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

Fecha: 13 de octubre 2021, **Hora:** 2:00 pm, **Lugar:** Centro Cultural Facultad de Artes

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

NOMBRE del(a) bailarín(a) o coreógrafo(a)	REGIÓN, ENTIDAD
Beatriz Vélez Vélez	Medellín, Prof. UdeA, Compañía Danzaconcierto, coreógrafa independiente

Guía de preguntas

Desarrollo de la entrevista

Lina Villegas: En Primera instancia, yo quisiera que Beatriz Vélez nos contara un poquito ¿cuál ha sido como su trasegar por la danza?, ¿cómo llego a la danza?, sabemos que ha sido una carrera que ella ha construido desde niña, pero me gustaría saber cómo ingresó en el medio de la danza, cómo aparecieron esos primeros vínculos con la danza, con las prácticas corporales y cómo, digamos, ha ido construyendo su vida al día de hoy. En un segundo momento, ya hablaremos de estas categorías de análisis que aquí te planteé y en estas categorías de análisis cuando yo te pregunte por esos cuatro aspectos que te dije, ahí sí podemos hacer referencias a obras concretas, a cualquiera de ellas. Pero en este caso, en este primer momento es como que nos cuentes cómo ingresaste, cómo fuiste construyendo ese camino por ejemplo que empezaste en la danza clásica, muchos años de la danza contemporánea, y en este momento, hay una pregunta por estas prácticas somáticas, por todo ese recorrido.

Beatriz Vélez: Yo comencé a muy temprana edad, comencé por esa intención de los padres de que tuviéramos otro tipo de formación y esa formación pues para ellos era el arte. Comencé a muy temprana edad más o menos cuando tenía 4 años, por el interés de mis padres de darnos otro tipo de formación complementaria a la académica normal. Entonces hubo de parte de mis hermanas mayores interés de meternos a música en bellas artes y después seguía yo, lo que pasó en ese tiempo, fue que me dolían los pies porque tenía el pie plano, entonces me llevaron donde un médico y el médico me dijo el ballet es buenísimo para formar los arcos y ahí empezó a todo. Entonces yo no fui a música, sino que me metieron a Ballet, empecé con María Elena Uribe que era la profesora en Bellas Artes. Luego ella conformó, su propia compañía, y me fui con ella para su academia María Elena Uribe, con el rigor, permanente, ella toda una maestra de ballet. Luego después de mucho tiempo vino o supe de unos talleres con el maestro Peter Palacio y con unas compañeras de la academia, entre ellas Claudia Estrada, nos fuimos a ese curso, nos interesó porque era un ballet como envenenado, podríamos decir como un tinto, o sea que tenía contracciones, que era un ballet donde uno alargaba, como que los movimientos ya estaban permeados por la danza contemporánea, había una barra muy grande, entonces yo quedé súper prendada ahí, me encantó esa clase de ballet así.

Lina Villegas: Esas barras de ballet son maravillosas.

Beatriz Vélez: Quedé fascinada, continué con el maestro y me invitó a estar ahí en la compañía, como entrenando con ellos, pero sin hacer parte, después me dijo que, si podía estar ahí, tenía 18 años, yo empecé a los 17 y empecé en la universidad y fue como en ese año más o menos.

Luego con ese trabajo de Peter entré a su compañía donde teníamos un rigor, todos los días ensayos de ocho horas mañana y tarde; todo un proceso formativo, además y alrededor de esos talleres, de esas personas que llegaban, como Sarita Villa, la misma María Elena Uribe quien nos llevó algunos profesores y eso me pareció como un gesto muy bueno, porque a pesar de ser una maestra muy rigurosa y del ballet, nos llevaba otras personas. Por ejemplo, tuvimos a la profesora Victoria Vil qué nos dio un taller de danza contemporánea, tuvimos a Henry Gómez, que me invitó a dar clase de jazz y de moderno, invitó por ejemplo al dramaturgo, Henry Díaz para que viéramos también la composición, la dramaturgia. Y ya una vez pues yo quise estar solamente con Peter, pues dejé la academia de María Elena y me dediqué al trabajo con Peter y luego de eso tuve la oportunidad de recibir una beca para estudiar y me fui a estudiar a Holanda, donde hice una especialización en Producción y composición para danza, y luego volví a seguir trabajando con la compañía.

Lina Villegas: Y allá, ¿cuántos años fueron?

Beatriz Vélez: Fueron 2 años estudiando y me quedé como un rato por ahí, y ya una vez acá quise darme como en la tarea de buscar alternativas, además del trabajo con Peter. Pero también producir, estudiar y hacer mis propias creaciones. En todo caso, mucho antes, en el 93, Concultura daba unas becas para jóvenes creadores, yo apliqué y me la gané y esa fue como la platica que me sirvió para irme a estudiar fuera, porque siempre estuvo la idea de también de crear mis propias piezas, siempre estuvo ahí como esa necesidad.

Lina Villegas: ¿Y por qué? ¿Cómo aparece esa necesidad de crear lo propio y no lo que está digamos, en la necesidad creativa de otro coreógrafo?

Beatriz Vélez: Pues yo me pregunté eso después, si es que era un inconformismo con la propuesta misma del creador, de Peter en ese momento. Como que, en todo caso había una diferencia creativa, a mí me hacía falta explorar por otro lado, que de alguna manera sí era más de la exploración más que a una conformación de grandes piezas y como grandes cosas, la sensación fue un poco como más yo, un poco más cercana, también, de pronto por mi propia naturaleza. Pero nunca fue una búsqueda de compañía, de tener gente alrededor y crear juntos, sino que fue como un proceso más solitario, de yo dándome cuenta de cosas que quería decir, de unas ideas creativas que le salen a uno y entonces uno empieza como a gestionarlas, la mayoría no sale, uno puede tener muchos hijitos y cositas e ideas, pero de ahí a la realización es otra cosa.

Lina Villegas: Entonces es más como exploración propia, tenés por ahí puros bocetos, tenemos que sacar todo eso.

Beatriz Vélez: De pronto fue como un enfrentamiento con ese proceso creativo de mi maestro en ese momento.

Lina Villegas: … entonces seguiste a la par con en esas exploraciones, investigaciones de obras ¿cierto?

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

Fecha: 13 de octubre 2021, **Hora:** 2:00 pm, **Lugar:** Centro Cultural Facultad de Artes

Beatriz Vélez: Empecé cómo a buscar también colaboraciones, más que buscar, pues la vida le manda a uno colaboradores, entonces también como buscando un buen equipo para explorar, desarrollar ideas, y conformamos el grupo Trabazón escénico, con el cual hicimos *Integrinos,* hicimos *Sinónimo trabazón antónimo desconexión*, y la otra fue esta coproducción que hicimos con la universidad de Antioquia para montar *Invisibles muros violados.*

Lina Villegas: ¿Eso fue con Trabazón?

Beatriz Vélez: Sí, eso fue con trabazón, pero no nos llamábamos todavía trabazón. También como un proceso muy interesante yo siento que siempre hay como una búsqueda, que yo nunca estoy como satisfecha, hay una sensación, siempre he dicho como que mis obras son más como experimento, que no tiendo a necesitar tener una obra y rodarla sino como que es un proceso de exploración que salió y lo hacemos. Incluso, no me interesa lo que pase después con ellos, algunos, por ejemplo, solo hicimos la primera función y chao, otros se han podido de pronto moverse más, pero no hay mucha fuerza para seguir rodando las piezas, porque siento que es como de alguna manera un simple experimento que yo hago a través del movimiento.

Lina Villegas: Y digamos que esos experimentos, esos procesos de hacer y que no siempre salen o que salen, pero que no hay un interés en circularlos, cuando estás ahí en el momento en el que se originan, ¿cuándo hay ese detonante creativo? ¿cómo lo agarras? Es decir, ¿de dónde sale esa idea para cada uno de los procesos? Si has identificado o algo que sea como de manera común o han sido diferentes fuentes esos detonantes.

Beatriz Vélez: Yo creo que pueden ser diferentes fuentes, pero es que ahorita cuando hiciste lo de las categorías yo pensé en el contexto. Ese contexto que se genera es el social, es el político, es el íntimo, es el familiar, ahí está todo, entonces me preguntas como el contexto.

Lina Villegas: No, porque eso es el detonante para cada uno de los procesos.

Beatriz Vélez: Entonces viene de muchas cosas, por ejemplo ahora el último que viene del montaje Integrinos fue como de la música de Mozart, de esa lectura porque hace un tiempo atrás estuve interesada en el uso musical de la danza o lo que yo creo como danza. Pero si yo me acerco a la música, porque he tenido pues la sensación con el uso musical de las obras de danza contemporánea, en donde el uso musical me estorba mucho, siento que no escuchábamos, que no lo usamos, que no realmente. Es verdad que hay una necesidad de autorreferenciarse, la danza no necesita la música y todas esas ideas también como por qué no, por qué no acercarme a la música, si la quiero usar literalmente pues la uso, pero que también el conocimiento mide la posibilidad de no usarla literalmente y si es algo súper fuerte pues yo digo entonces haga una sutileza, como esa cercanía con el sonido, con la música, me está llamando mucho la atención.

Pero también hubo un tiempo en mis creaciones que me preguntaba mucho por la ciudad. La ciudad para mí ha sido un tema, un temazo; porque primero me gusta mucho la ciudad, Medellín, pero también la siento terrible, la peor de todas. Entonces es como un contraste siempre, por ejemplo, cuando estuve allá en Holanda todo lo contrastante que es la vida allá, lo que es fácil que podría uno decir, que es cómodo, pero no, yo tenía que devolverme, la intención era devolverme porque no quiero trabajar allá, si no acá

en este mierdero. Entonces la ciudad a mí me ha generado muchas cuestiones, la he padecido porque también he tenido una trayectoria de vida en dónde me han pasado cosas, de acuerdo también con ese contexto general de sociedad, esa época fuerte de Medellín. Entonces sí, ha sido un tema que yo he tocado, esa violencia de pueblo por ejemplo, la toqué a través de Eli Ramírez que es este poeta de barrio, entonces se puede abordar puede ser desde un poema hasta una música.

Lina Villegas: Cómo, para ir haciendo ese cierre de tu vida y ya adentrarnos en las categorías, estuviste con *Danza Concie*rto a la vez que estabas haciendo tus procesos de exploración particular individual y colectiva, qué pasa en ese trasegar después de Danza Concierto? Decides dedicarte a tus propias creaciones...

Beatriz Vélez: Sí, entré a la docencia y también empecé la maestría y también fue como un quiebre ahí también fue como un reafirmar cuál línea me estaba interesando, cuáles eran mis búsquedas en este momento y a través de la maestría pues las descubrí. Pude encontrar esas prácticas somáticas que han sido como para mí desde lo personal hasta lo profesional, de mucha importancia, y con esa información también me interesa crear y seguir desarrollando las ideas; lo que ha pasado de pronto con la somática es que me ha dado la oportunidad de hacer más exploraciones con los muchachos, y a veces uno cree como una información, pero cómo se empieza a movilizar esa información ya en la discipLina Villegas de uno? Entonces ha sido como un encuentro con la somática, porque ella no es una exploración conmigo sino también hacer un poquito más abierto, poder dirigir, poder pautar y conducir exploraciones como las de la maestría, después comencé la formación en Feldenkrais, formación profesional que duró 4 años, luego estaba integrándola de diferentes maneras, desde el aula de clase, hasta lo personal, hasta también hacerlo a otras personas y esa la Beatriz Vélez de hoy.

Lina Villegas: Entonces ahora sí, vamos a hablar de este cuadrito, este grafiquito porque entonces están esas categorías. Si ahora uno organiza lo que dices entonces esas cuatro categorías de análisis no están separadas (exacto) es más, cuando yo las escribo cuando yo las defino, cada una de estas siempre termina como con un asunto de que puede terminar aquí, esto puede terminar allí o sea, siempre terminan, siempre este tema uno mira cómo se articula con un proceso de creación. Yo lo que quiero con las categorías de análisis es eso, que se conjuguen, que se separen, que se fragmenten, en aras como de identificar las cosas, pero no significa que estén separadas. Y tenemos bailarines o bailarinas que tienen esto articulado de distintas maneras, de manera intencional, otras veces como intuitivo y eso es también lo que yo quiero ver. ¿Cómo se establecen esos vínculos ahí con el mismo bailarín? voy a ir haciéndote la pregunta por cada una y vos vas a ir hablándome de eso. Entonces en esta primera pregunta esta categoría de análisis hace referencia al contexto más ampliado que era lo que yo te decía un poco, aquí me interesa saber, por ejemplo, cómo has establecido tú esa relación con todo el contexto. O sea, voy a nombrar varias posibilidades que estén ahí con los contextos nacionales, contextos sociales, culturales, políticos, acontecimientos históricos particulares, acontecimientos sociales particulares y que digamos se habían convertido en una necesidad creativa, cómo lo vinculas, cómo lo traes cuándo decides esto es lo que quiero crear con este tema. Por ejemplo, lo que vos nombraste aquí, la ciudad que es un temazo, por ejemplo, en qué momento surge ese vínculo con esa necesidad creativa, quisiera en primera instancia hablar de eso.

Beatriz Vélez: Yo creo que lo que de pronto hace un rato hablé, por ejemplo de esos años 90 en Medellín, para mí fue duro lo viví en carne propia con una situación de violencia que me detonó esa pregunta por Medellín. Por eso es ese amor-odio todo el tiempo y el irme, pero volver, estar afuera super bien pero

volver a esto, entonces ¿qué es lo que me espera? que es lo que nos pega de esta ciudad, nos atrae, porque queremos hablar de ella, pero si me impactó socialmente mucho esa década de los años noventa. La primera creación mía que se llama *Subterráneo*, que luego se llamó *Es un sacrificio* o algo así, su relación era con eso por ejemplo, lo cortopunzante, con los chuzos, con las cosas que hacen daño fácilmente. Entonces, siento que fue un momento catártico para mí y para alivianar esas situaciones fuertes que ocurren, la situación social o política del país también afectó pues a la familia y mi padre fue amenazado, fue toda una situación de esa década qué me marcó bastante.

Lina Villegas: Pero entonces por ejemplo, esos acontecimientos podríamos llamarlo como el tema de la violencia, de vivir en esta ciudad. Con la situación política que también implicó a tu papá, ¿cómo traes eso al proceso de creación?, ¿bajo qué fuentes?, ¿cómo lo empiezas a trabajar para construir una obra? Lo puedes aplicar por ejemplo con procesos particulares que hayas tenido como por ejemplo *Subterráneo*, o si quieres hablar de *Subterráneo* o *Invisibles muro inviolable* ahí cómo lo trabajaste, cómo lo trajiste, cómo eso empieza a detonar decisiones escénicas, estéticas.

Beatriz Vélez: Bueno, por ejemplo a "la cotidianidad "a la que te refieres, yo creo que es como la estrategia, una de las estrategias que en este momento se me ocurre, es que he comenzado con lo de la enciclopedia por ejemplo, un tema, uno busca por acá y uno busca por allá y busca esas relaciones, eso en general yo siento que pasa mucho en el trabajo incluso también en esas curiosidades que llega una información.

Cuando estaba montando una obra que se llamaba *Alba* y preciso Alba se llama la hermana de la diseñadora que yo también la conozco y entonces a ella le hacen una entrevista y como que hay montón de coincidencias dentro de estos procesos que van asentando, pues es decir, como que viene a veces de esa enciclopedia, pero también de unos acontecimientos cotidianos. Por ejemplo, el amor, un momento en donde la chica como queriéndose botar por el balcón, son esas historias de suicidio de los chicos jóvenes, que en un momento cualquiera Tom se tira y así. Entonces yo no sé si yo lo que hago más bien es con el bailarín contarle esa posibilidad de ese personaje, de que puede pasar eso y que con eso ella se queda con una información que puede empezar a desarrollar, de pronto ni sentir lo que sea, pero es como la motivación. Hay una historia cotidiana una pequeña historia de una mamá que estaba haciendo eso y le pasó eso y de un chico que estaba que lo dejó la novia y se tiró, entonces también es una información que va llegando de los propios bailarines también.

Lina Villegas: Entonces ahí, por ejemplo utilizas imágenes detonadoras para los bailarines, historias cotidianas que pueden ser muy cercanas a ellos, hay un rebote como en ellos.

Beatriz Vélez: Y ellos incluso lo asocian y dicen como a mi abuela le pasó esto, entonces ya puede uno instaurar la idea desde el momento en esa creación.

Lina Villegas: Digamos que por ejemplo en ese momento están trabajando y les cuentas esa imagen detonante a partir de una historia, para que ellos puedan encontrar relación con sus propias vivencias familias etcétera. Y luego, ¿qué pasa con eso para que se vuelva ese movimiento o se vuelva esa relación entre los bailarines?, ¿cómo llegas a ese punto?

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

Fecha: 13 de octubre 2021, **Hora:** 2:00 pm, **Lugar:** Centro Cultural Facultad de Artes

Beatriz Vélez: entonces de pronto hay una herramienta que tenemos de la danza que son las cualidades del movimiento, siempre deberíamos empezar con cuál es su tono muscular danzado en esa situación, para que a partir de ese tono muscular se haga el movimiento, es la formalización clave de la idea.

Lina Villegas: Entonces mira por ejemplo que acá vamos a tocar lo que dices, hemos ido tocando todo esto. Yo te pregunto aquí como en cuáles de tus obras puedes identificar que el tema de creación sea ese asunto esa ciudad o sea, que uno lo puede obligar aquí no tanto lo cotidiano. Aunque la ciudad la vivimos de manera cotidiana pero no tanto lo cotidiano, sino ese contexto o un poco más ampliado por ejemplo está Invisible muros inviolables, como esa situación de ciudad que tenemos nosotros en Medellín. No sé, de pronto por lo que escuché de *Subterráneo*, yo no conocí *subterráneo*, yo vine a conocerlo ya cuando comencé a estudiar Historia de la danza en Medellín, pero por ejemplo *Subterráneo* no la podría ubicar como un poco más aquí con esto que es la historia del sujeto, la historicidad el creador como con lo cotidiano podría ser como en este intersticio más en esto, o sería más como en esto, es decir de pronto en las creaciones ¿qué has hecho?, ¿en cuáles podríamos ubicar aquí en un texto más ampliado?

Beatriz Vélez: Está *Invisible*, está *Comuna Benilde*, *3x1000*, *Rufino*, *Amorfos* también podría estar como aquí.

Lina Villegas: Lo que pasa es que ya conozco más como un poquito de Rufino por ejemplo, lo podría ubicar acá como en lo cotidiano. Por ejemplo, cómo nace, cómo aparece ese tema de creación y cómo se inserta en la obra.

Beatriz Vélez: Nace de unas vacaciones que fuimos a pasar Sapzurro y caminando por la zona llegamos a un lugar que se llama Bahía Rufino y ahí nos quedamos y conocimos al señor encargado de la finca y nos empezó a contar toda la historia de por qué estaba ahí y todos los acontecimientos; fueron desplazados, él era un sindical, salió corriendo (…) toda la historia que conocemos y a partir de ahí salió *Rufino* entonces por eso el campesino, por eso el cargador, hicimos una caminata con el señor de ocho horas para llegar a Acandí, entonces también fue como un acontecimiento contándonos historias y cosas.

Lina Villegas: Cómo deciden después de eso, de esa conversación (que fue como un detonante), después de esa conversación cómo deciden llevar el vestuario que fuera en la calle, o sea cómo construyeron esas decisiones estéticas con esa necesidad creativa.

Beatriz Vélez: Se fue como dando también por el mismo contexto, entonces los vestidos eran redes, el trabajo de la red (de la red de la pesca), mi vestido era un chinchorro. Hay una búsqueda también por una elaboración, está el referente de la red convertida en vestuario, las olas reflejadas en el vestuario de Juan por ejemplo, también de manera que fuera como un oleaje, mirá que son como un referentes de un contexto, que se vienen como imágenes, la gallinita, el cargar las cosas, que yo lleve mi casa a cuestas, ellos se han movido aquí, se han movido allá, entonces no pertenecen como a ninguna parte y esa sensación de migrar de no tener dónde, si esa es la calle, si el murito, es en todas partes esa migración pero básicamente es la historia de dos seres, de esta pareja de desplazados y empieza a vivirse todo como la estética, como todo lo que vos decís la estética, el mar, todo ese contexto.

Lina Villegas: Y yo te pregunto, ¿en estos procesos de creación ha sido importante recoger por ejemplo acciones cotidianas ya no como historias cotidianas sino acciones físicas? Como por ejemplo la acción de

sembrar, la acción del barrer, la acción del cocinar son como acciones del área cotidiana para llevarlas a la escena, ¿eso ha sido importante recogerlo?

Beatriz Vélez: *Rufino* es eso, son acciones cotidianas todo el tiempo. Construir la casa, cocinar, ponerse el vestuario, salir y alimentar los animales. Se podría decir que es la base desde gesto cotidiano, hasta nos costó bailar, yo creo porque era más desde las acciones.

Lina Villegas: Ya que lo tocaste ese asunto es importante para uno saber hasta dónde es bailar y hasta donde no es bailar, hasta dónde es danza y hasta donde no es danza, ha sido importante para ti cuando estás en el proceso porque mira que cuando uno reconoce muy claramente estos contextos terminan uno como traspasando las fronteras de lo que puede ser danza. Eso por ejemplo lo piensas cuando estás en el proceso de creación o no lo piensas, se vuelve importante.

Beatriz Vélez: Yo creo y digo, creo, porque me acuerdo de una creación y no del principio sino como de momento de la creación donde ya sí hay como esa pregunta de eso podríamos decir que es una frase coreográfica o es una sucesión de gestos, pero yo también siento que ahí hay una unión fuerte, inclusive por la situación también artística del momento ya que en el momento pasó todo eso de Fernando Zapata y la danza teatro y esa pregunta por si la danza hace teatro y si íbamos a danza veíamos teatro y si vamos teatro veíamos danza, o sea esa pregunta también porque en el medio artístico se estaba haciendo la misma, (la máster máster) como ese gesto cotidiano cómo empieza a tomar importancia, entonces yo creo que fue como lo que estaba sucediendo creativamente en el mundo en relación con eso y con esa cercanía a Fernando, con esa cercanía la EPA hasta el mismo Grisales, donde había un trabajo corporal tan importante, tan claro, tan minucioso, que esto cómo no va a ser danza. Ese detalle corporal también me fascinaba y como en ese momento iba a muchas obras, veía mucho teatro porque era más fácil encontrar obras de teatro, en cambio la danza venía una vez al año, o en el ámbito académico.

Lina Villegas: Había que ver teatro y había que empezar a encontrar en el teatro conexiones e intereses.

Beatriz Vélez: Eso también porque no veíamos danza, pues la danza que veíamos eran en las academias, eso sí era en la academia, entonces digamos que sí, que eso que acabas de decir es muy importante.

Lina Villegas: Bueno y digamos que en esos procesos de creación que has tenido, es importante cómo esta referencia a la historicidad tuya, como a tu vida, como tu vida íntima, vida personal, como conectas tus temas, creas, de creación contigo misma para digamos preparar una improvisación, para ti, contarte una historia en lo que estás haciendo para construir material de movimientos, eso es importante? ¿cómo lo has tratado, cómo se ha permeado en vos, en tu cuerpo?

Beatriz Vélez: A partir de esa idea de que yo estoy experimentando hay una sensación como de búsqueda de material qué tiene cierta libertad, pero no deja de ser muy difícil uno trabajarse solito, también es como un enfrentamiento con la autodiscipLina Villegas. Ahí por ejemplo, porque hay cosas porque yo creo que fue en *Subterráneo* la más íntima, pero de resto creo que esa intimidad no está reflejada en mí, sino que se refleja en todos, es una intimidad como ya compartida porque hay una situación que uno la va poniendo y la va protegiendo. Entonces como personal no, pero es un enfrentamiento con la discipLina Villegas fuerte y ese enfrentamiento también de qué es hacer coreografía, eso es algo en lo que yo me voy llevando o es que tengo que armar frases coreográficas y cuál es el punto alto de la de la coreografía y cuál es el punto medio y cuál es el punto final, eso no juega mucho la verdad.

Lina Villegas: ¿Cómo que no juega mucho?

Beatriz Vélez: Pues la verdad cuando uno va a grabar, uno no piensa cómo que esa coreografía no tiene punto elevado sino que si hay una relación con la intuición de gusto, de qué está pasando en ese momento como cargado, cómo está cargado ese momento que me permite más bien hacer acercarme así.

Lina Villegas: y esa historicidad es tan personal por ejemplo lo observsr que pasa de pronto en tus creaciones que haces con otros bailarines, eso les pasa ellos, no les pasa, ellos lo cruzan con lo personal, ¿qué has visto ahí?

Beatriz Vélez: Yo creo que hay mucho juicio desde lo personal, eso es como las situaciones humanas, termina siendo situaciones humanas individualizadas que uno simplemente las va a personalizando. ¡Ah! qué pasó esto, pero con mi abuelita, al otro le pasó eso con el novio y así, son como situaciones hasta universales.

Lina Villegas: Son como situaciones que cada uno lo vincula con algo.

Beatriz Vélez: Por ejemplo, a mí me gusta cada vez más pero también le veo un problema, es al uso del material propio a mí me da mucha pereza pues realmente poner, o no sé si es pereza, pero material mío puesto en una búsqueda mía puesta en uno, eso me ha costado mucho. Entonces como que dejaba que el bailarín lo resuelva solo con su hábitat y no con una copia del material, uno se calibra pero me gusta mucho lo que trae el propio bailarín

Lina Villegas: Y ¿cuándo descubriste eso? porque es que si yo te escucho hablar, puedo decir que eres de las pioneras en la manera de hacer creación, porque mientras estabas buscando esas exploraciones, otros estaban trabajando con bailarines ejecutantes. Entonces ¿cómo surge eso, cómo descubres que realmente lo interesante es ese material propio? y más bien cómo acomodarlo, dar pautas que eso ya después lo perfeccionan en los montajes colectivos, ya uno lo puede identificar, pero realmente uno podría decir que has trabajado un tema de creación colectiva. O le das oportunidad al bailarín para que también sea un bailarín creador, no tal vez de toda la decisión de la obra, pero si de esa molécula, de lo que puede significar una creación. ¿Cómo es el núcleo pequeño cuando lo descubre?, ¿de qué manera y por qué es interesante eso propio del otro? Y por qué no piensas que un material que es propio ponerlo en el otro no es tan sincero tan honesto, quisiera que me hablaras de eso.

Beatriz Vélez: Pues ve, de eso en este momento hay varias cosas, también hay algo de esos trabajos comerciales donde está la inmediatez, esto de primera mano, todo es para ya. Entonces ahí yo creo que uno hace el primer encuentro con el material propio pues, como que muestre qué hay, qué tienes y a partir de eso yo puedo tener ya como una idea pero es como si considerara qué es importante para ti como bailarín con tu movimiento; más bien es cómo fluye por tener una técnica con la cual has trabajado hace rato, entonces puede excluir, fluir como un poco más fácil, entonces empezar en ese momento en lo comercial, me dio eso que empecé a trabajar muy rápido.

Pero por ejemplo en *3x1000* que fue con Arelis y quien fue con Astrid Ramírez, estuve ahí y hay un trabajo un poquito más profundo pero es porque nos comunicamos con el mismo lenguaje, como más mío, más dirigido, entonces sí, como más de filigrana. En lo comercial, en cambio, por ejemplo desde el Hip Hop

puedo montar una coreografía sin yo mover un paso de hip hop, pero hay unas ideas coreográficas dentro de lo comercial, por ejemplo ese reconocimiento del material de los chicos yo creo que fue como desde por ahí.

Lina Villegas: Ahora, en las creaciones que hiciste en la Licenciatura, en las cuales tu lugar ahí de coreógrafa, ¿cómo lo afinaste?, pues ya las pautas iban muy dirigidas a eso o lo afinaste ahí o qué podrías decir, en la licenciatura has trabajado con más grupos de una vez, cómo generaban eso en ellos porque eso no es tan fácil a veces.

Beatriz Vélez: Hay un trabajo de improvisación, hay un trabajo previo de actualización o de exploración donde se abre el tema y hay una observación activa también, podría decir que eso es algo que he sentido que me gusta descubrirlo y es como que yo no los tengo que mirar localmente, que hay como una apertura, pero puede ser individualizada como cada uno. Entonces cuando hacemos esas observaciones yo puedo recoger y rescatar material que son situaciones, acciones, movimientos que me parecieron que funcionaron que no sea en ese primer momento como va a funcionar, pero ya cuando hablabas de la intuición, ya había algo ahí intuitivo. (....) Entonces es cómo las interrelaciones, las relaciones, los accidentes pasan mucho y los estudiantes piden perdón, pero realmente es algo que permite la exploración, así como pasa mucho también, que el accidente volvió maravilloso entonces la improvisación la exploración y la situación.

Lina Villegas: Para ti ¿cuál es la diferencia entre improvisación y exploración?

Beatriz Vélez: La exploración la siento más un estudio donde no hay necesidad de un producto, que no se está buscando un producto, sino un estudio. Cómo me muevo, qué pasa si hago así es una pregunta constante. En cambio, en la improvisación, ya siento que es de un carácter donde hay que marcar unas pautas un poquito más armadas, hay un producto que se quiere de alguna manera desarrollar como para sentir bueno fue una buena improvisación. En cambio, siento que la exploración es un estudio muy personalizado, muy individual, muy de su propio movimiento, de sus cualidades de sus formas. Respondiendo pautas sí, probablemente, pero yo la siendo un poquito más de espectáculo.

Lina Villegas: Y buscando lo que dices, por ejemplo, que sea pequeño o buscando ideas, aunque la improvisación también puede buscar ideas, pero en la exploración eso es una búsqueda más íntima. Entonces cuando das pautas para exploración y para improvisación ¿qué diferencia hay en ellas?

Beatriz Vélez: Por ejemplo, la exploración de alguna manera la trabajo un poco más individual, no hay un trabajo tan colectivo.

Lina Villegas: Uno a veces también lo piensa y aunque no tenga pautas de improvisación para lo individual, pero es verdad, la improvisación genera muchas veces interrelaciones que de pronto la exploración no, porque es una cosa más dirigida a una cosa como más individualizada o propia única y de vínculos que son como muy íntimos.

Beatriz Vélez: Porque es como uno con el espacio, la relación con los otros y entrar en el cuerpo de los otros.

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

Fecha: 13 de octubre 2021, **Hora:** 2:00 pm, **Lugar:** Centro Cultural Facultad de Artes

Lina Villegas: Pero en las pautas que lanzas para una improvisación o para una exploración ¿cuál podría ser la diferencia?

Beatriz Vélez: Por ejemplo si yo digo hoy vamos a jugar con los niveles y si yo dijera hoy vamos a explorar los niveles ¿cuál sería la diferenciación?

Lina Villegas: Sí, pero digamos que ese es el tema ya como la improvisación, como de dar una pauta, la pregunta es cómo la lanzas al bailarín es que tal vez, cada uno de manera individual va ubicarse en un punto, vamos a trabajar estos temas.

Beatriz Vélez: Es un poquito como más dirigido, más detallado de alguna manera.

Lina Villegas: Vamos a entrar en la segunda fase de la entrevista, en todo eso que me interesa ahondar como una dramaturgia del bailarín lo que puede ser la dramaturgia del cuerpo, la materia de la acción y el movimiento no lo sé. Realmente me interesa saber cómo es esa relación tal vez de estos temas cuando ya se ponen en el cuerpo, ese trasegar, ese tránsito de estos temas para llegar a tal movimiento para llegar a una tarea o intensidad o para digamos mirar de tal improvisación, de cómo se constituye esa escena y el propio cuerpo del bailarín porque ese movimiento y no otro ¿cómo se llega a eso?

Beatriz Vélez: Pues es muy difícil saber cómo llegamos a eso pues ahí una intuición porque es que uno armando y seleccionando qué quiere que vaya.

Lina Villegas: O sea vos elegís de acuerdo algo que simplemente te interesó.

Beatriz Vélez: Pero sí creo que siempre hay una búsqueda como muy emocional, porque el movimiento de alguna manera está entregando una emocionalidad.

Lina Villegas: explicame un poquito más allá cómo genera la emoción, por qué genera la emoción.

Beatriz Vélez: Es una construcción como por esa relación que hace ese bailarín, no es un movimiento aparte sino que está conectado de pronto con esa historia propia con esa danza que el mismo conectó yo les puedo decir la historia mi abuelita, pero él la conecta con el hermano entonces eso está cargado.

Lina Villegas: Es que esa palabra me parece a mí fundamental, porque cómo hacemos para que eso cargue, cómo hacemos para que eso se empiece a llenar de sentido, cómo con esos estímulos, con esas conexiones, con la historia, por ejemplo, hay un asunto que a mí me interesa en todas estas dramaturgias, qué está ubicado aquí y qué es realmente lo que genera el propio cuerpo en las improvisaciones o exploraciones por ejemplo de asuntos como la repetición, los cambios, la intensidad como cuando estás ahí y empezás y le das y le das en movimiento y repites y repites, y eso va generando como un llenar de sentido como un movimiento, ¿cómo se construye?, ahí ¿qué piensas de eso?

Beatriz Vélez: Pero si ya estás conectada y tú ya desde la creación estás conectado con esa emoción (…) A partir de una improvisación.

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

Fecha: 13 de octubre 2021, **Hora:** 2:00 pm, **Lugar:** Centro Cultural Facultad de Artes

Lina Villegas: Pero está conectado con la emoción desde el tema de la creación y los vínculos particulares o personales, uno podría establecer un vínculo de todos estos temas con lo que ocurre específicamente en una sensación que genere movimiento. Voy a poner un ejemplo estás con ahí con los bailarines y vos das unas pautas de improvisación y ellos empiezan, entonces hoy vamos a trabajar sobre la repetición sobre los cambios de textura, cambios de intensidad, en esas exploraciones siempre hay mucha repetición o cambio siempre en las texturas pero es que muchas veces el hecho de hacer los otros movimientos genera como sensaciones en el cuerpo sensaciones que muchas veces no están conectadas con el tema sino que es una sensación netamente corporal pero que le da, que le llena de ese movimiento de un sentido físico y que lo carga.

20 de octubre segunda parte de la entrevista de Beatriz Vélez Vélez

Lina Villegas: En la entrevista pasada abordamos sobre todo las tres primeras categorías de análisis y ya yo quiero que nos adentremos, específicamente, a lo que pasa en el cuerpo del bailarín en los procesos de creación, ¿qué pasa en el propio cuerpo del bailarín?, y en este caso puedes hacer referencia a procesos de creación en específico y puedes hacer referencia a procesos de creación en los que has sido bailarina o también coreógrafa. Como se te venga la respuesta, en ese sentido, yo lo que quiero preguntarte es realmente, es decir, ya sabemos que hay un contexto general más ampliado, el contexto de la situación política, los contextos culturales, en este caso los que trabajan con danza tradicional, entonces como los insumos de la tradición, los contextos sociales, culturales, políticos en los cuales uno está inmerso, está el contexto más local qué se refiere digamos a lo que pasa en algunas comunidades más específicas, acontecimientos específicos que hagan parte de los temas de creación y está el contexto más personal e individual que conecta con la propia historicidad y esto conecta esos temas de creación con la generación de material de movimiento, con la experiencia que ha tenido el bailarín y el coreógrafo con cosas de la vida de orden emocional, de orden personal, eso más o menos lo abordamos la semana pasada en entrevista nos queda faltando una categoría, que es ya lo que pasa en el propio cuerpo, en la fisicalidad, en la manera en las que cómo estas implicaciones y relaciones, permiten generar material de movimiento, en digamos cómo se pueden recoger las emociones y las sensaciones que pasan en el cuerpo, en los procesos de creación producto de los mismos movimientos, producto de las improvisaciones de las exploraciones entonces yo te voy haciendo preguntas para que vamos avanzando en ese aspecto y luego vamos a hablar de para ti ¿qué es la composición coreográfica?, y qué puede ser dramaturgia de la danza o dramaturgias del bailarín. Entonces en este caso te hago la siguiente pregunta: digamos en una obra particular, piensa en una obra dos, por ejemplo tenemos unos insumos, unas informaciones que entran a hacer parte del proceso, que remiten a esos contextos que acabé de decir, a contextos más sociales políticos a contextos como de comunidades o acontecimientos específicos y que empiezan a atravesarse con la asuntos de la vida personal del bailarín ¿bajo qué mecanismos o metodologías vos ponés eso en el cuerpo? Yo sé que trabajas mucho a partir de la improvisación, entonces como por ejemplo recoges todas las informaciones que van llegando al proceso de creación ya directamente en el aula, pero cuando estás en procesos como de generación de material de movimiento ¿cómo lo haces?

Beatriz Vélez: Ahí se me vienen a la mente como dos o en este momento, esa primera que es la sensación de los procesos de creación en el contexto académico porque lo siento como una dificultad propia en la medida de que hay una necesidad de tener un resultado en un tiempo muy específico, y eso para mí limita mi proceso de exploración, podríamos decir estilístico, formal, de lo que yo quiero, entonces también es

cierto que yo he tendido a usar el material de los otros participantes, de los intérpretes como un material potente donde lo que hago de alguna manera es un proceso de edición de ese material. De alguna manera ese acercamiento ha sido hasta por la practicidad para lograr ciertos resultados en los procesos académicos, es un poquito como una estrategia práctica para producir rápidamente el producto. Eso lo hablo como una limitación porque uno como creador hasta quisiera que ese proceso del cuerpo fuera una búsqueda un poquito más profunda en la forma y en ese proceso de formalización de una emoción. Y a partir de esa formalización y expresión, digamos, que uno utiliza, de ahí se empieza a derivar ideas y comenzaría uno el estudio para poderlo desarrollar. Entonces ahí hay algo, pero si hay una como una idea, o como una sensación de, qué bueno hacer un trabajo, un poco más de estudio en esos procesos que se han podido hacer de cierta manera, no en todas las obras, pero en muchas obras ya de manera independiente de esos procesos creativos.

Eso también como que involucra cómo preparo ese cuerpo de alguna manera, la preparación para esos procesos académicos que estaba hablando, son buscados a partir de la improvisación, también no tanto de la exploración que por eso hablamos la vez pasada que la exploración.

Cómo es para mí o cómo yo la veo, a ese proceso más íntimo aquí en la improvisación se usa más porque generaría un diálogo y ese diálogo ya genera una sensación de un proceso más escénico, entonces se ha utilizado siempre la improvisación. Lo que ha pasado ahora y a partir de eso también llegábamos cómo a ese enfrentamiento, es cómo sostenemos de alguna manera los procesos ya creados porque es como mantener viva la llama cuando tú llevas 10 funciones, 100 ensayos, cómo mantener vivo ese proceso eso no sé cómo todavía abordarlo, sin embargo, es ese proceso que ha venido con las prácticas somáticas que me ha permitido que no es que esté buscando un producto, sino una disposición corporal de ese intérprete, bailarín, creador que la necesito en relevancia es como si en este momento estuviera cobrando más importancia no tanto que él solito se vaya intercambiando una información casi que quisiera iniciar procesos creativos con procesos de acercamiento más directo de lo somático, porque lo que he podido observar durante ese proceso con las prácticas somáticas es que ese intérprete, ese bailarín se formaliza diferente y su cuerpo ofrece una formalización un poco más auténtica podríamos decir hay una exposición un poco más fina no estamos tan por fuera, sino que el proceso como que se queda más en esté presente en lo que está pasando ahora, no es como que esté pensando en qué clase tengo, en qué ensayo estoy, qué ensayos hay ensayos hoy o hasta cuándo dura esta clase, sino, que esa disposición somática me permite yo no sé si es que ese nuevo enfrentamiento que tiene lo somático con el tiempo qué tiene una cosa de mucha necesidad de producir sino que es un proceso, en dónde se disfruta o se estudia cada momento. Entonces eso me permite que ese bailarín esté en una presencialidad muy viva con este trabajo de la discusión somática. Yo creo que este proceso creativo que he podido estar iniciando hace algún tiempo con las últimas obras y a partir de ahora yo creo que esa necesidad como que se va afianzando más ese encuentro con los somáticos que me permite otro tipo de búsqueda otra formalización, otra disposición con el intérprete.

Lina Villegas: Te puedo hacer pregunta con lo que has dicho, bueno cuándo hablaste hay varias cosas que quisiera profundizar. Cuando dices formalización ¿a qué específicamente te estás refiriendo?

Beatriz Vélez: Realmente a la forma corporal, al movimiento que resulta, y a la expresión, lo expresas con movimiento, tú realizas un movimiento pero esa formalización es que ese de pronto tenga otro patrón de movimiento, otra respuesta corporal de pronto más amplia, más digamos expresiva individual, no

tanto tan aprendida, no tanto tan técnicamente o estilísticamente sofisticada, más auténtica podríamos decir que es una de las búsquedas de los somáticos.

Lina Villegas: Entonces cuando nombrarste al inicio que es una especie de edición en esos procesos he entendido que hay que aprovechar la improvisación, porque es lo que genera como movimientos escénicos tal vez, con una búsqueda no tan profunda en la forma y que tiene un tipo de formalización y lo que has encontrado con las prácticas somáticas es esa posibilidad de la búsqueda profunda, la búsqueda profunda en este caso que sería ya más o menos lo que explicaste con las prácticas somáticas, pero amplía esa idea, de esa búsqueda profunda en la forma.

Beatriz Vélez: Pues esa búsqueda profunda podría de pronto teniendo esa imagen incluso no es de Feldenkrais, sino de la técnica de Alexander, por ejemplo cuando él habla de la inhibición y es esa búsqueda de lo auténtico, lo que llamamos auténtico y es el primer impulso que hacemos es lo que sale espontáneo, pero si revisamos esa espontaneidad estaba súper permeada por nuestra formación filogenética y ortogenética o sea lo que traemos de nuestros padres como herencia es lo que nos construye en nuestra sociedad, entonces para Alexander dice responde con el primer impulso, entonces subrayamos el frente pero para él es más socialmente aceptado y es el que has utilizado entonces él dice inhibe y ahí llega el término de la inhibición, inhibe, es decir borra y coge por otro camino en el que no había sociedad porque lo usaste por primera vez, y a partir de ese segundo coge el tercero, coge el cuarto, entonces solo estás cómo ampliando ese rango de tus posibilidades porque ya tienes el primero, además el segundo y el tercero, como un banco de opciones. Eso me permite a mí entonces pensar que ahí puedo profundizar más en una expresión muy individual y mucho más auténtica del movimiento de esa intérprete y no tanto en esa forma ya aprendida que él tiene como respuesta.

Lina Villegas: Pero ese proceso de búsqueda que estás diciendo profundo, es distinta la búsqueda profunda que en este caso nos pueden dar las técnicas somáticas que tú nos nombraste como una especie de una disposición corporal que es tan importante, ¿cómo se llega a esa disposición corporal?

Beatriz Vélez: El trabajo con los somáticos por ejemplo es una guianza, nosotros hacemos una guianza comunicativa verbal dónde esa conexión entre el que está dirigiendo y el que estaba atendiendo empieza a unir a establecer ese vínculo, esa disposición presente si te va a tener o si te fuiste un ratico eso lo permitimos porque eso hace parte de eso, cada vez la atención se consigue menos porque está en esa presencialidad que buscamos tanto, entonces como que en esa disposición se entrena y el bailarín ya queda con la facilidad de disponerse para la creación un poco más fácil es como si fuese algo que se fuese entrenando, entonces los procesos creativos que estoy haciendo ahora inician con procesos de disposición inclusive tiene que ser entre los dos, no es una disposición solamente para él, realmente ese vínculo, ese puente que hicimos entre esa verbalización y esa atención dirigida cómo lo plantean los somáticos la atención dirigida que esa persona esté ahí, que yo lo dejé ser, pero que se conecte también con mi voz en este caso y que en ese mismo proceso de dirección en donde uno pues está mirando cosas, trayendo, revisando, pero que me acordaste de ese proceso de dirección que yo como que no se qué paso en ciertos momentos o como qué estoy viendo, que pudo ser parte de un proceso o que lo uso como en caso de ser parte del proceso, pero que también está edición se hace cada vez menos editable como que antes era más edición, por ejemplo, muéstrame y venga, esto me sirve y si lo pegó con eso y por eso yo hablo como de todo, casi que ni coreografía (eso no es composición) Sí, eso es un tipo de composición editable pero en estos procesos es como si las cosas se fueran de alguna manera, como asentando más orgánicamente porque no es muéstrame y yo voy pegando, sino que conversando, dialogando,

trabajando ahí mancomunadamente con el bailarín, el intérprete, se puede ir construyendo en ese sentido de que yo me voy con algo para editar, seguro que si entran ese proceso uno como director como que no es ya tan fuerte ahora o en estos últimos procesos.

Lina Villegas: Bueno en este caso porque la disposición corporal que ofrecen las prácticas somáticas a partir de eso que estás diciendo que es como una relación muy de los dos, una disposición de los dos, como que a partir de la palabra podría sugerir pues como una preparación digamos que ella pasa ese momento y entra al proceso de creación ¿cómo relaciona todo el material o toda la información de una obra de creación en específico?, por ejemplo Muros invisibles o Bailando la casa ¿cómo lo pones ya en el cuerpo haya o no haya disposición desde las prácticas somáticas?

Beatriz Vélez: Bueno esas pautas se van armando con la obra misma el tema de la obra, ese análisis que hubo de pronto en ese trabajo de mesa, este tema se está empezando a tocar hablar o que queremos realizar a partir de esas selecciones temáticas y de conceptos, empieza uno a generar búsquedas de acuerdo con su material de búsquedas, digo material de búsquedas porque uno nunca tiene de pronto algunas formas de dar pautas para improvisar ya sea por imágenes o uno busca entonces un cúmulo de imágenes o busca unas pautas muy precisas si yo estoy hablando sobre un tema de pronto estoy hablando sobre un pasado entonces busco pautas corporales que me den sensación de pasado si es que nos devolvemos nos damos por la devolución por retroceder el movimiento entonces como que se van armando muy definidas por el tema y eso va como arrojando unas posibles búsquedas corporales para todos para tocar ese tema.

Lina Villegas: Ese ejemplo que pusiste por ejemplo de regresar al pasado, de volverse en cosas entonces mira que lograste devolverte en el movimiento esas cosas en las que llega, ahí involucras trabajo de mesa pero a ese tipo de cosas ¿llegas con ellas para ellas en el trabajo con el bailarín en el trabajo corporal o llegas a esas pautas tan finas desde el trabajo de mesa?

Beatriz Vélez: Hay una primera exposición de una pauta que va a marcar el ensayo de ese día de trabajo de mesa se definió, pero en la medida en que tú la pones no siempre se organiza, no siempre es un éxito simplemente nombrarla y darla. A veces sucede y si no, tiene que empezar a buscar esas alternativas que otras líneas para que los lleven a ese punto entonces ahí hay un proceso in situ del método del ensayo, como por donde, como que eso no me está dando.

Lina Villegas: Y cómo saber que eso no te está dando.

Beatriz Vélez: Yo creo, no sé si relacionarlo en este momento con que hay una intuición que me está diciendo. Pero a qué se refiere esa intuición, la pensaría en este momento que es como cuando uno ve un movimiento fluir y fluido no significa porque la calidad del movimiento sea fluida sino, porque así sea cortado, uno ve que se le hace fácil. Que es como fluido en su calidad de movimiento, es entonces al reconocer algo que a ti te marca, como cierta fluidez que no sientes que hay baches, o que sientes que hay como saltos, si no que fluye como que ahí le da uno la sensación de que la cosa no es tan forzada.

Lina Villegas: Como cuando uno ve de pronto en el bailarín que ese movimiento tiene algo de autenticidad

Beatriz Vélez: Cuando tiene autenticidad que también es una de las características, la otra es la fluidez que tiene que ver como con eso que iba saliendo, porque en lo somático es la capacidad de volver

fácilmente a ese movimiento y no es por devolver por devolver como una calidad de movimiento sino la facilidad que tú tienes de parar en cualquier momento, o de parar en cualquier momento y continuarlo, o de parar en cualquier momento y devolverlo a esa facilidad de ir y volver, la clave como observador de que fluye, de que la cosa no está parada en ningún momento, esa sensación como de que hay una línea de continuidad que tiene que ver con eso, con lo que tú dices de intuitivo, pero también uno lo ve claramente en un cuerpo que se mueve libremente en un bailarín, cuando uno lo ve que es casi la expresión es como que ¡ay! como se ve de fácil, cuando uno ve como esa facilidad en base a las propias dramaturgias en las coreografías y en el movimiento.

Lina Villegas: Después de que has tenido toda la experiencia anterior con las prácticas somáticas y ahora con la posibilidad de involucrarlas en los procesos de creación y de formación, podrías decir de eso que has logrado ver en tu vida como de esa generación de movimiento en los procesos de creación cuando has pasado por una disposición corporal o por un trabajo con prácticas somáticas que les exigen otro tipo de preguntas como más individuales, con su propio cuerpo a los que no han tenido esa experiencia, tu podrías por ejemplo en este momento decidir qué hay diferencias, aunque sea que las estés construyendo.

Beatriz Vélez: Pienso que se estaba hasta construyendo porque también ha sido una pregunta por las prácticas somáticas en los procesos de enseñanza y aprendizaje de la danza en el programa de la licenciatura en danza. Entonces como haciendo ese seguimiento, como qué ha pasado y si uno lo enfrenta allá con procesos académicos, pero con información somática uno ve la eficiencia, hay un proceso eficiente rápido. Como que esa disposición a que las cosas se cogen rápido, que la redacción es ya como integral, que ya no es solamente como el pasito sino que hay una intencionalidad más clara, hay una existencia si así podríamos resumir en términos generales.

Lina Villegas: Entonces quiero que me pongas un asunto concreto, un ejemplo concreto de alguna experiencia de aula que hayas tenido tú misma puede ser tú como intérprete, como bailarina o con algún grupo de cómo pudiste generar movimiento y generar como material que te permitiera esa edición como un ejemplo concreto que recuerdes como con Rufino, Invisible, etc. Hoy vamos a trabajar eso y cuéntame qué pasó durante la clase para llevar esa clase o una producción, por ejemplo un fraseo que podría ser ya para la escena, cómo es que lo logras, algo que recuerdes un ejemplo concreto del proceso de edición o del proceso de generación que te permitiera una edición, o sea, ese día los bailarines pudieron construir, formalizar ese lenguaje pero es que las pautas fueron estás o algo así como que te recuerde ese día fue muy bueno porque tal pauta les dio como mucho para explorar no sé si recuerdes un ejemplo concreto que nos puedas contar.

Beatriz Vélez: Pues yo recuerdo es antes es un fracaso, una pauta que no la logré y la pauta era fluir como el agua de una cascada o sea el grupo debía fluir como el agua de una cascada que baja por una cascada, de todo esto busqué pautas desde lo corporal pero buscando en ellos las sensaciones, buscando esas imágenes que pudieran dar ejemplificación y como no le estaba dando gusto a todas las artes nativas, finalmente no se logró.

Lina Villegas: Cuando dices que buscaste y buscaste lo corporal, ¿qué faltó por ejemplo ahí?

Beatriz Vélez: Por ejemplo, algo tan simple como rodar y que cuando se encontraran con un cuerpo rodaran sobre ese cuerpo y continuar. Entonces de pronto funcionaba lo básico, de pronto funcionaba el

rodar de ahí, que pasaba y ahí se resuelve de otra manera, como otros que a veces o hasta es una persona que es una persona a la que conocen como delincuente y a partir de ese entonces lo ponemos para todos, o sea hay muchas posibilidades de él, pero solo vemos una. Yo casi nunca llevo frases, es raro que lleve una frase para iniciar, es una calidad de movimiento, pero no una frase coreográfica.

Lina Villegas: Ahí me surge la pregunta de cómo juegas con esas pautas, con las texturas o con el cambio de intensidades o con repeticiones qué es lo que más has usado en esas pautas.

Beatriz Vélez: Bueno yo me baso mucho en unas pautas que hay como dos momentos, como procesos en los que he soportado uno, son como los procesos de la misma composición coreográfica en dónde hay una generación de material, una exploración con este material y se genera pues, como un proceso de selección, después de organización de todo y después de cristalización. Como esos cinco procesos ahí pero otro proceso que me ha alimentado mucho es este de Tarin Chaplin *El Análisis coreográfico, Teoría y práctica del análisis coreográfico*, ahí por ejemplo hay uno que se llama 16 maneras de manipular un motivo, entonces uso mucho ese material es el trabajo porque me ha parecido como dispuesto y para los chicos les ha funcionado, pero pues igual hay veces que sí como hay veces que no. En lo académico me he ido mucho por esos dos procesos tanto de la composición como de la búsqueda y desarrollo de material de movimiento.

Lina Villegas: Y ahí con las texturas.

Beatriz Vélez: Ahí se juega con todo, con el tiempo, con el diseño, con la forma, con el tamaño, con el espacio, son 16 maneras, pero uno no las coge todas, sino que va jugando de acuerdo con lo que está buscando.

Lina Villegas: Ahora sí vamos a hablar de qué es para ti la composición coreográfica, podemos hablar de eso de manera conjunta lo que es la composición coreográfica y lo que podría ser una dramaturgia para la danza,
porque sabemos que la dramaturgia nace en el contexto del teatro y la composición coreográfica. Si ha sido coreografía, desde la historia del desarrollo de la danza está ahí, entonces qué podría ser para ti con tu experiencia como creadora, la composición coreográfica y la dramaturgia ¿habría diferencias o no habría diferencias? ¿Qué es lo uno y qué puede ser lo otro?

Beatriz Vélez: Como anoté ahorita, esa sensación de edición de ser un editor de material, no tanto un gestor generador de material pues como que es un proceso propio que yo genero y después edito, eso te iba a decir yo, que sí hay edición porque hay generación, pero siempre hay ese proceso de edición.

Lina Villegas: Yo veo que tienes una riqueza impresionante en lo que cuentas, pero lo que yo veo es que de pronto no has formalizado el lenguaje de toda esa experiencia pero por eso te pregunto y trato como de ir adentro de las cosas porque entonces yo sí quiero escribir realmente sobre todo esto lo que ha significado en tu vida creativa, pero entender en este momento para mí la diferencia si la hay, porque yo misma me he hecho esa pregunta de hasta dónde hay diferencia, en dónde la hay en esa idea de composición coreográfica y dramaturgia.

Beatriz Vélez: Pues entonces abramos el tema

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

Fecha: 13 de octubre 2021, **Hora:** 2:00 pm, **Lugar:** Centro Cultural Facultad de Artes

Lina Villegas: Porque mira yo no sé, yo a veces siento que para que un bailarín genere movimiento requiere construirse unas propias historias, no historias emocionales sino como motivaciones propias que le son dadas claro por el coreógrafo o por el director. En ese momento me parece fundamental eso que dijiste en las prácticas somáticas porque entonces si hay una disposición de ese cuerpo para la escucha, para esa voz, para la palabra que se utiliza en esa pauta que eso también se entrena la manera cómo se recibe esa pauta y pasa por una interpretación. En el bailarín para que produzca o mejor dicho genere movimiento, me parece que es más fácil de entender en un contexto de dramaturgia que de composición. Cierto que la dramaturgia afecta a veces más al bailarín, que las posibilidades de una dramaturgia afectan más al bailarín o nos permiten preguntarnos más por el bailarín, en cambio la composición nos permite preguntarnos más como por esa formalización y la manera de organizar la formalización

Beatriz Vélez: Y en todo caso dentro de cánones muy estéticamente formulados, porque esa coreografía hablándola como respuesta creo que es esa grafía de la forma tan sutil como esa grafía de la forma, entonces pienso como si ya tuvieran patrones formalizados de la coreografía donde hasta uno los puede incluir en este libro de la Tampini en donde uno ve que una frase coreográfica debe tener un punto elevado y si no tienes el punto elevado debe de tener un principio debe de tener un final para que se entienda entonces son como ya como unos patrones que se tienen que analizar críticamente en lo que se refiere como a esa estética ya formalizada. Si me preguntan, de pronto lo que planteas de la dramaturgia donde hay como todo un bagaje de borde no solamente estilístico, no solamente formal, sino temático o narrativo o algo pues como que involucre como todo en general porque hablamos también de la importancia de todos esos elementos también dramatúrgicos, de las luces cuando uno empieza a conversar, cómo empieza a conversar, la música, el vestuario y todo en esa concepción. En cambio, como que la coreografía pensaría si es que se está quedando solo en la formalización del fraseo.

Lina Villegas: Pero también en una coreografía uno pone a conversar un tema, pone a conversar también ese lenguaje de la iluminación de la escenografía el mismo vestuario. Solo que lo pone a conversar no sé si de manera distinta, después de tu experiencia, porque es una experiencia rica en años y en obras lo que tú haces se apoya mucho en la composición coreográfica, pero también se apoya en como en unas dramaturgias expandidas, sobre todo en el último tiempo en dónde a partir de las prácticas somáticas le permite al bailarín creador como liberarse de una gran cantidad de aspectos para que surja esa disposición más propia de él, producto de esa interrelación con el profesor a partir de la palabra de la escucha etcétera. Eso que acabe decir ¿te sientes identificada o no?

Beatriz Vélez: Pues podríamos decir que eso es lo mismo, porque es como hablar que la danza se habla de coreografía y en artes o en teatro se habla de dramaturgia, pero siempre es una organización de los elementos que yo tengo que me permitan la expresión de lo que yo quiero.

Lina Villegas: Entonces ¿qué sería la dramaturgia de la danza o la dramaturgia del bailarín?

Beatriz Vélez: Pues la coreografía (o las maneras) está también, dialogando con todo, no es solamente una cosa física de formalización de un cuerpo, sino que está dialogando con todo. Entonces vendría a ser lo mismo que la dramaturgia, que es esa composición de todos los materiales que tenemos, que es como la organización.

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

Fecha: 13 de octubre 2021, **Hora:** 2:00 pm, **Lugar:** Centro Cultural Facultad de Artes

Lina Villegas: En la dramaturgia yo veo también mucho que sería muy relevante ese momento de la generación de ese material, yo no sé si la coreografía o sea como las metodologías para la generación de esos movimientos de la expresión del sujeto creador del bailarín no cómo se habla de una expresión o de eso en el contexto de una obra que tiene un tema particular, me parece que eso lo recoge la dramaturgia y no lo recoge la coreografía cómo tal.

Beatriz Vélez: Y ¿por qué no lo recogería la coreografía?

Lina Villegas: Claro, pero si te urge utiliza la improvisación, la improvisación prepara y también se prepara para la generación de ese material. Yo no sé, es que quiero como saber vos qué piensas al respecto, yo estoy en la construcción de eso, llegué a un punto hace poco escribí un artículo que no han publicado en dónde llega al punto que es lo mismo solo que la coreografía y la composición se ha pensado desde el desarrollo de la historia para la danza, en cambio la dramaturgia se ha pensado en el desarrollo del teatro y se ha pensado más desde la escritura inicialmente para digamos escenificar una obra de teatro, pero en los tiempos de ahora digamos para hablar de una dramaturgia expandida o de una coreografía expandida puedo hacer lo mismo. Solo que siento que la hipótesis es muy pobre en el sentido de que puedo hacer cada una de las dos por separado, pero en este caso en dramaturgia de la danza o dramaturgia para el teatro, sino qué pasa por ejemplo en la dramaturgia africana, en la danza que ahí no he ahondado pienso lo suficiente y que ahí de pronto se vuelve con esta dramaturgia que plantea Cardona, del bailarín la dramaturgia del bailarín. Yo lo que quiero plantear es que es muy fáctico la porque es la dramaturgia de la danza, a no ser que lo nombremos como las dramaturgias para la danza.

Beatriz Vélez: A qué te refieres cuando la dramaturgia de la danza en que ella es una convención

Lina Villegas: Sí porque en este momento yo en la bibliografía que he encontrado, encuentro mucho dramaturgia o la danza y es la manera de cómo se ha ubicado esa idea de la dramaturgia en montajes de danza, o como Juliana lo habla de que la dramaturgia, la danza está en el propio cuerpo, no está escrita como en el teatro como la dramaturgia escrita, sino que está en el propio cuerpo. Yo quiero por ejemplo usar, mejor dicho, para mí el punto de partida está en el propio cuerpo. No está escrita pero también quiero traer a colación unas ideas de Joseph que es un investigador que habla de las funciones dramatúrgicas, no de la dramaturgia, entonces en ese sentido cuáles son las funciones dramatúrgicas que puede tener el bailarín para ubicarlo en la particularidad de un tiempo y espacio. Es decir, es Medellín, Beatriz Vélez Vélez con su experiencia venida con el tema de ciudad con su formación en danza contemporánea, o es Wilfran Barrios en Cartagena con todo su insumo de la tradición que atraviesa sus obras. Entonces produce otras obras, lo que quiero es cómo encontrar la manera para que esas creaciones se sustenten en unas metodologías de creación muy particulares de los territorios, de las personas, de los grupos de bailarines y para eso me parece que hablar de la dramaturgia de la danza es como si quisiera generalizar, en cambio si yo hablo de las dramaturgias de los bailarines estoy poniendo la particularidad de esos contextos. Pero al hablar que la trama surge del bailarín me obliga también hablar de esas cosas muy propias, cómo lo pusiste, qué vínculo hiciste ahí con ese material, con ese tema, cómo tiraste la pauta para mí ha sido muy difícil sacarte esa información.

El ejemplo que pusiste de esa vez que se frustró ese ejercicio o esa pauta que no funcionó es algo concreto, el tema colegio por ejemplo de esa oralidad de la disposición de las prácticas lo pudiste poner un poquito más concreto porque yo no me quiero quedar en eso, en el contexto general en cómo se pone al bailarín cuando estás viendo, que fue lo que te gustó ahí que pauta tiras de nuevo, claro que está el

trabajo de mesa, pero entonces que pauta es la que tiras para que se empiece, cómo se forma ese movimiento.

Beatriz Vélez: Y esas pautas pues uno las va buscando in situ y uno va usando algunas estrategias vaya a ser por lo puesto o genere solo movimiento de esa idea, solo como para buscar. Entonces es como que hay una búsqueda, pues uno tiene como lo distal que no trabaje sino yendo hacia fuera del problema para de pronto encontrar como que si hay unas estrategias.

Lina Villegas: Y cuando usas ¿qué es lo que te permite decidir qué usar?

Beatriz Vélez: Yo creo que hay un diálogo interno en el momento y si les quito esa música, y si les cambio esto o lo otro, por qué no poner otra música. Es como un juego hay unas estrategias que uno empieza a usar como creador para movilizar el tema o expandir un tema.

Lina Villegas: ¿Y eso te pasa a vos como intérprete o cuando estás creando?

Beatriz Vélez: No tanto como qué si no es mía o guiado por el director, recordando un poquito cuando voy a estar dirigida que se quedan con un primer pasón y otros pueden no estar satisfechos con ese primera paso e indagar más.

Lina Villegas: Cuando has sido dirigida por ejemplo, cuando te lanzan esas pautas de generación de movimientos, qué pasa cuando te lanzan la pauta, qué pasa ahí para que se dé esa respuesta en el cuerpo.

Beatriz Vélez: Hay una creo que una relación muy directa con la calidad, como que esa pauta ¿qué calidad de movimiento puede tener?, o ¿en qué parte está ubicada? por ejemplo eso ha sido como donde estaba ubicando mucho la creación en qué parte ubicas ese problema aunque sea un concepto, ¿en qué parte del cuerpo lo ubicas? Y de pronto ese es un primer llamado para iniciar una exploración desde ahí o sea sí hay una necesidad siempre, o qué calidad de movimiento tiene eso sí quiero por ejemplo como intérprete o ponerme a eso o irme literal como al tema. Estamos explorando por ejemplo, sobre la tierra o sobre el suelo, el suelo puede ser ese que yo me sienta enraizada por el suelo, entonces es casi que puede ser una postura pero yo puedo es agacharme y recoger tierra. Entonces ya uno como intérprete con esa dramaturgia ya recoge esa pauta y la interpreta igual con sus propias estrategias, puede generar inclusive otra expresión puede ser incluso hasta un dibujo. También entra mucho alimentar los procesos con la música, cómo suena esa frase, cómo la dibujas, qué sensación producen entonces hay una necesidad de bajar el concepto a algo físico que para nuestro caso, es la calidad del movimiento y lo que dije ahorita una parte del cuerpo.

Lina Villegas: Por lo que he escuchado o por lo menos yo lo he hecho mucho, así lo relaciono con un verbo, con una acción, con un verbo en infinitivo que permite movilidad. Por ejemplo correr, marchar, pegar, cómo que me parece que por lo menos a mí me ha funcionado que esos verbos me generan imágenes de movimiento sobre las que uno puede trabajar

Beatriz Vélez: Es decir que te vas directo a la acción, ya está generando la acción

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

Fecha: 13 de octubre 2021, **Hora:** 2:00 pm, **Lugar:** Centro Cultural Facultad de Artes

Lina Villegas: Y a partir de esa exploración, de la acción, es que se empieza a generar por eso también uno podría decir que eso también es a partir de una exploración con una textura, porque toda acción tiene una textura que es característica a esa acción física, ¿cierto?

Beatriz Vélez: Y cuando hablas de textura ¿es táctil?

Lina Villegas: No, textura del movimiento, si es fluido, si está acatado, si es liviano.