiento. Trabajar desde local, la obra se verá en cualquier contexto. Yo asumo como parte política, sociopolítica, cultural, siempre a estar atravesado cualquier obra, en algunos casos.

Más conciencia con más profundidad pero nunca vamos a poder dejar desligarnos de ellos, en ese sentido cuando yo asumo una obra de un trabajo creativo, desde la primera obra que se llama Morada un acto de la vida Tamente la que comentaba el viaje a Bogotá y qué tiene que ver con los cuatro elementos de la naturaleza, de una involucro los tres estadios. Uno, el del estadio hacia fuera de la universal con respecto al ser en su totalidad como cuerpo y como cuerpo territorio, y como cuerpo cosmos, como cuerpo universo, en el sentido de hablar de que todos tenemos esa energía de la piel de la tierra, de la respiración, del aire, de la sangre, del agua; todos estos cuerpos que yo hablo en esa primera obra, pero que además de hablar de este concepto que en cualquier parte van a decir que bueno soy de ese concepto yo también soy colombiano, Europeo, o lo que sea, tengo esa amplitud.

Esa fue tal vez mi primera necesidad de contar lo universal. La definición de lo más amplio venía desde lo más profundo. En ese momento yo siento que con solo ese hecho yo puedo hablar y dialogar desde la escena con cualquier persona de cualquier parte del mundo. Nos ubicamos en ese contexto ampliado que usted habla, también más local, aunque no sé hasta dónde sea local, y siga siendo un poco más amplio. Es cuando planteo, cómo impongo yo cada uno de estos elementos, como yo el agua la instauro en este lugar donde yo estoy, como yo construyo un concepto visual y coreográfico en el movimiento a partir de hablar del arjibe, que tú me preguntabas. Entonces el arjibe es un pozo de agua, en donde tal vez hago un trabajo coreográfico, demostrar cómo el agua sale de esos pozos pero además demostrar con la coreografía también, lo muestro con instalación porque mis obras, solo las últimas, han dejado de tener objetos en escena. Otras han tenido manejo de objeto o más atrás. El estar en cuerpo el movimiento

instaurado dentro de una estructura de instalación, el concepto es muy estricto de lo que viene de las artes plásticas de las artes visuales.

Lina Villegas: Me intereza profundizar en eso ¿Cómo pones esos contextos en el propio cuerpo y en la escena con las materialidades?

Baldomero Beltrán: Está de varias maneras de pronto cada obra tiene un proceso distinto. Está por ejemplo en otra obra que se llama *Tatambú Tierra alta* que es una de mis obras insignias porque fue la que después se construyó como obra de danza contemporánea, producto de mi tesis. Allí hay una escena que yo hablo de las semillas de cómo las abuelas en el campo con esas bateas enormes de madera aventaban el maíz para que las semillas se vayan. Entonces yo recuerdo esa imagen, de mi infancia tan bella, Vera una mujer parada en una ladera o en una montaña donde el viento sopla más como casi una danza mientras movía estás Bateas y caía el maíz y volaba la pluma. Había muchas imágenes que sigo construyendo en mis obras, cómo esa batea que yo en ese momento, es símbolo, cuando yo la paso a cenar la batea hace parte de mi cuerpo por momentos si se vuelve tal vez una coraza que hace parte de mi cuerpo o se vuelve un vientre, pero también tal vez dentro de esa obra soy la mujer abanicando o soy la semilla cayendo entonces, yo me resignifico dentro de la escena de varias maneras, correlacionando el objeto y su simbología. Cuando por ejemplo presento esa escena, que también la presento como obra individual porque a veces me dicen que baile un fragmento, ahí pregunto que la batea o La Ruana, porque son dos escenas distintas como insignia de la danza Acabé de Nariño y yo las he bailado en parques, en patios, para manifestaciones para conciertos, para lo que sea.

Pasa con esa batería que yo la bailo en Brasil y bailo esa cena o en México en otras partes y el contexto cambia pero la lectura sigue llegando tanto a la memoria de lo que tal vez la persona no ha vivido pero que vivieron sus ancestros y de alguna u otra manera detona en su registro clásico con toda esa memoria anterior que uno trae, que a mí me sorprende las lecturas que a veces la gente hace frente a estos elementos y digo que yo logré hacerles una transgresión consciente porque yo también trabajé, porque mi primer tiempo cuando yo hacía mis procesos de formación de adentrarme a la creación, yo lo que hacía, y de pronto en mi tesis de grado está clarito que hago una transgresión consciente de ese movimiento o sea entro al espacio a entrenarme y empiezo un ritual de ir hacia atrás a la memoria casi a nivel antropológico en la búsqueda de los elementos que yo tenía hasta que entro en un estado de catarsis y logro encontrar ciertos elementos, eso es lo que yo a veces siento cuando estoy en un escenario y mucha gente logra abrir eso en su memoria. Yo creo que está ahí tanto ese entorno ampliado, tanto el entorno local, como mi ser interior y lo que yo me nace o me inquieta contar, cómo es mi cuerpo, cómo es mi ser, cómo es mi movimiento y obviamente esa parte está inmersa en cualquier trabajo con el cuerpo.

Lina Villegas: Empecemos con la segunda categoría porque realmente la segunda y tercera categoría se relacionan con lo que estás diciendo, la cuarta categoría yo creo que tenemos que dejarla para más adelante porque es la que puede permitir una elaboración bien importante para lo que eres.

La segunda categoría tiene que ver con la vida cotidiana, se llama el vínculo sensible con lo cotidiano. Y aquí me interesa como por ejemplo cuando en las obras de creación la vida cotidiana se presenta como material, como tema de creación, como motivador de imágenes corporales, de acontecimientos escénicos pero en un marco de construcción artística. La segunda línea de esto de la vida cotidiana cuando se establece una comunicación entre los creadores y el bailarin donde ese espacio de la creación, del aula permiten hacer esos intercambios que también nos recrean la vida cotidiana. Aquí me interesa es por ejemplo, en qué imágenes, en qué obras y de qué manera el tema de la creación o un detonante de una

escéna o una imagen creativa puede hacer parte o cómo se constituye como necesidad creativa en las obras tuyas, que ya de alguna manera has mencionado, por ejemplo, el ejemplo de la batea me parece que es de ese orden.

Baldomero Beltrán: La parte cotidiana está muy relacionada porque creo que la mayoría de obras parten de ese también dejarse afectar por lo que pasa en el entorno. No necesariamente del presente sino tal vez de en algunas obras como la que te comentaba tiene que ver como con el pasado. Lo que también tiene que ver con la memoria de este lugar que habitamos, que es muy rural digamos que hasta inclusive la gente de la ciudad tiene contacto con lo rural por otro lado, cuando yo planteo el concepto de cómoda crear, lo propongo desde muchos puntos, uno lo voy a trabajar desde un texto que escribo, un texto poético que genera imágenes, como le comentaba yo escribía mucha poesía o sigo escribiendo mucha poesía, y allí es una poesía totalmente cargada de imágenes.

Entonces de ahí traigo acciones precisas que yo puedo llevar al movimiento y a la acción lo otro que le comentaba es cómo hago esta regresión esta búsqueda de algo que está más allá y que me emboca a la memoria también hablando como de este teatro de qué tiene que ver con la memoria emotiva que lo aborda Stanislavski. que es muy distinto a lo que define Erotopse que es más de lo físico, o sea sentir las sensaciones. Entonces en esa parte que lo de motivo que a mí me gusta mezclar las dos, yo cuando estoy no como bailarín coreógrafo, sino como coreógrafo hacia bailarines también lo uso, empiezo a leer textos o empiezo a canalizarles el trabajo de improvisación, digo esa improvisación, "vamos a realizar con venda en los ojos y se van a empezar a mover sobre el espacio" y yo les voy dando pautas. Entonces el aire se volvió denso, aquí esta mujer, es una mujer maltratada o vamos caminando y encontramos o recordamos como tal en tal esquina hay una persona sentada, desplazado, cómo fue mi sensación con eso como tal vez me siento al lado y empiezo a buscar relacionarme con este personaje.

Entonces yo empiezo a trabajar desde la voz y ellos el movimiento como todo una carga de encontrar en ellos esa sensibilidad y se genera un mundo muy fuerte, esa es la parte de improvisación. La primera, darle esa sensibilización para encontrar herramientas que ellos mismos empiezan a mostrar y yo veo como que se comportan sus clases de movimientos, veo sus gestos y voy desde allí despertando. Entonces esto lo que encontré en esta improvisación lo vamos a volver a trabajar hasta que se vuelva más visceral, que siendo visceral no pierda lo visceral digamos y pueda volverse movimiento, más marcado más formalizado más preciso. Allí en ese concepto de abordar la dramaturgia en la creación es un punto de partida que es de lo que más me gusta iniciar. Por ejemplo si lo hago desde la parte de la palabra entonces tal vez la palabra es acción, o el poema es acción y la acción o es imagen o en movimiento, yo a veces trabajo desde la combinación de imágenes, no desde el movimiento en sí, sino desde la imagen, trabajamos evocando desde tal tema. Yo trabajo mucho los temas hablando de ese contexto local y nacional, hablo mucho de lo político, de la violencia política, que es un tema muy recurrente en mis obras.

Además de la memoria del trabajo de la tradición de recuperar la memoria central de la memoria cultural religiosa inclusive o espiritual o también ahondar en lo místico, en lo mitológico desde la región o en el cuerpo como ser espiritual que son como un poco los temas. El otro aborda todo lo de la violencia, lo político pero desde ese lugar. Entonces como yo cuando estoy trabajando en las obras personales parto desde textos pero también parto desde objetos. Esta escena tiene que ver con las cosas comunes digamos un tema, lo voy a abordar desde un velo negro. Entonces cómo esa lectura del objeto empieza a generar, evocar ese mundo que he construido como la batea, la ruana.

Muchas veces la carga simbólica que tiene la fuerza el objeto me permite a mí y a la gente que trabaja conmigo desbordar una emoción, desbordar la imagen a una emoción y eso hace que se traduzca al cumplimiento y que sea sincero y que realmente transmita.

Lina Villegas: Me interesa mucho lo que estás diciendo de las imágenes acción, que ya lo planteaste que puede ser desde un texto poético, pero también lo acabaste de plantear desde un objeto y además hablaste también de imágenes acción y la emoción. Hiciste una cadenita interesante, yo quisiera que me ampliaras eso, con ejemplos propios, es decir, yo quisiera saber cómo se lo nombras a los bailarines para que construyan esa imagen acción, para que esa imagen acción se carge de emoción. ¿Qué tipo de estrategias utilizas, qué pautas les das? Más adelante vamos a hablar de la improvisación en detalle, cómo eliges el movimiento, qué pautas vas dando en la medida en el que van aflorando esos movimientos que tu mismo dijiste, sinceros. Eso también lo quiero abordar. Pero en este caso consentrarnos en esa construcción de la imagen acción sea desde el objeto o sea del texto poético y cómo se carga de emoción, como tu mismo lo dijiste.

Baldomero Beltrán: Con un ejemplo práctico en el año 2015 monto una obra llamada *Como elabora la piedra y la espum*a, es una obra con 12 bailarines y en la cual contamos uno de los mitos de origen de Pasto, entonces en ella uno de los elementos que desarrollamos es el concepto de la piedra, como elemento que está en nuestro cuerpo en el sentido de lo más profundo, de lo más físico, de lo más duro que es el sistema óseo. Pero por otro lado con esa relación que nosotros los pastusos hacemos con el volcán galeras, como ese ser tutelar que siempre va a mantener como seres que no hemos pedido esa conexión con lo natural y con lo mítico sino que nosotros seguimos siendo seres que hemos visto de alguna manera un duende, de un mal aire o por cosas que está muy relacionada con la naturaleza. Cuando yo a bordo esta escena que tiene que ver con la piedra, les hago un trabajo de regresión consciente. Lo primero que hago con ellos es haber construido unos textos literarios, unos textos poéticos que hablan de la piedra y también tomar otros textos de autores andinos que hablan de esta mitología y que involucran a la piedra y voy dando palabras, textos e imágenes mientras ellos van moviéndose improvisando, digo improvisando porque también hay elementos de improvisación, porque eso vamos a trabajar desde niveles bajos fundamentalmente abordando una caída de movimiento ondular. Son como otras clases de niveles más técnicos pero desde la otra parte les empiezo a plantear esa sensación de ellos volverse piedra, cómo me voy a construir como piedra y cómo en ese construirse como piedra recuerdo una explosión del volcán y esa lava que sale cómo me acuerdo cuando voy a un río y me recuesto sobre las piedras calientes que les dan el sol. Ellos empiezan a tener imágenes en su interior de esa clase de acuerdo con su memoria obviamente desde lo que les estoy planteando.

Lina Villegas: Tu generas en ellos unas imágenes y que ellos la establecen también de acuerdo con su vida personal y sus recuerdos.

Baldomero Beltrán: En resumen es como memoria histórica. Es la palabra que uso para dar entender.

Este cuerpo de roca, es un cuerpo que tal vez tiene un movimiento contenido, entonces desde esas imágenes miramos ese movimiento, vamos a generar como un trance un poco más fuerte. Para otro ensayo que estábamos trabajando sobre lo mismo les dije que trajeran piedras del lugar de donde sientan que tiene más recuerdos y a la siguiente empiezo a realizar esa misma sensación pero desde ese lugar. Entonces ahora sí vamos a jugar con las piedras, hacer equilibrio con las piedras en la cabeza o vamos a pensar que nos bañamos con el jabón o con el sonido que fue lo que detonó en esta escena justamente,

el sonido de las piedras al chasquearse entre ellas, fue el detonante para la creación ya a otro nivel de esta escena.

Entonces ellos empezaron a trabajar el sonido y había momentos en el que la musicalidad de todo el espacio de 15 o 10 bailarines, haciendo soñar piedras de diferentes ritmos se volvía una sensación de energía y una carga de memoria, ya no memoria histórica, sino la carga que va teniendo el bailarín en el proceso directo de creación de ese momento, se detonan cosas y ahí puedo hablar un poco que se hace una imagen.

Lo de la imagen es otra cosa, en algunas escenas para el agua, los bailarines no construyeron tanto desde el movimiento sino de puras imágenes entonces empezaron a construir imágenes y luego lo que se abordó fue un concepto que yo trabajo imagen-movimiento, viene con poco del cine, del video, lo había estudiado en Buenos Aires desde esa época lo tengo, porque me gustó mucho construir muchas imágenes quietas que evocaban cada una a una situación distinta y luego cómo las podríamos ir uniendo en lo que yo le llamo transición. Vamos a hacer un movimiento de transición entre imagen 1 imagen 2, pero esa imagen de transición requiere sólo 4 tiempos en un tiempo o lo que sea y con tal sensación de movimiento una dinámica y empiezas a construir una serie de imágenes que luego vuelven a hacer fraseo coreográfico y cada imagen abocado una situación, una sensación, un pensamiento o algo, de esa manera es de la que más construyo cuando hago para los demás. La otra es como la improvisación libre o la composición instantánea de la cual, como ojo de director puedo revisar qué tanto sirve, qué quiero que vuelvan a repetir, qué quiero que vaya quedando. Entonces les voy sectorizado partes de lo que van creando para que lo vuelvan más natural en su cuerpo.

Lina Villegas:¿Esa decisión de ese material de las improvisaciones es el que sirve, está mediada por qué? ¿Qué es lo que te dice que ese fraseo o eso que ocurrió en esa improvisación es lo importante?

Baldomero Beltrán: La primera el tema, y lo que yo quiero que en esta escena no es con respecto hacia la piedra sino la fuerza, el dolor lo que yo vea que va con ese camino porque lo que quiero concretar lo voy extractando. Cuando yo vea al bailarín, sienta que con eso me transmita. Lo otro es desde la acción. Cuando es un movimiento no una imagen, se parte de una acción del verbo o la frase entonces qué acción tengo aquí, la acción de servir, de desgranar o de sentir que la lluvia, depende del tema. Cuando es la acción trato que llegue al límite de la acción y que la repitan y que la repitan hasta que cree una obsesión o hasta que es acción, se vuelva realmente natural en el cuerpo. Yo muchas veces llevo la idea y empiezo a proponer la y veo que sucede en el bailarín y de acuerdo con eso voy a decidir.

Lina Villegas: Hay algo que me gustó mucho que dijiste, que se vea como un movimiento sincero, que no se vea falso. Esa idea de movimiento sincero, movimiento verdadero, o movimiento ya instalado en su memoria. ¿eso lo ves cuando el movimiento tiene algún tipo de calidad específica?

Baldomero Beltrán: Nonecesariamente porque por ejemplo yo tengo bailarines que son más teatrales que su movimiento no es ni tan bonito ni tan amplio pero de pronto yo le digo a ese bailarín que da esa imagen, y ese bailarín va a tener esa sensación Interna durante los tres minutos y ya.

Entonces, creo que lo más importante es eso, que lo traigo también desde el teatro y la danza buton que es el abordaje de la imagen interior en el que realmente el bailarín está sintiendo en ese momento o está pensando o está evocando y cómo se refleja en ese cuerpo. Uno siente que está y que hay algo que está contando y tal vez no se esté moviéndose casi, pero que uno lo siente y seguro el espectador también va

a sentir, entonces hay muchas maneras. Esas como la más, desde no hablar tanto el movimiento sino de lo interno de la sensación.

En otros bailarines que son mucho más diestros y más hábiles los podré encontrar en que desde ellos trabajaré el movimiento muy plástico muy elaborado y lo que tendré que hacer allí es buscar cómo ese movimiento se fuera más cargado de la parte emotiva. Cómo llego a esto, digo bueno vamos a trabajar el movimiento y traje unos textos y entonces hago la apertura del movimiento voz y en ese transcurrir de ir diciendo palabras con ese movimiento puede ir detonando algo más, voy explorando diferentes formas. Puede que no funcione tampoco y busque otras o algunos bailarines se acaba el proceso y no lograron nada, puede suceder.

Lina Villegas: A veces es dificil también encontrar esa carga en el bailarín, porque al que ha hecho teatro, finalmente se aprende, a evocar desde la emoción, desde la imagen. Por eso te pregunté y cómo lo haces con el bailarín.

Baldomero Beltrán: Y otra forma es el de la acción física, de tanto realizar una acción y producirle una sensación a eso se va a evocar el cuerpo va a reventar. Entonces digo en esta escena mañana vamos a traer un balde de agua y te lo vas a echar encima y luego a partir de eso le digo, ahora sí, recuerda ese instante y tal vez pueda encontrar que quede algo más.

En teatro le hacen a uno cosas muy duras, por ejemplo a uno lo colocan en un centro del círculo y todos alrededor. Te dicen, tu personaje es una prostituta y entonces todo a tu alrededor a decir cosas fuertes con respecto a eso, o empiezan a contar vivencias de ellos con especulación a esa situación, hasta que tu te vas cargando, a veces lloras, a veces necesitas un abrazo, y logra que la escena pueda cargarse un poquito de lo que el director o la obra necesite. Como vengo de esos procesos, entonces eso me permite tener otros recursos teatrales para poder construir esto.

SEGUNDA PARTE BALDOMERO
Continuación de la entrevista 6 de Noviembre.

Lina Villegas: Veníamos hablando un poquito de los temas de los contextos,cómo realmente han atravezado tus procesos de creación. Yo realmente en esta parte de la entrevista quiero que entremos a la cuarta categoría de análisis. Te voy a hacer un recorderis, la primera categoría de análisis tiene que ver con un contexto más general, como cultural, social, en el que está inmerso el bailarín. La segunda categoría se relaciona un poco más con los procesos de la vida cotidiana para hacer creación que también hablamos de eso. La tercera categoría es la que tiene que ver con la historicidad del bailarín, cómo con la necesidad creativa, con el tema de creación, el bailarín va vinculando con su vida personal, acontecimientos y va aprovechando eso para construir material de movimiento. Y la última categoría, que atraviesa las otras tres, es la que realmente comprende el cuerpo afectado o cuerpo afecto, que es ese cuerpo que logra construir esa realidad a partir de los sentidos en un contexto de danza. Es decir cómo recogemos esos materiales que corresponden a esos contextos, cómo se ponen en ese cuerpo para hacer danza, para hacer movimiento, a partir de qué estrategias, entonces me gustaría mucho, que tu puedes al responder referirte concretamente a una obra o la otra,pero aquí lo que me interesa es conocer cómo ha sido tu metodología de trabajo cuando tienes un tema de creación que corresponda a contextos más ampliados o asuntos de la vida cotidiana, cómo lo llevas al aula, cómo lo trabajas con el grupo o contigo

mismo en las obras tuyas, en las que tu haces de bailarín, cómo lo trabajas, cómo haces esos vínculos y cómo luego de ahí, sale tal movimiento, fraseo, tal representación para llevarlo a la escena.

Baldomero Beltrán: Son temas que se atraviesan entre ellos todo el tiempo, uno no puede desligar uno del otro.

Las temáticas como te comentaba siempre han sido muy político-sociales, también atravieza dos por una política qué tiene que ver con el contexto y con el territorio, con el cuerpo en sí, ócmo el cuerpo está diciendo en esos espacios. Por eso, cuando yo veo un tema que es importante para mí también lo siento en el otro, en cómo el otro lo vivencia cuando el otro está allí, en ese entorno, en ese contexto, en esa relación social con el otro, y yo digo bueno qué pasa con eso allá? Y me inquieta el poder también yo contarlo para otra gente. Desde ahí puedo ver, tal vez un campesino por allá con un asador al sol y al agua sudando, labrando la tierra; pero también puedo ver una persona desplazada, sentada en un andén de Pasto o de una ciudad, pidiendo dinero y yo leyendo en él su pasado y su memoria, todo lo que trae y yo digo, es una persona que está totalmente desterrada, su identidad cultural ha sido lacerada y muy fracturada.

Entonces esa clase de imágenes y de entornos son los que a mí me empiezan a sacudir y a decir bueno por aquí es lo que quiero contar. A mí me nace, sí sentirlo, sí desde mi, no es algo tan intimista, es un vínculo sensible con mi vida porque el solo hecho de sentirme afectado, de ver esa realidad ya hace parte de mi mismo, entonces yo empiezo a ver esos entornos, al ver esas personas y a ver sus corporalidades, a leerlas para luego traducirlas, entonces me es muy fácil, porque en primer lugar son entornos que también son míos, que son geografías de sus cuerpos. Están ligadas al territorio y ligadas a mi territorio. Entonces hay muchas cosas en común.

Por ese lado hay una facilidad de poder abordar los temas, como lo decía allí, es como estár haciendo un estudio antropológico pero es un estudio antropológico que parte también de un análisis de uno mismo, como un autoestudio antropológico, pero es partir de uno mismo para verme reflejado en el otro y eso que nos une y que nos hace ser pares en muchos aspectos me permite a mí contar de una manera mucho más fácil y mucho más honesta, sensible y transparente, como que no hay pierde no hay ningún riesgo de no ser auténtico y no será honesto en lo que le uno produce. Por eso para mí es mucho más fácil honestamente trabajos individuales, que cuando hago trabajos para la gente, porque bueno, la gente puede tener otras necesidades y veo otras cosas y de pronto se enfoca en que yo quiero contar esto, entonces el bailarín no lo tiene en su memoria histórica, no lo tiene en su percepción, entonces toca sensibilizar mucho para eso. O lo contrario, que a veces yo parto el tema para la gente y ellos lo caminan por otro lugar, empiezan a hacer otros planteamientos. Entonces ahí es tomar decisiones. Hago un intermedio entre lo que yo quiero y lo que el bailarín me da, trabajo más tiempo para que lo que yo quiero contar se llegue a dar más precisa.

Lina Villegas: ¿Más tiempo por qué?

Baldomero Beltrán: Porque si yo voy a hacer un trabajo por el cual quiero que el bailarín cuente más precisamente un tema así como yo lo estoy planteando, pueden estar más tiempo de sensibilización que si yo le dejo al bailarín que camine desde donde él quiere. Obviamente haciendo un trabajo procesual tal vez detona más rápido en lo que él da, eso es el otro extremo de las decisiones qué puedo tomar Y lo otro es buscar un intermedio.

Yo a veces me maravillo porque empecé con una temática y la temática me llevó a otro lugar porque con quien trabajé tenía otros planteamientos y entonces vino la posibilidad de abrirme a lo que el bailarín propone sin ser tan drástico y rígido con mis planteamientos pero a veces no, a veces digo que yo necesito porque además ese también fue el tema investigación.

Cuando es más libre, cuando uno lo hace porque lo quiere hacer, es un poco más fácil dejar el proceso así pero cuando es un proceso, un planteamiento más preciso como una convocatoria hay que darle más claridad en esa parte. En eso inicio, en esa observación, también cuando hago esas observaciones me planteo directamente los elementos a parte del cuerpo, que pueden ir en la escena, me gusta mucho, como le contaba trabajar con objetos, he hecho muchas danzas que parten del objeto y entonces empiezo a llevar a la gente a los espacios y bueno, vamos a ir a hacer exploración a la calle, vamos un poco a campo abierto, atrasar con los árboles o a sentir la hierba, más lo he hecho conmigo mismo, y he hecho algunos procesos así; bueno necesitamos sensibilizarnos para tal tema y queremos sentir la ciudad, la zozobra de la ciudad, entonces vamos a ponernos unas gafas y vamos a cerrar los ojos y vamos a salir a la calle como a coger un bus hasta dónde nos lleve pero cerrando los ojos, para cambiar la percepción del espacio y el tiempo. Entonces empezar a hacer esas exploraciones me ha gustado a veces, para ver qué más sucede cuando uno, o cuando siento que la gente no revienta en ciertos aspectos, entonces hago esas exploraciones más de campo.

Por ejemplo a una chica le digo nos vamos a ir al campo a escuchar cómo la gente habla para tener esa sonoridad porque en la obra además de movimientos va el texto. Empezamos a jugar con eso y obviamente al ir el entorno y trabajar sobre la sonoridad también se trabaja sobre la corporalidad. Es como un trabajo de campo un poco más antropológico, sociológico aborda muchos elementos que yo no los trabajo a fondo pero sé que están allí. Simplemente es una exploración de campo, en búsqueda recursos plásticos, en busca de recursos corporales, emocionales, que nos permitan ahondar más en los temas. Ahí está lo primero, que vamos a trabajar como la imagen del cuerpo, en el otro en el que yo voy a valorar porque muchas veces las obras que tienen este elemento de representación, sin llegar a ser una representación teatral con personaje tan preciso, es una representación más múltiple en la cual se plantean ese personaje del dolor, ¿Pero qué clase de dolor? un dolor que es un dolor de una persona violentada, pero ¿violentada desde qué lugar? Desde el poder. Pero hay muchos, está el desplazado, está inclusive, o es violentado desde el poder político familiar. Entonces son muchos cuerpos en uno. Cuando yo hablo de los estudios de la interpretación del cuerpo, de la interpretación del personaje, siempre he planteado esa multiplicidad del personaje.

Cuando hablo de esto recuerdo que lo empecé a crear con la beca del Ministerio de Cultura del año 2012 que se llamaba *Fiesta andina* donde hablo de los múltiples cuerpos o de las múltiples interpretaciones. Los otros que llegan a mí en el momento de entrar en el trance. Entonces habla de los otros como toda esa multiplicidad de cuerpos que llegan a uno en el momento en el que entra en el estado de la danza en el estado del personaje, sobre todo porque se ha hecho toda esa evocación. Está el cuerpo ancestral, el cuerpo del abuelo, pero está el cuerpo de cuando eras niño.

Recuerdas que yo te hablaba de unas memorias, la memoria más ancestral, todo lo que está en el cuerpo de uno desde las formas de esa memoria de atrás, es física pero también es un poco de comportamiento. Y la otra de la memoria histórica. Entonces ahí es mucho cuerpos cuando uno ha trabajado la vocación que llega tal gesto o tal movimiento que viene del abuelo pero también te llega tal expresión que te viene de la relación afectiva con alguien de eso que se ha construido o de la relación social de la escuela al colegio o de caminar en la calle y encontrar ese conflicto con alguien que tienes que tratar un ladrón o

bueno tantas cosas que pasan entonces esas memorias de acuerdo a la investigación que uno hace haya enfocado pues llega. Esa es la diferencia fundamental entre la construcción de la interpretación del bailarín a diferencia de la interpretación del actor, que en el actor tal vez, aunque el teatro contemporáneo también lo debe manejar, pero el teatro más convencional creas un personaje, en cambio aquí creas un personaje que son múltiples.

Porque es el cuerpo de la danza de la esencia del movimiento eso lo que te hace múltiple eso lo que me parece tan rico porque en cualquier momento te vuelves camaleónico en el movimiento y en esa capacidad de ser camaleónico llegas a todos, porque todos van a leer en lo que haces. Se van a leer ellos mismos en una memoria o en algo y eso cuando uno tal vez después de una obra y abre un foro y una charla. Hay tantas interpretaciones hay múltiples. Tan variadas y todas funcionan para lo que uno estaba queriendo contar, así sea unas inclusive contradictorias entre ellas pero para uno no eso también hace parte de ese movimiento, justamente por esa diversidad de la interpretación lo subjetivo que es.

Lina Villegas: La danza da la posibilidad de construir las texturas de cuerpo y da la posibilidad de transformar y no quedarse con sólo el cuerpo personaje. ¿Cómo trabajas con los bailarines, llegar a esos cuerpos? Ya hiciste como un primer momento de sencibilización, haces trabajo de campo, observación, les generas como una cantidad de cosas para que ellos se vinculen con ese tema y empiecen a producir desde su propia experiencia. ¿Cuando ellos empiezan a generar ese material de movimiento, cómo vas decidiendo tu qué a esto, si trabajas con la improvisación osea, ya cómo lo pones en el cuerpo en el fraseo?

Baldomero Beltrán: Hay muchas alternativas pero voy a contar algunas, porque a veces no sé con qué herramientas voy a trabajar, en la medida que van sucediendo las cosas empiezo a sacar los haz sobre la manga Los que me parecen más importantes para ese momento.

Lina Villegas: En la medida que van apareciendo las cosas, vas sacando las estrategias. ¿Qué te hace sacar una estrategia a la otra?

Baldomero Beltrán: Por ejemplo la capacidad del bailarín de moverse. Si yo tengo bailarines muy capaces con el movimiento y de una me captan entonces tal vez puedo trabajar desde la improvisación y las motivaciones, las consignas pueden ser simplemente darles pautas de movimiento palabras y acciones precisas.

Pero tal vez en otros, de pronto tenga que hacer procesos que no partan de la improvisación sino que a partir de un ingreso de consignas luego conducirlos hacia la improvisación. Por ejemplo hay un recurso que me gusta mucho que sale el cadáver exquisito que es una forma de creación que viene de mucho de la literatura, planteo el tema y mucho lo trabajo con la gente de la carrera. Como yo estoy enseñando artes plásticas y artes visuales entonces lo puedo plantear desde una pintura, entonces chicos vamos a hacer cinco escenas y para cada escena cada uno va a retomar un autor o un tenga que ver con el tema y empezamos a escribir poéticamente un cierto texto del cual luego se empieza a subrayar frases que tengan que ver con acciones por un lado u otras que tengan que ver con imágenes precisas y luego de hacer todo eso se recogen todas las frases que sean más importantes y se vuelve a mezclar, a generar otro nuevo texto al azar y de allí empiezo, a que estos textos ellos los empiecen a traducir a acciones en el espacio a partir de improvisaciones, y bueno qué dice ese texto, este texto dice estrellas amenorinadas explotan bajo la tierra, entonces cómo llevo este texto y lo empiezo a traducir a unas imágenes o unas acciones.

Entrevista semiestructurada, en profundidad
Universidad de Antioquia - Facultad de Artes - Doctorado en Artes

Fecha: Octubre 22 y noviembre 6 de 2021, **Hora:** 8 am. **Lugar:** Pasto, Nariño. Entrevista virtual

Siguiendo con lo que decía, vamos, yo puedo empezar a trabajar mediante extracciones. Vamos a hacer 10 imágenes concretas, a sacar y hacer planteamientos, hacer principios corporales u otros principios, voy entrando fraseos. Este es un proceso más metódico, el estudiante o bailarín plantea todo y luego se va uniendo. Este fue uno de los recursos que más usé en una obra que tuve en el Ministerio como *El agua el latido y la espuma.*

Entonces por ejemplo cuando trabajamos en la celac para trabajar el agua empezamos a generar textos esta vez fueron más desde lo étnico, textos que puedan venir de una literatura local, una literatura sin nariñenses pero de un poco de atrás, no contemporáneas y sino tradicional en donde fuimos retomando como imágenes frases y luego esto se tradujo todo a imágenes en el espacio. Yo tenía entre bailarines entre 120 imágenes y luego se empezó a hacer el juego de construir las imágenes y reunir imágenes y darle cierta calidad a las imágenes y a la transición. Entonces la imagen iba adquirir un carácter ondulado después por la necesidad del agua o una sensación de movimiento de explosíon o catártica, o de vibrato para ir uniendo. Entonces hasta generar toda esa sensación que yo quiero que se vea, como la cascada, la ola y las chispas, y empezaron a darse todas esas iniciaciones hasta que el cuerpo de los bailarines empezó a generar esa sensación en el espacio. Allí había mucho que editar pero yo pienso que con todo lo que se dejó atrás también se podría hacer otra obra por esa clase de material y recurso.

Hay el de la vocación directa que parte más desde lo teatral y lo que comentaba de eso que hace Stavinlaski a Evoco, construyo, improviso y que voy dejando en frases, voy dejando sensaciones. En otras obras se ha partido de sensaciones y el bailarín se la pasa dos meses trabajando sensaciones hasta que las sensaciones de tanto volver a repetir van construyéndose a algo un poco más marcado, esto se acerca a lo de Grotowski a lo de las acciones físicas, a la sensación de ir y volver sobre el mismo, en el cuerpo va quedando la sensación hasta que se construye. Que es un poco un contrario o distinta a la de las imágenes es algo mucho más racional que de eso, racional de las imágenes le voy poniendo el cuerpo de la emoción, más sensitivo.

Eso viene después de haber hecho todo el trabajo de investigación de campo de trabajo de mesa de todo eso que es primero para tomar ciertas decisiones, de qué es lo que quiero contar, muchas veces yo no hago ese trabajo con los bailarines sino que es un trabajo de la estructura de dejarlos. texto que selecciono para empezar a trabajar muchas veces eso sobre todo en procesos cortos en que uno no tiene seis meses o 8 meses para hacer la obra. Entonces ya esa parte tristemente de la parte más de la dramaturgia y de la estructura dramática la construyo yo y las escenas ya las explico para trabajar sobre ellos que tenemos estos detonantes, esas consignas y vamos a trabajar de los de estos y ya los conduzco.

Otras veces sí los involucro en el primer proceso que es el de la construcción dramatúrgica, desde el planteamiento de la idea, inclusive en algunas obras les digo “bueno estamos en cero yo quiero que esa obra parte de ustedes ¿ que quiere contar? ¿qué quieren decir cada uno? vamos a empezar a explorar entonces empezamos a traer ideas” y ya partir de las ideas que me vayan dando, es un poco de trabajo más sobre ellos, yo los voy conduciendo, vamos a hacer una estructura, vamos a hacer un trabajo creativo de escritura suelta o vamos a ir a campo a sentir eso a sentir a dónde iríamos con este tema que ustedes me cuentan hacia qué lugar iríamos, hacia una persona o no, lo que vamos a hacer en su día a día van a pensar y observarse cómo se bañan, cómo se cortan las cosas, cómo cocinan, bueno depende del tema para empezar a poder conducir a la gente en el proceso. T

odavía depende de lo que queramos partir, decir, yo voy a hacer toda la parte de escritura y les voy a tener el guion más o menos elaborado, o si les voy a permitir a los chicos que hagan ellos también la estructura y la dramaturgia de una creación colectiva, porque si es una creación individual obviamente siempre lo hago, sí lo vamos a hacer en monólogos de Danza lo que se va a hacer, pues obviamente siempre voy a partir de lo que ellos quieran, o puede ser que yo marque un tema general pero ya en la estructura y desde la dramaturgia habrá una vía libre mucho más amplia para ellos.

A mí me gusta mucho decirle a la gente que no somos genios, entonces yo mismo voy sin nada a las clases, voy a ver que me permeo de ellos o qué puedo observar y ahí empezar a reflexionar. Yo ahí que cada proceso que uno empieza, con cada obra lo rico es eso, tener esa disponibilidad esa mente abierta para que puedan transformarse los procesos para que proceso tengan nuevas cosas. También en exploración e indagación en la metodología de creación, estar allí como atento, por dónde sería mejor camino para cada creación.

Lina Villegas: A mi me parece como muy interesante porque va uno a ver y los procesos son muy particulares, es decir, como vos lo mencionaste, hay que tener como unas estrategias y en la medida en que va avanzando el proceso se van sacando los haz sobre las mangas. No es una regla ¿cierto? ¿Qué define para tí aplicar uno u otro haz bajo la manga?

Baldomero Beltrán: Las naturaleza de la obra y las características del bailarín, las dos cosas que son fundamentales. Para algunas obras tal vez un poco más emocionales, yo necesito unos recursos más sensibles de allí, pero para otras obras que son como más sociales y estructuras que uno tiene que traer los símbolos desde afuera, entonces tal vez otras clases de recursos me sirvan un poco más.

Las características del bailarín, ¿Qué capacidad tiene? ¿Sí con ellos puedo construir un trabajo coreográfico bien elaborado? entonces plantearé desde esa parte de la construcción de fraseos pero también es de otros que siento que son muy sensibles, muy expresivos pero tal vez al nivel técnico no me van a dar ciertos elementos, entonces trabajo posiblemente desde eso qué es más las sensaciones de movimiento, la improvisación más libre entonces creo que esas dos cosas son las más importantes para poder saber por qué camino voy a avanzar.

Lina Villegas: Para mi este punto era lo que necesitaba para cerrar, está recogido en lo que estamos conversando. Y me parece muy interesante porque también estoy intentando rastrear y observando con los que he hablado, y la intuición que como creadora he tenido, uno tiene estrategias, pero hay muchos asuntos que hacen parte de la intuición de lo que ocurre ahí. Yo estoy trabajando con el grupo, y dependiendo de lo que esté ocurriendo en ese trabajo de improvisación, son muchos asuntos como de tipo intuitivo y sencible que me permiten tomar decisiones.

Baldomero Beltrán: El trabajo del objeto de la utilería y del vestuario, siempre es una herramienta que me gusta mucho. Se debe apoyar muchas veces. Llevo tierra el escenario para empezar a trabajar desde allí que eso sea como la sensación que va a producir la obra o lo que te contaba de la piedra o la batea o la misma ropa el cómo usarla como instrumento de utilería para generar o ampliar los símbolos o las lecturas.

Yo digo, en esta obra va haber una limitante en el espacio de sogas que atraviesan el espacio o de algo que cuelga y tienes que permitirte siempre no tocarlo o agarrarlo y sentir las texturas de esos elementos, hasta que la textura de alguna manera afecte también la forma como el producto se mueve o la

interpretación general. Desde siempre y hasta ahora es un recurso que me atraviesa, me jala y me hace conducir siempre los otros procesos.Y últimamente he estado trabajando como decir, "bueno voy a trabajar para mí, para mis trabajos personales sin objetos y me cuesta" porque siento que para mí el objeto siempre ha sido fundamental.

Esta última obra que estrené hace unos meses y justo se llama *Las espinas en la sangre* (que aspiro terminar este año hacer, ya realmente un estreno con todo lo de la ley porque yo la estrené en el Festival de Teatro Internacional y no hice como todo eso como la promoción, del afiche, que sea el evento de la obra) entonces para esta obra justo decidí no utilizar elementos, es de mis pocas obras y ya al finalizar el proceso o bueno digamos, que en la recta final no pude, tuve que incluir elementos, uno al final y dos al principio.

No sé, siento que me hace una simbiosis. Y un complemento adecuado para mis obras. Esta es una obra que tiene que ver con una protesta al poder, de está para mí, esa guerra biológica. Esa Guerra Mundial que impartió con la creación del virus y luego que se llevó a cabo ya esto maqueabélico con la vacunación. Entonces hablando de ese tema en esta obra y justo como te contaba yo no puedo desligarme de ser político, totalmente protestando y haciendo reflexión de lo que sucede y lo que nos sucede en cada momento, entonces todo ese tipo de pandemia, los primeros meses un poco de quietud, entonces me generó esta reflexión, como yo cuento un poco y como sensibilizó desde este lugar para no seguir ir como autómatas como maquinitas hacia el matadero.

Ese es un poco del tema de esta obra y es muy fuerte porque está atravesada con elementos de danza butoh y más que de danza contemporánea, de danza moderna, inclusive hago degrajando tanto en la técnica sino en esas interpretaciones abordando esa cercanía que tengo con el teatro. Es una obra que está creada desde el texto, es una obra de danza teatro a la cual el cuerpo se mueve y habla al tiempo, ya sea como sonidos culturales, con cantos o sea con textos poéticos, pues toda la obra está tratada de esa manera, todo el tiempo la voz está activa, es agotadora por eso los fraseos muchos más rápido y fue bien lindo, por ejemplo es mi primera obra en la cual directamente el movimiento del cuerpo y tal postura tiene tal palabra y tiene tal frase.

Entonces ha sido algo que quería hacer y que está en construcción a pesar de que ya la presenté pero eso, para terminar y seguir contando que esa es mi última forma de creación ahondando la imagen interior que yo te comentaba la otra semana que parte de la danza butoh. En la imagen que uno tiene interna de lo que uno es como ser, ser original originario de todos los elementales, lo fractal, la geometría sagrada, una cosa que se llama los sólidos platónicos, como tu cuerpo de sangre, tierra, agua y fuego, se aflora si lo trabajas, tal vez desde la danza butoh desde esos fantasmas y de monstruosos, desgarrador y desde la danza, que yo he trabajado, pues no es tanto desde allí sino desde más bien revalorar toda esta danza ancestral y en esa obra mezclo las dos cosas, por un lado mezclo la danza butoh andina que busca la revaloración de esos huesos y esa sangre, esa visceralidad y esa naturaleza cósmica nuestra, con un poco también de ese desgarre oriental en esta obra que que tiene esa lucha de contrarios, esa lucha de opuestos adentro.