Entrevista semiestructurada, en profundidad

Universidad de Antioquia - Facultad de Artes - Doctorado en Artes

Fecha: 27 de octubre de 2022, **Hora:** 2:00 pm, **Lugar:** Cartagena, Sede de Corporación Funsarep

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
Wilfran Barrios Barrios	Isla Fuerte, Cartagena. Compañía Atabaques

Guía de preguntas

Desarrollo de la entrevista

Lina Villegas: Estamos con Wilfran Barrios Barrios, en la ciudad de Cartagena, quiero empezar la entrevista porque si yo digo que Wilfran Barrios es director de Atabaques, Wilfran Barrios no es solo el director de Atabaques, por eso me abstuve decirlo y entonces yo quiero en este caso, hacerle la primera pregunta a Wilfran Barrios: ¿quién es Wilfran Barrios Barrios y cómo ha construido su vida alrededor de la danza? Esa es como la primera pregunta.

Wilfran Barrios: Pues bueno, Wilfran Barrios Barrios Paz es una persona de unos 52 años ya, hijo de afrodescendientes de Isla Fuerte. Es una isla que queda frente al archipiélago de San Bernardo del Viento, es una isla que pertenece a Cartagena y es corregimiento de la ciudad de Cartagena. Nací allá, pero me trajeron acá de pequeño entonces soy cartagenero de documentación, pero hay que reconocer toda la relación que existe con la isla. Soy una persona que desde muy pequeña le gustó mucho bailar, mucho la danza, tengo mucho apoyo por parte de mi familia, nunca tuve ninguna objeción, siempre estaba muy atento a lo que era, no fui un niño o adolescente muy caprichoso, pero siempre tuve muchas virtudes y comodidades. Mi papá era comerciante, en Isla Fuerte tuve la oportunidad de estar en una buena posición, como diríamos nosotros. Soy un hombre negro, entré a la danza a eso de los 14 o 15 años más o menos entre el año 80 o el 83, no me acuerdo muy bien de la fecha, entré haciendo parte de procesos de grupos juveniles, primero de la parroquia del barrio, yo vivía en Santa Rita y ahí comencé a buscar alternativas, me formé en los procesos de la Iglesia que tenían que ver con toda esa relación de procesos juveniles comunitarios, como el proceso de desarrollo comunitario y de escala humana, que así se llamaba el trabajo y en los procesos de formación juveniles, este proceso se enmarcó mucho en la formación, en el trabajo de la teología de la liberación, entonces por eso tengo como muy marcadas las relaciones con este tipo de procesos.

Lina Villegas: Ya sabemos de dónde vienen los pensamientos.

Wilfran Barrios: Luego, entré entonces a la parroquia, se hizo una Fundación, una asociación en la cual nos encontramos el día de hoy, Funsarep, tiene 35 años de existencia y ayer casualmente cumplió 20 años de que fue declarada como un territorio de construcción de paz. En ese sentido, mis procesos van construyéndose de esa manera, desde el arte, se empezaron los procesos grupales, luego de teatro, luego el 85-87 un amigo comenzó con la danza, como me gustaba mucho, yo de pequeño veía a mi mamá bailar

porros, fandangos, cuando llevaban las bandas de música en Isla Fuerte, entonces eso como que me marcó y pues era mi pasión. En mi casa somos bastantes, por así decirlo, somos muchísimos.

Lina Villegas: ¿Cuántos son?

Wilfran Barrios: En un momento fuimos 18, ya 3 se murieron, quedamos 15. (Hijos) Claro, mi mamá tuvo 9 y mi papá tuvo otros hijos con otra señora, pero en esa relación del pueblo, nosotros los hijos de mi papá nos criamos como si fuéramos todos de una misma familia, no nos diferenciamos, somos hermanos, pero nunca decimos que solo de papá, nos parecemos todos y hemos convivido juntos, es decir, no hay ninguna diferencia. En esta relación siempre hemos sido muy pegados los unos de los otros, no hemos establecido una diferencia de papá o mamá, o de medio hermano como dicen. entonces creo que eso me ayudó mucho, hasta la fecha nos apoyamos mucho en ese sentido, y de esa manera creo que yo como hijo de los penúltimos, me construí en la formación de esos valores de formación, mi mamá es una mujer muy guerrera, muy potente, es fuerte, todavía está viva tiene 87 años, mi papá se murió. Mi papá fue un navegante y yo creo que me fui construyendo así, como mis hermanos en esa dinámica, yo creo que fui mucho más no tanto el despegado, pero sí el que siempre estaba o mejor dicho yo era muy amiguero, lo que llama uno de muchos amigos, mucho de estar de un lugar al otro, entonces todos esos amigos conocían a mi familia a mis hermanos, unos dormían a veces en mi casa, o sea que se construyeron también haciendo parte de la familia. Entonces también fueron como mis hermanos, porque mi mamá estaba en Isla fuerte, yo estaba aquí ya en Cartagena, entonces mis hermanos me consideran en esa dinámica, de saber cómo estaba yo, cómo estaban ellos, tengo una relación muy fuerte con mis hermanas sobre todo con las menores, de mucho compinche, como esa alcahuetería, de complicidad con mis hermanos. Sabes que estamos en una sociedad que es muy machista, pero aun así yo con mis hermanas tengo una relación de saludos, de besos, del abrazo, en mi casa me dicen negro, no dicen mi nombre entonces en la isla todos me conocen como negro, nunca me llaman como Wilfran Barrios, siempre es eso por eso es que a veces me siento en una situación compleja en ese sentido.

Lina Villegas: Entonces te conocían como negro, y se ve esa influencia pues como de la crianza, una influencia grande ahí.

Wilfran Barrios: Como me estás preguntando quién es Wilfran Barrios, es importante decir que hay una gran influencia en todo lo que viví en mi crianza, por eso quizás más adelante vas a ver por qué llevo el proceso como lo llevo, por esa relación de la crianza y de la formación que he estado trabajando también en esta institución Funsarep que me formé aquí y qué tiene que ver en esa construcción de valores y en esa relación hacia el otro, en ese sentido. Y no pues, siempre he tenido esa complicidad con mis hermanas, sobre todo con mis hermanas, también yo soy el que llego, el que doy el beso, quizás de esas muestras con mis hermanos poco, pero con mis sobrinos cuando yo llego, los hombres son los que besan. Pero esa relación se ha dado a partir de aproximadamente el año 2000 o un poco más atrás, más como en la relación con mi familia. Yo soy el que siempre en diciembre busca un espacio de conexión con mi familia, siempre he cocinado, mejor dicho, cocino, era el que buscaban para hacer la comida, si había fiesta yo me inventaba la fiesta, siempre tuve esa posibilidad y todavía siempre me llaman y me preguntan qué vamos a hacer, me dicen que yo llevo tal cosa, que no sé cuándo. A veces los domingos cuando voy a visitar a mi mamá y a ellas también les digo ¿qué estás haciendo de almuerzo?, pero siempre le digo a mi señora: ahora que llegue hacemos entre los dos la comida, porque mis hermanos siempre me preguntan qué vas a hacer de comida qué vas a inventar, yo siento que sigo siendo el centro y además que las acostumbré a todas. Yo todavía me voy de viaje y estoy en el aeropuerto y pienso ¡ay! se me olvidó llamar

a mi mamá y como tenemos un grupo de familia les digo ¡Hey! que estoy en el aeropuerto y un sobrino me contesta: ¡ay, tío! ya para qué, eso uno ya lo sabe. Pero mis hermanas cuando me llaman me preguntan dónde estás y me reclaman ¿por qué te fuiste y no avisaste?, entonces tenemos una relación en la que ya todos nos acostumbramos a eso, entonces yo siempre que me voy para un lado les digo hermanitas me voy para tal lado y a todas les aviso. Entonces yo pienso que no es una dependencia, pero es una manera de relacionarnos como de saber de qué están esperándome por allá que están hablando por mí. Cuando estuve en Cuba la pandemia me cogió por allá y era una cosa completamente loca cuando yo pasaba el teléfono todo el mundo quería hablar.

Lina Villegas: ¿Te cogió la pandemia en Cuba?

Wilfran Barrios: Me demoré 3 meses allá, me quedé en una provincia con un amigo que estudia conmigo, yo estaba haciendo allá una obra, iba a hacer el estreno de una obra que hice en el diciembre anterior a una compañía de danza folclórica y de danza libre que es reconocida allá, me pidieron que hiciera una obra en honor a una señora, que era muy conocida y vino a ser muy popular que todo el mundo le decía "bonitica", pues esa relación que he construido yo creo que gracias a la familia que he tenido. Mucho apoyo con toda la relación de mi familia, cuando estuve por allá, todos estaban pendientes de mí, me preguntaban, mis sobrinos miraban si les hacía falta algo a mis hijos o llamaban a calmarme diciéndome que me iban a mandar tanto, siempre hemos sido una familia muy solidaria, si alguno necesita algo, tiene alguna falencia, siempre estamos dispuestos a apoyar el uno al otro, o cuando hay alguna situación compleja nos reunimos y nos preguntamos qué está pasando. Y los cuñados y cuñadas se sienten parte como si fueran también hermanos o hermanas porque también los regañamos les decimos ¿hey, qué pasa?, una cosa que todo el mundo piensa como algo loco, entonces los diciembres todo el mundo se encontraba, incluso la sobrina que tenía novio, también entraba en una dinámica que es una cosa diferente y eso yo creo que es todo fruto también, de ese proceso comunitario. Y yo creo que la dinámica misma para hablar de danza, allá son muy parranderos amanecemos hasta un día completo nos ponemos a tomar un 24, y un 25 todavía estamos tomando y bailando entonces es como esa forma también de construir la celebración, no es que tomamos todo el tiempo sino fiestas específicas, yo siempre lo he admirado y he dicho que eso lo tiene mucho la gente afro las culturas latinoamericanas por así decirlo, pero nuestra construcción creo que puedo decirlo así latinoamericana hablando del mestizaje, porque nosotros realmente somos una mixtura, este país es una mixtura y gran parte de Latinoamérica es una mixtura, por todo lo que sabemos de la historia, aunque muchos no queramos aceptarlo. Y esa cuestión de mixtura, nos da la posibilidad de tener la interculturalidad, nos ha dado la posibilidad de poder hacer lo que hacemos, de poder tener lo que tenemos entre comillas y de poder ser lo que somos como cuerpo también. Pues yo soy negro, me pueden decir es un cuerpo negro, claro tú bailas así porque eso viene en la sangre, mucha gente no puede hablar de que se baila o no se baila, porque eso no viene la sangre, esos son estereotipos hablar por ejemplo de que aquel baila de aquella manera porque esto viene en la sangre, los negros bailan así, y hay muchos negros que no bailan porque no les gusta y porque no saben tampoco en el sentido de lo que nosotros creemos que es bailar. Pero en su concepto de mirar el cuerpo como movimiento, como danza, en parrandas, en festejos, sí. Entonces yo creo que esas cosas de las grandes comidas en los pueblos, eso viene de esa ascendencia africana, porque siempre está basado en el concepto de lo más grande, nuestra cultura, aunque parezca más machista ha sido más de matronaje. Siempre la matrona es la mamá, la matrona es la abuela, la que cría es la abuela, la que cría es la mamá, ¿si me entiendes? entonces todo eso está basado en eso y creo que esa construcción del festejo está dada a eso. Entonces yo, ahora no tanto pero antes sí era parrandero, pero no esa parranda que se iba uno y se perdía, no, sino en fechas especiales.

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

Fecha: 27 de octubre de 2022, **Hora:** 2:00 pm, **Lugar:** Cartagena, Sede de Corporación Funsarep

Entonces creo que esa dinámica de bailar, siempre me gustó, siempre me encontraba bailando, entonces cuando me dieron el grupo folclórico empezamos como a construir eso y pues nada, son muchas de las cosas de la historia nuestra, que se enmarcan y se instalan de esa memoria, que por eso hemos llamado proyecto de memoria. Porque empecé a recordar todo eso, porque yo como negro la piel es la que reacciona, la piel nuestra es la que tiene la memoria, porque todo lo que está en nuestro cuerpo, esa es la memoria, entonces yo huelo y cuando siento un olor por ejemplo, a café en la mañana o cuando hacen un jugo de guayaba que ponen a hervir la guayaba, la piel a veces se me eriza, eso quiere decir que la piel está reaccionando, entonces yo por eso en mi creación hablo de los valores, sabores, colores, porque entonces está la simbología y lo imaginario. Cuando yo huelo el olor de la guayaba, que está hirviendo, sancochándose, como decimos nosotros, enseguida pienso en el olor de la guayaba por fuera y por dentro y pienso en su olor porque no me hace solo ver, sino recrear esas maneras simbólicas e imaginarias de un recuerdo concreto. Lo mismo que el café en la mañana, que es donde me sentaba por ejemplo en el pueblo, entonces son cosas que se producen también en la familia, que ya no se dan, en estructura de casa también, antes teníamos casas de Palma ya no se puede entonces es como todo eso que empieza a construirse de esa manera. Pues eso que para mí es historia de piel, historia de vida, yo lo que hago es marcarlo en la danza. Cómo esa reacción de un olor a café, o un puñado de café cómo me hace reaccionar, cómo ese modo vivendi, o cómo ese olor y ese color tan fuerte reacciona a un movimiento dancístico. O sea, no decirlo en palabras textuales, sino que el cuerpo sea el que tenga la voz. Entonces es como esas cotidianidades y esas textualidades que tenemos al caminar, al hablar, al acostarnos, al hacer una mueca por no querer hacer algo o cuando nos reímos a carcajadas yo creo que la danza tiene que dejarse impregnar de eso, porque las danzas las tenemos codificadas y esas codificaciones y estatus quo que genera la danza, como esas formas clásicas, el ballet clásico, todo el mundo piensa que quiere bailar lo clásico y no digo que no, pero uno también tiene que vivir y ser realista en cómo vive la danza, en el contexto que tiene. Cómo disfruta la danza a partir de lo que tiene y de lo que uno es.

A mí por ejemplo, lo de la técnica clásica, no del ballet clásico, sino de la técnica clásica me parece muy interesante en la construcción del cuerpo, como la construcción del cuerpo en un escenario no puede parar o es algo muy objetivo, o no se puede parar uno como dicen por acá, todo desbaratado, pero es importante para la construcción de la pieza, y es una técnica por qué no te voy a decir que no, que uno no se para porque le da la gana, sino que el cuerpo tuyo también establece y aprende unas maneras de ser y hacer que tú llevas a deconstruirlos y construirlos de la manera que quieras.

Entonces creo que a partir de esas maneras dinámicas de memorias e historias, he venido repensando hasta el objeto de Atabaques, he pensado con los muchachos con Diani y Heider que son las otras personas encargadas, con quienes he construido el proyecto y de esa forma se ha empezado a hacer. Yo desde que empecé aquí en Funsarep, no sé si fue en los 2000 o finales de los 90 que empezamos a construir un proceso con una mujer que se llama consuelo, que era la que era animadora, la que nos conducía a nosotros a ser animadores. Yo en un momento tuve la coordinación de una área aquí en Funsarep que se llamaba el área de proyectos y procesos de animación juveniles, esa área tenía 15 grupos juveniles, que eran en total 400 jóvenes y yo era el coordinador de esos 400 jóvenes, siendo de la misma edad de esos jóvenes. Entonces eso también me llevó a mí a una caracterización personal, de liderazgo, de una manera de poder estar con el otro, de sentir al otro, de dolerme al otro y de que al otro también le doliera, de ser psicólogo sin ser psicólogo, de pensar en ellos, de las condiciones sin ser profesional en eso, de como yo decía y esa relación de danza desde hace 10 años se ha construido desde la etnografía, la antropología, de todas maneras de ser porque he hecho un mapa grande, y ese mapa grande se ha ido

desbaratando no porque no esté animado, sino que el camino se ha ido transformando, no he sido testarudo sino que las cosas han ido cambiando y eso es lo que soy y es lo que tiene que ser la danza, creo que, así como el cuerpo puede hacer una inmediación. Pero también, siento que soy producto de un mestizaje, mi mamá dice que tengo descendencia indígena y así como puedo sentirla, también puede que no. Tengo un amigo de descendencia indígena y yo no tengo una relación con eso, no ese estereotipo de lo negro, de que la danza tiene que ser una cuestión de los negros, sí sé que por la historia la población negra fue de las que más sufrió, pero también la indígena fue exterminada, pero comparto muchas de las situaciones que hay con relación a la dignidad de cada uno, a la dignidad de procesos. Yo no entiendo por ejemplo, por qué me tienen que discriminar por ser negro en una ciudad como Cartagena, no entiendo porque hay una exclusión si no tienes dinero con qué estudiar, si vives en tal barrio o si tienes ciertas características.

Eso es lo que nos tiene complicados como país y siempre me pregunto ¿cuál es el significado de paz?, porque yo como Wilfran Barrios Barrios Paz, tengo el apellido Paz, entonces mi significado de paz es otro, es un apellido, es un apellido que viene de ascendencia de mi abuelo que lo trajo no sé de dónde, porque no tengo el árbol genealógico, pero cuando yo hablo de paz en mi apellido, siento que es una construcción simbólica de eso que estoy buscando que es mi relación con la tranquilidad, pienso que ese es el significado de paz y cuando estamos hablando de eso siempre pienso si es el significado que te dan los libros o la relación que tú tienes con él. Por ejemplo, ¿qué simbología tiene la paz?, si es la paloma blanca que nos muestran o es algo diferente, hay que ser realistas en la construcción de lo que uno decida construir como vida, vas a construir en la dinámica por ejemplo, de cómo compartí mi almuerzo, de compartir tu llanto, de compartir tu risa, de enojarme con el otro, pero también de saber cómo solucionamos ese enojo, entonces la paz no es la ausencia de las armas, no es la ausencia de la guerra, porque si sigue el hambre, si sigue el racismo, si sigue la exclusión, si sigue la desigualdad, si sigue la inequidad no hay paz y no es una cuestión de negativismo pero es una construcción básica. Entonces cuando en la danza hablamos de una construcción, en ese camino vamos realizando los procesos y por allí también estoy encaminando mi proceso de investigación, sí hago un trabajo en el camino de la danza que no sé cómo pueda ayudarte a ti.

Lina Villegas: ¿Desde qué año estás trabajando?

Wilfran Barrios: Desde el 2003, entonces yo vengo de la danza folklórica, de algunos grupos de la ciudad de Cartagena, fui director muy jovencito, también eso me llevó a unas grandes responsabilidades sin tenerlas, sin saberlo, sin tener mucho andamiaje en la danza, simplemente porque sabía medio bailar más o menos. En los primeros grupos que tuvimos aquí, me tocó asumir esa dirección y para asumir la dirección me tocó estar en otros grupos, para aprender y pedir como esa asesoría, porque ya eran como más viejos o avanzados en la ciudad. Porque eso siempre he tenido que no he sido de creerme el más más, sino que yo creo que esta relación de danza es una relación de diálogo, de encuentro, yo siempre he estado pensando que nosotros siempre somos los que nos autodestruimos, la danza a veces en vez de construirnos nos destruye, porque entramos en esas maneras de repelernos, no, de odiarnos. La danza debe quitar el ego, la danza tiene mucho ego, la danza hay que bajarla a que no se vuelva clasista y además clasista porque los mismos géneros los han llevado al clasismo, entonces no creo ni tampoco determino que las grandes sociedades o lo que la gente "de bien "como se dice, que la danza clásica es la única danza respetada, porque es la danza de la sociedad alta, de los grandes bailarines, no, es que también deben de comprender que el bailarín que está ahí, no vive lo que otro bailarín de otro género de danza vive, que también se pueden ver muchas diferencias, si tú coges por ejemplo, un bailarín de acá con un bailarín de

Estados Unidos por ejemplo o una danza africana, ponlos en el escenario a ver qué pasa y quitando la determinación de que lo clásico es lo máximo, sino bailarines y ver esos bailarines en distintas técnicas, entonces serían iguales, sería la danza, pero sí creo necesario que bajemos la danza y las universidades tienen que llegar a eso, porque las universidades también nos enseñan a ser ególatras en la danza, pensando que son los mejores en la danza y no comparto eso.

La danza es una manifestación de vida, es una manifestación del ser, de hacer y rehacerse, creo que en este camino que he tenido en el proceso comunitario, no me gusta eso por ejemplo de que la mujer cuando tiene sus hijos ya deja de bailar, porque "ya no es para mí "¿por qué?, si la danza siempre tiene que estar en ti, sí yo como profesional o como persona me preguntan tú sigues bailando y yo digo ajá sí, y lo primero que yo pregunto es ¿ cuál es tu profesión?, me dicen ajá yo soy médico, soy ingeniero y yo le digo ajá y tú vas a ser ingeniero toda la vida cierto, sí, entonces porque me estás haciendo esa pregunta, yo siento que me recriminan, y yo le digo sí es que yo estudié la carrera como tú 5 años y yo estoy haciendo una maestría y tú no estás haciendo maestría, entonces para que te des cuenta de que la danza es una profesión y lo que estoy haciendo es danza, entonces la danza no puede salirse de mí porque ese es mi proyecto de vida, esa es mi profesión, así como tú vas a ser médico o ingeniero, hasta que te mueras yo voy a ser bailarín, preciso o un danzarín, o un maestro de danza. Pero sí voy a serlo toda mi vida está atravesada por eso, entonces no me digas eso porque no lo acepto, porque no se deja de ser. El pintor o el artista va a ser pintor hasta que se muera, porque no le vas a quitar ese título, no le vas a quitar la piel porque en su piel ya están impregnados los colores, los olores de la pintura, entonces quizás el día que diga yo no quiero pintar más y no lo haga por 15 años igualmente en su vida todo el mundo va a reconocer el pintor.

Lina Villegas: Cuando empezamos la conversación mencionaste algo muy importante y es esa pertinencia de la danza para tu vida y también en el trabajo con las comunidades, porque tú mismo lo dijiste "yo concibo la danza cuando la puedo trabajar con las comunidades", explícame eso un poquito más a fondo.

Wilfran Barrios: Yo creo que en la profundidad es y lo voy a decir así, pues yo vengo de la danza folklórica y esa danza folklórica para mí es esa esencia natural, y creo que todas las danzas cualquier bailarín te puede decir eso, pero la danza tradicional me conecta con el entorno, con el territorio, yo no hablo tanto de esas danzas que tienen que ver con las ancestralidades, porque a veces no sé, pero sí me conecto con esas maneras identitarias.

Lina Villegas: ¿No hablas de ancestralidades?

Wilfran Barrios: Yo muy poco, sí me has escuchado, yo no hablo de las ancestralidades.

Lina Villegas: Está muy bien que hables de eso, te conectas con el territorio.

Wilfran Barrios: Es que hablar de ancestralidades pues no se, yo me cuestiono mucho y a veces me pregunto ¿cuándo se habla de ancestralidad a qué nos referimos?, en cambio el territorio contiene las ancestralidades, porque las ancestralidades hacen parte de lo pasado de lo viejo, entonces la gente dice, tú hablas de tus antepasados de los que no están y por eso me he inventado el cuentacuentos, contando un cuento que mi mamá me contaba, que su mamá le contaba, que a su abuela le contaban o que sus bisabuelos le contaban, entonces esos son otras partes de mi pasado que no están.

Entonces es eso, como mirar las ancestralidades qué son, son muchas cosas que hablan de identidad, de lo étnico. Son muchas preguntas que tengo yo así como negro, soy, como estamos en la Universidad y ahora todo el mundo está en la Universidad y estoy viendo (o dando) una materia de afro contemporáneo y lo voy a decir así y me pregunto quién es afro contemporáneo, qué estás haciendo por lo afro contemporáneo, y yo respeto mucho a mis maestros, y yo he aprendido mucho de él y es uno de los que me ha hecho ver, desde otro punto de vista la danza afro y sus tensiones con lo contemporáneo como tal, pero yo tengo otras maneras de verlo, para mí lo afro contemporáneo es el afro contemporáneo en el cual vivo, del territorio Caribe que nos movemos de otras maneras pero que, yo soy de los que estamos inmersos en ellas, yo soy de los que hablo que para mí la danza tradicional no es lo viejo, porque la danza tradicional para mí es esa que viaja en el tiempo y se hace contemporánea. Porque si hoy en día la danza, nuestro folclore tradicional, no fuera contemporánea no se bailara, hoy en día mi hija no estuviera bailando una cumbia, no estuviera bailando una danza tradicional, yo tengo que respetar la danza tradicional y a todos los que hacemos danza tradicional desde otras miradas desde otras posturas, yo creo que ahí también tienen que respetar esas posturas y claro posturas con referentes, posturas en las que defendamos esas maneras en las que salen, en cómo surgen no es simplemente hacer por hacer y creo que es importante reconocer el por qué traer maestros sabedores y portadores de lo que se vive en estos territorios en los cuales se conjuga la danza de diferentes maneras, porque cada uno tiene sus formas de vivirla y hacerla, solamente por decir una danza de negros como esa que hicimos en el municipio, en el casco urbano que es una zona de pescadores y de agricultores, que viven y bailan muy diferente a las personas que viven al lado, es un corregimiento también pero que a la final no vive la danza de esa manera, son diferentes maneras de ver cómo en un mismo territorio o en una misma comunidad se baila de manera diferente. Yo creo que es el momento en el que debemos poner las cosas sobre la mesa y dejar de pelear por unas relaciones que tienen que ver si se baila así, que si el dedo se pone así, que si la mano se pone así, que si la falda se pone así, son estereotipos que han inventado.

Lina Villegas: Y también denominaciones, los estereotipos que por ejemplo estás diciendo de cómo poner y el otro es la manera de denominar lo contemporáneo y obviamente mover lo tradicional, folclórico.

Wilfran Barrios: Yo creo que más bien cómo bailamos, cómo nos movemos, por qué me muevo así, cómo me muevo, por qué quiero moverme así, y yo sí comparto que no hay que buscar dañar las cosas que están, pero que si hay una danza folklórica se dinamiza. Yo no pienso como mi mamá, ni pienso como mi papá, ni soy ellos, mi construcción de ideas es otra, yo no puedo decirle a mi hija a mi hijo que tienen que ser como yo, es una contradicción muy grande porque las estructuras en las cuales yo me crié, comí y olí, no huelen, ellos no huelen a lo mismo. Ellos nacieron en una ciudad, con unas condiciones más o menos entre comillas bien, pero quizás no, yo me levantaba, corría, andaba descalzo por el pueblo, ellos no, ellos usan zapatos, entonces no, son otras construcciones, yo nací sin bicicleta, ellos nacieron con bicicleta, yo nací sin computador, ellos nacieron con computador, yo no supe nunca que era tener un celular, ellos nacen con un celular.

Entonces nos creemos entender, pero tenemos que poner sobre la mesa cómo bailamos, para qué bailamos, de qué forma lo hacemos, por qué queremos hacerlo yo creo que también es importante dejarnos expresar, si podemos tener esa relación del vestuario que es algo hermoso y que pone poética y estética a la danza, también desde el arte mismo podríamos pensarlo, pero no con esas condiciones y esas categorizaciones tan pragmáticas que a veces usamos, creo que a veces hay que dejar ser, y si por ejemplo viene Lina Villegas y Lina Villegas me dice es que mi pensamiento y construcción de cuerpo es así, pues listo, dialoguemos con eso porque cada uno hace un proceso de apropiación, también aprende

a desaprender a ver de otra forma esas dinámicas y que es válido porque estamos llenos de subjetividades como de objetividades y la danza tiene mucho de qué hablar.

Yo a veces me siento como un poco, no sé qué hacer ni qué decir en los espacios, a veces no quiero participar de los conversatorios, porque yo no hablo en Colombia de lo que muchos hablan, de qué es lo afro, que están hablando de diplomados solamente para negros, déjame decirte que me están excluyendo y siento que es algo que está pasando y que todo es de lo afro, pero el estado está segmentando, nos está sectorizando, nos está minorizando todavía, que yo por qué no puedo tener una relación con el que quiera, por qué los dos no podemos estar en un espacio, puede ser por las cuestiones de este país, pero la danza la estamos llevando también a ese nivel, la estamos llevando a los mínimos, la estamos llevando a un racismo, la estamos llevando a una exclusión, la estamos llevando al clasicismo, yo no entiendo eso de lo mejor y lo peor, del mejor bailarín.

Los concursos también son una cosa que indeterminan, es como para mirar siempre, por qué siempre queremos estar en competencia, siempre no sé si es malo o bueno, la palabra malo o bueno también es de uso peyorativo, pero creo que en este caminar, en ese sentir, esa relación todo el mundo me pregunta. Lo comunitario para mí, es como un alimento, es como que yo voy a una población y todo y yo saco de una población, y cuando digo saco es en el sentido en el que admiro, me dejo impregnar o permear, entonces pienso y digo de esos animales no los veo allá, entonces, o esto no lo encontré allá, uno encuentra gente que es muy hermosa u otra gente, entonces yo creo que las comunidades todas tienen un quehacer, desde esos activos culturales, están activos pero también te ofrecen esas otras maneras ricas en hacerlo, esas posibilidades y esas muchas maneras en tener sus tradiciones, por ejemplo, yo creo que en todas las comunidades de este país la danza está presente, por qué digo la danza, porque hablo de esas manifestaciones y de interpretaciones celebrativas, y muchos hablamos de la danza solo en el esquema coreográfico, pero las celebraciones de fiestas o lo que tú digas bautismos, lo que quieras, ahí está la danza, pero nosotros los grandes coreógrafos no vemos eso como danza, tú ves un cuerpo bailar un vallenato, tú lo ves bailar otra cosa, pero ponlo en el escenario con esas estructuras planteadas de coreografías, con simetrías asimetrías y no sé que, ponle otros conceptos y se convierte en danza entre comillas social, o de un esquema para escenario. Pero porque no dejamos que cuando una persona baile merengue o una bachata no pensamos en llevar eso a un escenario, el movimiento está ahí, el baile es una manera de placer.

Lina Villegas: Cómo hacerlo de una manera intuitiva, sincera

Wilfran Barrios: Por ejemplo, yo estuve en un evento en el que había unos estudiantes bailando y yo le dije, tú tienes que hacer el baile con él y él me decía profe pero me vas a poner lo más difícil, cómo así, si el señor no sabe bailar, no es un señor, piensa en que es un bailador como tú, no levantes la pata por acá, ni te tires de cabeza y si tú te tiras de cabeza, ponlo a hacer otra cosa que el cuerpo de él lo permita. Y mira salieron llorando la gran mayoría, salieron llorando porque decían “no puede ser posible” y es posible, y vieron que sí puede ser posible, la danza nos permite hacer y valorar al otro desde su condición que es, que es lo que no tenemos los grandes pensantes, académicos y coreográficos de la danza, porque siempre estamos viendo es esa postura clásica, técnica. Por ejemplo, ahora, el espectáculo que tú vas a ver, yo tengo antes, bailarines que llevan 20 años, tengo pelados de 15 años que vienen de semilleros y así los pelados son bien inquietos, pero es muy raro encontrar que te pregunten cómo la técnica o aquello, o cuánto tiempo llevan y claro tú lo ves y dices no tiene la técnica, pero a mí no me interesa eso, me

interesa la esencia que está ahí pura de ese niño bailando, entonces es como sí, el espectáculo también fuera una manera de excluir.

Entonces tengo un chico que viene del proceso de la boquilla, que también asesoro, que posiblemente podemos ir a la academia. Yo he estado en ese proceso, y es un pelado que yo me lo llevé para el festival ahora que estuvimos en Funsarep y yo le decía me interesa que baile, que él viva la experiencia en un escenario, que viva la experiencia de las luces, de bailar con los viejos, sí, tú lo veías asustado pero ahí en el mismo grupo tengo una muchacha que ya tiene 32 años y es abuela, Ana, tú la ves y es una berraca, y porque tiene el cuerpo un poco más grueso ¿por qué no la voy a meter? Si es un cuerpo del caribe, los cuerpos de las mujeres de Colombia son así, no podemos estar en un estereotipo, no es posible, y seguimos matizando y matando esos cuerpos, seguimos matando ilusiones. ¿Entonces yo dejo de ser ese profesional porque pongo cuerpos que no puedo poner? Si cuando viajamos, no querían ponerlos a bailar porque no encasillaban en cuerpos de bailarines, a mí me interesa el cuerpo de ellos, de esa bailarina que su cuerpo no es como lo piden, pero que me expresa algo, que me comunica. O leidy que es la pelada más alta, es una niña flaca alta que tiene dos niños de 6 y 4 años, ¿a qué edad tuvo los hijos? ¿Entonces tengo que excluirla de eso que ella ama por ser madre? De los bailarines que tengo que están haciendo el proceso ahora, los tres (Edson, Dayan y Luis), todos tienen sus hijos ¿entonces yo tengo que decir que no? Porque los cuerpos deben ser solteros todos, ¿tienen que ser unos cuerpos perfectos?

No, en este país no podemos seguir hablando de eso, de matar ilusiones, matar deseos, matar pasiones también, es truncar sueños y muchos tú ves las corporaciones hablando de la inclusión social, de la inclusión de la danza como manifestación de vida, como liberadora, pero por debajo estamos diciendo tú no, tú vente para allá o para acá. Y la universidad también ha estado sumergida en eso y yo te digo está bien, es un escenario académico, pero si tú tienes unas condiciones a los 17 y 16 ya luego dejas abandonar tu cuerpo, yo tengo 52 años y no porque mi cuerpo no goza de la misma salud, no va a funcionar, es otra cosa, son bailarines y están estudiando una carrera y está bien, sus cuerpos son como son, pero también deben tratar de mantenerse, la postura y físico que se le exige a un bailarín, es más alto que el que se le exige a un deportista de alto rendimiento.

Ahora, porque estamos en medio de la pandemia, pero cuando los grupos empiecen diario a entrenar, no es de que se vayan para el gimnasio, sino que se debe de entrenar diferente porque la constitución de nosotros es diferente. Es ahí donde uno se replantea y por eso te digo que me ha servido el trabajo comunitario, porque uno recibe saberes de sabedores y acá se puede ver desde el más pequeño hasta el más viejo bailando, mujeres y hombres y ahí no importa si la mujer tiene esto o aquello, es una escuela comunitaria, hay niños y niñas, adolescentes, jóvenes, adultos, ahí están los papás con los hijos bailando al tiempo, las señoras más adultas como no pueden estar en la danza, desde acá están promocionando el sancocho. Todo el mundo que viene se va llorando, se van tocados, con el corazón arrugado porque es otra manifestación y le vas a decir a ellos que mira eso no se baila así, tienes que ponerte así o de otra manera. Y sí se construye de otra manera, hay gente que viene de otros espacios con sus propias técnicas, por ejemplo, los que están allí no tienen nuestra técnica, pero nos han dicho que han aprendido de nosotros, y nosotros a la vez hemos aprendido de ellos.

Es un diálogo, a mí me hicieron una entrevista y me preguntaron, cómo hacen ustedes para no ser invasores y saquear, o cómo sacan ustedes la información, entonces yo le dije no, no, nosotros no sacamos información y si sacáramos información no estuviéramos ahí hace ocho años, nosotros seguimos ahí, lo que hacemos es un encuentro de diálogo de saberes, de decir así somos como ciudad y así somos

como pueblo y en la ciudad se dialoga, porque la ciudad se hace a partir de los pueblos y la gente que llega, no la hacen otros, la ciudad hace una transformación en esas personas que llegan de las comunidades, sin embargo cuando nosotros vamos a esas comunidades no queremos impregnarnos de eso porque creemos que retrocedemos y eso no es así.

Yo por eso te digo que, para mí, el sentido de la danza también es ese, también pensemos en devolvernos, pero no devolvernos de retroceso, sino devolvernos a mirar el saber cómo también se desarrolla en esas comunidades, hablando de desarrollo de esas maneras en las que se desenvuelven en su entorno, donde el carro no entra, sino que ellos están en un burro para ir, donde cogen una lancha, que también les da la posibilidad de una movilidad distinta, donde tú ves que los bailarines de la compañía *Atabaques* tenían que montarse en bote y cruzar el canal del dique en pleno movimiento fuerte, y ellos tenían que bailar sobre eso y decían maestro no, maestro aquello, nos vamos a caer, es que sienten el bote, porque tu vas a tener un bote en el escenario y tienes que hacer vivo eso, las obras implican también que los chicos de la compañía que hacen esa inmersión y que van al trabajo de campo tengan que saber qué es eso. Entonces al muchacho que iba hacer la luz con nosotros, yo le dije que tenía que venir al trabajo de campo, y le dije se tiene que parar a las 3:30 de la mañana cuando se paran ellos para ver qué tipo de luz hay, y tiene que acostarse o llegar hasta las 6 de la tarde, mirar cuál es el punto más caliente y cómo es el palo, porque la obra fue traducida en un palo, tú en escenografía ves como árboles, es que está traducida bajo los árboles. Cuando llegaba el sol, era importante que viera cómo era el sol a cada hora, a las 5, 6 de la mañana y los cuerpos como se transformaban y que la espalda se quemaba y cómo se movían, cómo los chicos tenían la red de tres metros y tenerla en el agua sin que se les cayera, es una obra en la que realmente el trabajo de campo, produjo tanto y me preguntaron que por qué iban las mujeres a la investigación y yo decía que las mujeres sacaron a flote muchas cosas, las mujeres son las matronas de ahí, los hombres no se mueven si las mujeres no tienen una posición de voz y las mujeres son las revendedoras de todo el producto, las mujeres le pagan a los hombres, les compran los pescados para revenderlos, entonces las mujeres son las que tienen voz y voto. Tu encuentras que la mujer tiene una posición también, ya uno hizo la obra pero todo el mundo dice que nuestra obra es del son de negro, el detonante de la obra es el son de negro, pero la obra data de esas manifestaciones que tiene esos pescadores y agricultores, sobre todo son una comunidad de pescadores, lo que pensaban esa comunidad de son de negros, es que apenas vengan de pescar, vienen a bailar y vienen de pescar tres días asoleados, entonces eso fue lo que hicimos en el transcurso de la pieza, de la historia y ya claro a imaginación hicimos una lancha, no la hicimos como un bote normal, sino que le hicimos esa parte que parece espina de pescado y lo hablamos desde ahí, toda la simbología del pescado que cogen también ellos muertos y todo y que la luz en la noche es tenue cuando están pescando allá, a la mitad del canal, entonces es como eso, o sea, que es lo comunitario, eso eso, ¿dónde está la danza? Está ahí, en tirar un cordel y girar un pescado y que luego se convierte en la alegría de ellos cuando el pescado viene y después se empieza, pero nosotros los grandes teóricos no pensamos en eso, lo pensamos de otra manera, siempre estamos demeritando como ese valor ser, porque lo que vale es lo que nosotros construimos y lo construimos desde ese valor ser que nosotros hacemos con lo que no queremos ver, pero sabemos que estamos haciendo eso.

Pues como esas formas que se deconstruyen, por eso te digo quién es Wilfran Barrios, es ese que viene haciendo el recorrido desde los 90 en la danza, desde el 80 pero que también, ha hecho todo ese recorrido y esa relación misma. Cuando entre acá a Funsarep, había un movimiento que se llamó *Clave afroamericana*, que ahí empezó como toda esa inquietud fuerte, entonces empecé a leer y escribir, primero empecé como a leer por toda esa pasión que me llegó para empezar a crear, moverme, disparar,

pero en términos positivos, ese disparo del cuerpo en la forma de crear, de poner en el escenario todo y así lo hice con el grupo en Funsarep que yo dirigía, ese grupo se llama *Estampas* de Funsarep que tenía como 40 bailarines, y era un grupo muy fuerte muy reconocido en la zona, entre los 90 hasta el 2000 más o menos hice muchos montajes con el pacífico abrazador, hice muchos montajes, debía hacer montajes con el pacífico en donde algunas de las personas sabían del pacífico, vino un profesor que nos enseñó música, danza y cómo construirlo desde eso, con diálogo con él. Ya yo con mi manera creativa, estaba empezando a crear, pero no sabía cómo meterme, luego hice uno que se llamó *Natividad*, que era pensar en todas las danzas como desde la navidad, de todo eso que sucede, entonces claro yo no tenía la danza en su concepto teórico, entonces escribía y lo escribíamos con un equipo que teníamos. También tenía otro equipo con danza caribe, yo tenía varias danzas, las llamaba la danza de la muerte, danza del ojo, entonces yo me ponía a bailar las danzas más fuertes que tenemos en el Caribe, entonces yo pensaba en los movimientos, desde un ciempiés, de un seresese, pasando por un garabato y el garabato pasando por el ciempiés y un mapalé, y cuando de pronto los alientos no funcionaban más, yo terminaba con una danza, de esas que llamaban danzas ceremoniales, entonces empezaba con la tambora, la bulla, el bullerengue y los rituales, entonces todo el mundo decía que estaba muy pelado para hacer eso y ahora que yo miro para atrás yo me pregunto, ¿yo cómo hacía para hacer eso?

Y yo no sé cómo ponerlo en ese concepto, entonces fueron muchos, descubrí por ejemplo el Caribe, descubrí esta región con mucha danza, yo creo que hay más de 50 danzas en este contexto, muchas cosas que todavía no conozco y a veces me preguntan por un tipo de danza y yo lo desconozco. Ahora mismo pensamos una cosa y es que las danzas están estipuladas, pero no es así, las danzas también van surgiendo, hay danzas que tienen 20 años, 30 años, porque los pueblos y las comunidades se apropian de sus costumbres recrean eso, ¿quién inventó el bullerengue?, ¿quién inventó la cumbia?, en realidad son historias que se crean en los pueblos, no hay otra relación. Entonces los chicos me decían, pero profe estamos haciendo la danza de la pesca y yo les digo, pues sí, porque el primer activo que hay de economía de cultura en ustedes, son los pescadores, uno pasa por aquí y ve a todo el mundo pescando. En el canal a ustedes todos se considera pescadores, tú te vas a mirar y todos tienen familias pescadoras, no podemos dejar perder esa relaciones, porque tú así dices, los pelados no bailan eso le da pena, como nosotros construimos las nuevas generaciones esas relaciones y no hablamos de que hay que hacer la danza así o así. Ustedes tienen la danza porque están aprendiendo y no tenemos que hablar de cómo está aprendiendo, sino de cómo construimos esas nuevas relaciones de las costumbres que tienen las comunidades, con el hacer de los muchachos yo me inventé esa danza, y los muchachos la bailan contentos y felices porque ya el mismo corregimiento la está reconociendo, el mismo municipio cuando hay un evento me dicen: profe venga vamos a mostrar la danza de la pesca de los pelados, ¿por qué? porque se identifican y así están construyendo una danza que se llama la danza de la sal (fue el nombre que se reconoció del audio).

Los que estamos perdiendo las oportunidades somos las grandes ciudades que no tenemos nada todavía, porque la verdad es que las ciudades quedamos sin nada, las ciudades tienen lo que las comunidades aportan y traen, o lo que la gente de las comunidades traen y les dan forma. Pero las ciudades no tienen nada, tienen las comunidades, pero Lina Villegas es verdad.

Lina Villegas: Lo que la ciudad tiene realmente, es esa ansia de Occidente que se ha traído y se ha apropiado y digamos que hace parte de "la identidad" pero que realmente no es como un asunto propio.

Wilfran Barrios: por eso es que carecemos de ese proceso identitario porque uno puede hablar del carnaval de Barranquilla, pero el carnaval de Barranquilla ¿quién es?, son comparsas y no sé qué de grupos que representan todo lo que tienen alrededor de la costa Caribe, verdad y que algunos barrios reconstruyen sus danzas, todo el mundo conoce del carnaval de Barranquilla la Marimonda, la Marimonda no es una danza, la Marimonda es un disfraz que crearon algunos, la crearon ellos con unos disfraces y pensaron en que podían hacer una comparsa. La negrita Puloy salió por ejemplo de un disfraz que se puso Mario Penia, de esa pelada morena negra que se puso una cajetica de fósforos, se la puso y ya todo el mundo la comenzó a tener como icono del carnaval, el carnaval, como esa manera simbólica de agregarle identidad al carnaval. En Cartagena que nos quedó, pues nada porque todo se fue para el carnaval, entonces están los mamelucos que se ponían con una cosa así y yo me pregunto ¿entonces en dónde están las relaciones de nuestras manifestaciones culturales? ¿A dónde han quedado?, si los historiadores hablan pero llegamos al punto real, porque el historiador puede hablar de danza y demás, pero los que estamos aquí somos los que sabemos la realidad cómo la vivimos, incluso me estereotipan por cómo bailan la cumbia porque es que la cumbia no se baila con eso me dicen, y ¿por qué no puedo bailar la cumbia con un vestuario diferente y no de cuadritos porque ella se puso un vestuario de cuadritos? y ella dijo, me lo puse por una situación qué me pasó porque se me quedó en vestuario en el avión y no tenía con qué hacer la presentación, no tenía otra posibilidad fue un accidente, y todo el mundo en los concursos es: síimi grupo no tiene un vestuario de cuadritos no puede participar ¿Vamos a seguir con eso?

Lina Villegas: Me pareció muy chévere esa definición, tengo varias cosas entre comillas y te voy a citar. Me parece que el pensamiento tuyo es como un pensamiento que en este momento tiene mucha vigencia, pero ese pensamiento tuyo es de hace mucho tiempo, o sea, lo que me parece importante es darle el valor a la persona, a cómo se siente en el cuerpo, a las comunidades, a las pequeñas manifestaciones, a las propias. Y eso mejor dicho, ahora es que se está reconociendo todo eso. Pero ese pensamiento tuyo, esa manera de ser lleva más de dos décadas, o sea que tú eras un adelantado en su momento, por eso es que ahora te saben escuchar porque ahora hay oídos para escuchar, pero hace dos décadas realmente estábamos muy atravesados por la danza occidental, mucho todavía.

Wilfran Barrios: Por ejemplo, lo que se vive en la universidad.

Lina Villegas: Pero antes de eso te quiero decir que hemos tenido muchas transformaciones curriculares. Yo incluso ahorita estaba pensando por qué no aprovechamos ahora qué es virtual para un encuentro. Hemos tenido transformaciones curriculares donde por ejemplo nosotros equiparamos los lenguajes en el sentido de ya no tenemos la profundidad en danza contemporánea y ballet clásico sino que ya son cuatro niveles para cada uno y antes de esas formaciones técnicas un curso de práctica somáticas, que es como un reconocimiento más propio, antes de entrar al proyecto como tal, y hay unas perfecciones, por ejemplo, el curso de historia de la danza que eran dos y que era más que todo enfocado en la danza de occidente, pues ya está más enfocado a otras cosas y hay un tercer nivel que es la práctica de danza en Colombia. Entonces yo creo que estamos transformándonos, pero es cierto que todavía la danza y la universidad no llega a la sociedad todavía.

Resulta que en mi proyecto, yo tengo cuatro categorías de análisis, que es lo que yo llamo cuatro elementos que yo quiero analizar, y estas categorías de análisis te las voy a plantear y tú me vas a responder como dijimos ahorita, poniendo un ejemplo concreto de obra la que tú quieras o como bailarín o como director, porque entonces yo estoy planteando mi trabajo como “Despliegues de cuerpo sensible.

Dramaturgias del bailarín en Colombia" El cuerpo sensible es una noción de David LeBretton y ahí me contradije yo.

Wilfran Barrios: No importa, tú lo conoces de la maestría.

Lina Villegas: Yo lo conozco desde hace muchos años y él hace una definición del cuerpo sensible que a mí me parece espectacular, porque él dice que el cuerpo sensible se construye desde un contexto cultural, porque digamos que uno nace en ese contexto y crece con una cantidad de elementos aprendidos de la cultura que se transmiten de generación en generación, pero además, dice que también tiene este elemento que es toda la relación de los sentidos con la realidad y cómo realmente esta relación de los sentidos que nos permiten acercarnos a la realidad, nos permiten una capacidad de sensibilización o de sensibilidad, entonces a mí me sirve entender la noción de cuerpo sensible, porque tiene el contexto cultural, tiene en cuenta los sentidos y tiene en cuenta el asunto que yo llamo la subjetividad, que es digamos lo propiamente personal. Y así, están los cuatro elementos de análisis, qué son cuatro elementos que yo quiero identificar en bailarines, en los coreógrafos de Colombia, para entender esas dramaturgias de la danza, porque no he querido hablar de composición coreográfica, porque eso nace en el contexto de la danza occidental, puede que las dramaturgias también, a nivel de tipologías todavía hay muchas problemáticas todavía por resolver.

Entonces yo ¿qué quiero identificar?, el contexto cultural yo lo llamo así, o al contexto más ampliado, yo quiero aquí entender cómo en los contextos más ampliados, se vuelven necesidades creativas, detonantes creativos y cuando me refiero a contextos más ampliados, me estoy refiriendo a situación política del país, a la situación cultural específica de un grupo, a la situación social que haya acontecido, puede ser del pasado y que hayan marcado unos asuntos identitarios. La otra sería, asuntos de la vida cotidiana para mí esto ha sido fundamental y tú has nombrado mucho esto y es cómo la vida cotidiana es insumo de la creación. Y cómo hace parte de los temas de creación, esa vida cotidiana, que parece fundamental no solamente en temas de movimiento, sino de imaginarios, que tengamos recuerdos de recuerdos, que evoque la vida cotidiana.

Aquí hablo de una subjetividad, de un contexto más de la historicidad del sujeto, en este caso es como la vida de los bailarines del coreógrafo entra a relacionarse con ese tema de creación y empieza también a ser parte de la creación y cómo por ejemplo, hay una producción de las emociones que van también caracterizando el cuerpo para la escena y lo último es lo que tiene que ver ya más con lo que tú llamas, que me encantó, que es lo de la piel. Yo lo llamé aquí, el cuerpo afectado y cuando yo llamo el cuerpo afectado, es el cuerpo no del afecto o el querer, sino de la capacidad de afectación, que tiene ese cuerpo a partir de los sentidos en el proceso de creación. ¿Qué pasa con esa piel cuándo repite un movimiento, cuando la improvisación genera o produce unas interacciones?

Wilfran Barrios: Perdona que te diga, pero ¿si será la palabra afectación? claro entendiéndola como en la lógica del afectado de manera positiva, pero me refiero a esto porque el término de afectación nos lleva también a determinar otras cosas y cómo tú estás hablando de todo en esta relación con el cuerpo sensible entonces también mirar desde la poética misma sí es el cuerpo en connotación con otra cosa, si la afectación es esa.

Lina Villegas: El cuerpo afectado es ese que se ve afectado por ese contexto, por la vida personal por las imágenes, pero cómo lo ponen en el cuerpo.

Wilfran Barrios: lo digo porque también, a veces, hay palabras que si los lee un chico que no entienda esa relación, va a decir que afectar es como el problema, qué tiene problemas, así hay que darle una intensidad mucho más ahí para que se entienda realmente lo que se quiere decir.

Lina Villegas: Yo quiero grabar la clase magistral, quiero ver también cómo das las instrucciones, qué es lo que les dices, porque hay un asunto con el tema comunidad, con el tema contexto, con el tema vida cotidiana, que es importante para mí, yo creo que en este momento todavía no, pero el año entrante sí, que va a ser todo el análisis de las entrevistas seguramente. Entonces como te venía diciendo esa pregunta está muy bien porque ese cuerpo afectado, es porque tiene la capacidad de afectación, pero por ejemplo he leído este término llevado antes a bailarines de Estados Unidos, de Argentina, de México y también lo elegido como el cuerpo afecto.

Wilfran Barrios: pero el cuerpo afecto se entiende como el afecto, por eso yo digo que tenemos que mirar la palabra, porque estamos pensando desde una postura académica y es el pregrado claro, pero también, a veces tenemos que pensar en cómo esta reflexión, en cómo ese doctorado, en cómo esa tesis, por qué se queda con la academia arriba, pero por qué no puede llegar a una comunidad.

Lina Villegas: Ese comentario me interesa porque yo soy la que quiero regresar a esos puntos, quiero tener ese conocimiento situado y después abordamos estas cuatro categorías y podemos darle como un cierre y yo ya me llevaría el material y posiblemente te diría ve decime algo sobre tal cosa que me quedó pendiente o posiblemente el otro año también hagamos otra sesión.

Wilfran Barrios: Yo tengo un proyecto de nuevas masculinidades, con doce jóvenes. (...) Yo sé por ejemplo que en mi casa hay una presión porque el hombre que danza es el marica, eso en mi familia lo han pensado, aunque nadie me lo han dicho.

Lina Villegas: Entonces vamos a continuar Wilfran Barrios, voy a dejar abierto ese mapita, quiero preguntarte por aspectos que quiero indagar en los procesos de creación de las personas que estoy entrevistando. Cuando te pregunte algo, entonces puedes responder poniendo ejemplos o no necesariamente poniendo ejemplos, pero es con respecto a las maneras como has trabajado algunos asuntos, por ejemplo, aquí quiero saber si en tus obras has trabajado temas de creación que sean referidos a los contextos sociales, culturales, políticos, también podemos pensar si consideras que has tratado asuntos de la tradición y cómo esos temas que podría preguntar como en dos vías ¿cómo han sido detonantes creativos o necesidades creativas qué se han instalado en tus obras?, y lo otro es ¿cómo ves que se han puesto en el cuerpo? Es como dos momentos, el primero es con relación al tema de la creación al de talante y eso que haces cómo llegas a ponerlo en el cuerpo, por ejemplo cuando te referiste al tema de *Revuelo*, es como eso de la luz, el escenario, de la espalda, del sol que pica al mediodía, ese tipo de asuntos. Por ejemplo, si hay contextos más amplios de situaciones sociales culturales, políticas, tradicionales, tal vez de la creación han detonado esa creatividad.

Wilfran Barrios: Pues mira, yo creo que empezamos haciendo todo un proceso en el que hemos partido de una línea de relación que tiene que ver con la tradición, la danza tradicional, era muy estructural basado simplemente en las relaciones de la danza tradicional y todo el proceso de la danza tradicional, cuando comencé a recrear las tradiciones como te decía a finales de los 90, entonces estuve pensando como todo es elemento de dinámicas de costumbres con las relaciones qué tenían que ver con la

cotidianidad, con las fiestas, con las comunidades y en el 2000 cuando comencé a trabajar con el cuerpo, que comencé en el Colegio Cuerpo como en el 97 y comencé a reconocer la danza contemporánea, tanto la poética como toda la estética del trabajo, en este caso del proceso que tenía el Colegio Cuerpo con Álvaro Restrepo, interesante y para mí importante haber conocido la experiencia, haber estado ahí, haber danzado junto Álvaro con mi cuerpo, con mis tradiciones él me respetó mucho, me aportó mucho y me apoyó en ese camino. Durante ese momento, yo empecé siendo coordinador del Colegio del Cuerpo en el programa pedagógico de los procesos y en el proceso fui como el asistente de la primera compañía y ahí empezamos a trabajar y me fui por el mundo con ellos y eso me abrió mucho camino desde el proceso creativo, pero siempre sin olvidar y siempre estuvo conmigo marcada esa relación de la danza tradicional, que vamos ahora con la contemporaneidad, que empecé como entonces hacer ese proceso como en su momento aquí en Funsarep, en el equipo de trabajo latinoamericano empezó a haber una relación, con todos esos temas qué se dan en clave latinoamericana afro y empecé a mirar esa situación de la historia con relación de la esclavitud y empecé a crear una obra que se llamó *Canto a la Libertad*, basada en todas esas situaciones de la esclavización de lo gestualizado y de la esclavización en este momento. Pero también, a partir de unos poemas que se construyeron aquí mismo en el equipo y pensamos en nuestra historia en Cartagena como tal y bueno, ahí fue como empecé a mirar unos primeros elementos de esa manera corpórea afro o negra, desde la tradición que tenían los bailarines o la danza tradicional y de unos elementos que vivimos de expresión corporal y de toda estructura de la danza contemporánea con Álvaro y lo pusimos en escena. Ya luego, comenzó a fortalecerse mucho y lo pusimos con esa perspectiva de una mirada diferente de la danza tradicional pero que tuviera esa recreación sin distorsionar esos elementos de la danza tradicional, basándonos no tanto, en una danza folklórica sino en los elementos de la tradición en la cual nosotros teníamos como entorno.

Lina Villegas: amplía por favor esa diferencia.

Wilfran Barrios: porque para mí, la danza cuando hablamos de la danza folklórica, es que se inserta en una danza, en específico el folclor como danza folklórica está inmerso en la tradición, la tradición es un universo mucho más amplio, la tradición tiene que ver con otras connotaciones de las comunidades, de las poblaciones, de las ciudades, las tradiciones, no vienen a partir del pasado sino que lo que se construye en ella, que hace parte de la cultura y la cultura no es la danza y la música, la cultura es la idiosincrasia de los pueblos, de las ciudades en las que está basada. La cultura está basada en ese folclor, en una tradición y habló del folclor de la danza, el folclor musical, el folclor danzario, hablo a partir de costumbres que se trabajan, entonces desde ahí, de esa manera, empecé a visibilizar esos elementos y fui ganando muchos más. Entonces comencé a trabajar, comencé a insertar y a poner en el contexto, ir mucho más allá en que solo montar una danza o una coreografía y empecé con el Colegio del Cuerpo, mirando cómo era toda la estructura y empecé a mirar porque era más del equipo de la parte de arriba, yo no era de la compañía, aunque tenía la posibilidad y la fortuna de que Álvaro me abría las puertas para hacer todo el proceso, aunque era mayor que todos técnicamente, las clases que teníamos eran de cuatro coreógrafos que veníamos, o que íbamos, yo también viví las residencias artísticas, siendo el coordinador o el asistente pedagógico de la compañía, él me daba muchas posibilidades de que recibiera clases de clásicos y también daba clase de folclor colombiano.

Yo creo eso me ayudó mucho a fortalecer el proceso de liderazgo de dirección o de construcción como profesor, yo no me digo creador, yo me digo profesor, ni me dijo maestro porque a veces se convierte en ese sabedor, porque a veces o antes le decíamos maestros a esas personas que tenían ese saber ese conocimiento de esa comunidad, porque ahora a todo el mundo le están llamando maestro y me parece

como rarísimo, mi maestro está concebido en otra cosa, mi maestro tiene otras indicaciones, no es lo mismo ser maestro que seas profesor o a ser instructor, porque no a cualquiera se le llama maestro. Eso también tenemos que pensarlo en esta sociedad, en este momento actual.

Entonces te decía que cuando comencé a construir con los muchachos, yo viajaba mucho, sin embargo, yo construía y empezaba a construir *Atabaque* y me reuní con los muchachos y les di las instrucciones y en un momento, hubo un detonante muy fuerte en la ciudad de Cartagena, más o menos a finales de los 2000 entonces en esa dinámica había una situación en el país, pero también en la ciudad de Cartagena dónde aparecieron los encapuchados, que iban en camionetas negras, que llegaban a los barrios y se hacían llamar encapuchados negros, toda esa situación con los negros también nomás no generaba exclusión racismo, también todo eso qué pasó en los barrios que eran más vulnerables, generaba dificultades en los procesos. Cuando ya eran las 7 o las 8, la gente quería salir a su casa porque tenían miedo y si a los chicos los veían en la calle, entonces los cogían, se los llevaban y los chicos decían con mucho miedo que vivían ahí y si no vivían ahí y se daban cuenta los acribillaban- Entonces hubo una situación muy fuerte en Cartagena y también pasó en Medellín, hubo mucho esta situación y entonces había mucha agonía y había mucha agonía porque tenía muchos jóvenes, de los cuales muchos no tenían trabajo y querían estudiar y no podían pasar a la universidad, entonces yo empecé a hacer una relación, yo a veces soy muy creyente y entonces yo empecé a leer un libro y empecé a buscar unos referentes que me llevaron a la mirar la agonía de los jóvenes y yo sí decía, bueno vamos a hacer un trabajo sobre esto, usted que tiene estar informado, entonces me decía Wilfran Barrios, algunos llegaban llorando y me decían es que no tenemos a dónde llegar, la mamá me llamaba y me decía que tiene que mandarlo porque no puede pasar allá, entonces yo les decía cuáles son sus agonías, y entonces empezamos a hacer un trabajo de escritura y los jóvenes empezaron a decir cuáles eran sus agonías, y entonces, venían los músicos también y ahí entonces dije, voy a hacer una pieza a partir de eso que apenas estaba en caminando y yo hacía talleres en los que ellos expresaban cuáles eran sus propias agonías y lo sacaran con el cuerpo.

Entonces yo dije tengo que buscar algo para leer sobre la agonía y encontré un libro, buscando y hablando, de Tomás Moro que habla sobre la última agonía de Jesucristo, entonces miré cuál era la agonía de Jesucristo que muere joven a los 33 años, entonces Jesucristo comienza realmente su agonía no a los 33, sino que la comienza muy joven, a los 25 que es la edad de la mayoría de los jóvenes, y entonces empiezo a hacer esos paralelos con ellos a mirar cuáles son las agonías, cuáles son las cruces que cargaban esos jóvenes, cómo tal que eran también sus propias cruces porque también cargaban otras cruces. Así, como Jesucristo también cargaban luces que no eran de él, es un paralelo qué hago con los chicos y les pregunto ¿cuál es el Jesucristo que nos han hecho conocer? Es un Jesucristo blanco de ojos azules, ¿si será? ¿Por qué el cabello largo? ¿Por qué nos describen así a Jesucristo? ¿En dónde es Jerusalén? y ahí comenzamos a ver que los jóvenes también tenían esa relación con Jesucristo, que también cargaban cruces que vivían en un mundo agónico.

Empecé a crear un proceso a partir de las músicas, en ese entonces busqué música de Susana Vargas que hablara del contexto, en ese hablar con la cantante empezamos a hacer covers y se empezó a construir la música a partir de todo esto y la obra se llamó *Agonía*. Y era un poco de eso, hicimos un paralelo un análisis de las danzas tradicionales, no buscamos hacerla de la misma forma sino ir en contrapunto en contravía de esa relación con esa música de la danza tradicional, y ahí fue que empezamos a hacer la obra con bailarines pelados, todos con la cabeza pelada parecíamos rapados y nos preguntan que por qué todos salíamos así, si los apóstoles siempre son con cabello largo, entonces manifestamos que nosotros

queremos hacer una situación en contravía, que es también, otras maneras de ver a Jesús otras formas de conectarse con otras cosas, esa contradicción de mi persona, entonces empezamos a hacer eso y la obra fue de esa empresa de Atabaque.

Como Corporación sale con la obra el 9 de mayo del 2007 se estrenó con esta obra que tuvo 600 espectadores y era una compañía nueva afro y 10 músicos en escena, qué los músicos siempre se ponen de frente, no, yo quise a los músicos en línea un lado y en línea lo otro y todo el mundo me decía que eso no se hacía, no se va a poder hacer y yo decía si lo quiero así, así va a ser la escenografía, la escenografía no va a tener no más nada solo música de percusión, solo música folklórica con los cantos de Susana Vargas y de otra gente de Virginia Rodríguez cantante brasilera. Entonces como toda esa traducción que hacía y ahí empezó como toda esa relación que en su momento también fue muy política. La obra tenía una postura frente a lo que estaba pasando y de esas agonías de las situaciones que nos estaban poniendo sin educación, sin trabajo de los miedos, que nos estaban exponiendo las situaciones sociales de inseguridad, entonces eso nos llevó al contexto y ahí comenzamos a partir.

Luego pues vino la obra de la tesis de grado que era una cosa más de la tradición porque me quise conectar con las relaciones y costumbres de nuestro Caribe, de nuestro entorno, entonces hice una pieza *De piel a piel*, se ganó la obra de tesis de grado de la licenciatura, tenía que ver con las ceremonias mortuorias, cómo se daban las ceremonias mortuorias en el Caribe que no era tampoco pensado en un ritual, sino que hay otras maneras de ver los rituales. Esa obra, también tuvo que ver con los conceptos de esa mirada, de cómo eran las formas cuando las mujeres lloraban a sus muertos y qué hacían los hombres cuando teníamos esos momentos de que llaman en pleno Velorio, una relación directa con eso con cómo entrar a las canciones, cómo poder encontrarse, cómo ir o cómo era la dinámica cuando se hace un velorio, cuando se llevan al muerto. Entonces eso genera una conexión con un entorno, no tanto del pueblo sino, de que también podíamos decir que en ese momento mucha gente vive sus muertos desde la casa, que la ciudad nos ha quitado esa posibilidad por las funerarias y que es otra manera también, que se conciben de otra forma, pero cuando uno celebra su muerte en su casa dándole el último adiós tiene una connotación de un entendimiento, pero también que hay una relación que se mantiene con ese ser que no se olvida. El muerto se acaba para quién se le olvidó, pero, aunque pasen generaciones sí recordamos a esa persona el muerto no se olvida. Esa fue la obra también de la tesis de grado, que se llevó a una manera de cómo las relaciones de costumbre con las comunidades y luego ya todas las piezas fueron viniendo, teniendo ese tema.

Por otra parte, *Exilio* es una obra que fue basada o mejor dicho con la connotación de lo que pasó en el Salado, entonces tiene que ver con cómo fue la llegada de los paras, la obra tiene una cuestión muy fuerte que la gente notaba, en esa obra baila una niña de 6 años, que es la representación de la plenitud del pueblo, de una comunidad que encuentra en los cantos de los niños una naturaleza de su modo vivendi en pleno y de cómo destrozan esa percepción de un niño y cómo un niño no tiene esa connotación, un recuerdo no hace esa construcción de memoria y piel, porque él está devastado, también ahí es un poco el contexto social muy fuerte y político frente al que estamos haciendo frente, y que el arte como llegaba a impregnarse de esa relación, es entonces lo que hacíamos también, en traer y recrear el entorno del cual nosotros también, hacíamos parte e imaginamos pero hacíamos la simbología del entorno en el que sucedieron las cosas, las escenografías eran muchas enramadas, teníamos muchos palos largos, hicimos enramadas y eran muchas hojas como connotación del pueblo, en la manera simbólica que se podía dar esa connotación. Esa obra trata temas de desplazamiento, no solo de la negación, sino también, de la

aniquilación de las tradiciones culturales, porque cuando llegaban a los pueblos también ya dejaban de cantar su bullerengue, de hacer los festivales, no les permitían hacer eso.

Inclusive, hoy en día, todavía en algunos pueblos de esas comunidades, las tradiciones ya no las hacen porque la violencia y los actores armados, les prohibieron hacer ese tipo de cosas y les prohíben hacer ese tipo de cosas, por eso alguna de esas tradiciones o algunas danzas no se hacen, se pierden, se están perdiendo porque no se dan, no se visibilizan.

Empezamos a hacer esa obra de cuando alguien muere, que fue la obra ganadora del Ministerio de Cultura, esa obra fue la investigación en la que fuimos al campo, al Palenque, que tenía que ver con los muertos y con esa relación de los curanderos de cuando el alma se va el cuerpo, se queda como ese ritual o esa relación directa con el ritual del Alabao. Hay que pedirle permiso a la comunidad para recrear una obra a partir de un ritual, es muy importante pedir permiso, porque uno no puede hacer algo sin autorización de la comunidad. Entonces me dieron el permiso de esa obra que tiene una connotación de la celebración en la plaza del encuentro con el pueblo, con los hombres, con los pueblos y el velorio. De la relación con las mujeres pero también el enfermo, el que no está en esa posibilidad por ejemplo, es así que es parte de la escenografía en dónde se sienta la matrona y empieza a recrear su paisaje, sus boleros, su nostalgia.

Creo que esa manera, si te das cuenta, es recrear los entornos culturales, los acervos culturales en todo esto que tú ves aquí, estos taburetes, estos muebles, estas sillas, las cosas de acá, son y hacen parte de las obras nuestras, hacen parte de la escenografía, de nuestras obras, porque recreamos de una manera también simbólica, la comunidad, los elementos que la comunidad tiene y lo recreamos de una forma que los traemos a escena en el momento. Ganó beca del Ministerio de Cultura, beca de creación, pues hicimos esa presentación. Llamamos a varios del Consejo comunitario de Palenque para que vinieran a ver la obra, habían los llantos y ellos no tanto como una felicitación nos dijeron: no tenemos nada que decir, nos sentimos tan tocados y le da dignidad a una tradición que uno no puede verla como cualquier cosa, está muy bien hecho, muy bien planteado, me parece muy interesante, me dijeron ellos.

Eso fue en el 2012, a mi cada año me tocaba hacer una obra nueva, sí, cada año hacía una obra, pero ya para el 2013, esta obra se llama *Al pasar del tiempo*, que es una obra que tenía que ver con unos elementos de esa relación de cómo fueron llegando o cómo se instalaron, cómo fueron los asentamientos de las comunidades negras o afro, cómo viven, cómo conviven su vida y cómo han resistido. Y cuando hablamos de la resistencia, hablamos de la resistencia de empoderamiento, de la capacidad política, de la capacidad de inserción, de esos elementos contestatarios. Entonces esa obra tuvo ese elemento fuerte, la presentamos varias veces y al año siguiente, hice una obra que tenía que ver con un contexto político que no había dejado de ser, toda la situación del racismo o todo lo que pueda pasar. Hicimos la obra *El día es hoy*, y en *El día es hoy*, yo estaba buscando eso que quería que pasara en el día de hoy y es eso que sucede en el día, ¿qué es lo que realmente es para mí es el día?, ¿por qué el día es hoy?, ¿qué pasa cada vez que uno se levanta en el día?

Lina Villegas: Estás haciendo una referencia a esta segunda, es que aquí estamos como hablando de las dos cosas.

Wilfran Barrios: Por eso te decía que las obras que hago se enmarcan o mejor dicho son transversales a una cosa o la otra, nuestras piezas son transversales a los diferentes puntos.

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

Fecha: 27 de octubre de 2022, **Hora:** 2:00 pm, **Lugar:** Cartagena, Sede de Corporación Funsarep

Lina Villegas: Así mismo, planteo yo las categorías, no es que una este separada de la otra.

Wilfran Barrios: Por eso es que te estoy hablando de todas las obras, porque todas tienen la transversalidad, son comunitarias, se trabajan desde la comunidad, porque la investigación surge del espacio comunitario y se llevan a un espacio más de una acción reflexiva política social, hasta podría ser económica, no podría decirte en este momento.

Para *El día es hoy*, yo me empecé a leer un libro que me lo recomendó Ana Ávila para la obra, me dijo mirá léete Ulises de James Joyce, es la autobiografía de él, toda la obra es de Ulises, parece que estuviera hablando de otro o de todo lo demás, pero él hace eso en un día. Entonces lo empecé a leer, le empecé a decir a los muchachos cuando estábamos haciendo esta obra también, puse elementos que tenían que ver, esa obra me dio paso a la obra de *A pesar del tiempo* que es otra obra de media hora, pero esta obra me dio el paso para tener este elemento de continuidad, porque yo trato de hacer las obras muy diferenciadas en movimiento, en todo, aunque haya una poética muy parecida y una estética porque es mi persona, pero trato de hacer todos los elemento muy diferenciados en colores en estructura y esta obra del *El día es hoy*, tiene que ver con esas cotidianidades.

Y yo empecé a mirar a los chicos, les empecé a decir que vieran una película que nunca me la había visto, que yo nunca había visto esas películas de racismo, porque casi no me gustan, porque así haya pasado algún tiempo todavía me mueve alguna cosa, esa obra de la amistad de *El barco de la amistad*, yo empecé a verla en video beam con los chicos, por pedacitos, algunos momentos claves y fuertes, y una chica empezó a llorar fuerte, tuvieron momentos de rabia profundos que tuve que sacarlos y lo que hice fue que tuve que parar la pieza y hacer un trabajo con el llanto, con la rabia que tenían, empezaron a moverse y a sacar cosas. La película tenía una canción y yo les puse la canción de la película, entonces a veces fue como maquiavélico, entonces comencé a sacar la pieza y les preguntaba.

Los pelados que decían cómo era ese negro que llega y se empodera, pero también a veces los mismos negros que llegaban a ese poder nos dejamos envenenar, que no importa, pero también, caen. Entonces todo ese tipo de cosas y la obra, la escenografía de la obra, yo dije quiero una obra dónde los laberintos que sucedieron con los personajes porque claro se supone que no se conocían la historia de estos barcos y de todas las parteras, lo que hice fue pensarme en cajas de tomates, me busqué 50 cajas de tomates y los chicos comenzaron a hacer una escenografía con las cajas de tomates y estaban enganchados. Tengo una foto donde puse todas las cajas eso hacía cuando se iba a meter por ahí, todo el mundo decía ush. Todo el piso tanto a lo largo como a lo ancho, eran hojas secas, buscamos en los parques de Cartagena hojas secas, por todas partes y mandé a que me trajeran sacos de hojas secas y ahí bailaban muy fuerte porque era una cosa de esas de desprenderse, pero de cómo llegan al territorio y también de lo que estamos viviendo en este proyecto de *Memoria y piel*, por qué los desplazados son señalados por nosotros los que estamos en la ciudad, los excluimos. También decimos esos son desplazados son tal cosa, decimos que si están desplazados es por algo y esa no es la connotación que debemos de tener, ellos son desplazados y nosotros los excluimos a las ciudades los desplazamos 1000 veces, entonces eso también es muy duro y en el proyecto de Memoria y piel, nos tocó trabajar muchas cosas.

Entonces los territorios no son de los que suponen ser, el que llega también hace partícipe ese territorio, también el territorio les pertenece es que el territorio colombiano no es un territorio de quién está, sino también de ese que llegó, este territorio colombiano nos hace parte a todos no del hecho de que soy

cartagenero acá en la región Caribe, yo no tengo nada que ver, a mí no me interesa o yo no puedo ir a Medellín, porque yo no soy de allá, yo cuando salgo de este país, yo soy colombiano, a los demás que están por fuera de este país, no saben ni qué es Cartagena, ni qué es Medellín, ni qué es Bogotá, ni que nada. Yo soy colombiano y el sello que cargo en la espalda, es de ser colombiano, yo soy colombiano de un pueblo, entonces ahí están a razón de ser, de cuando estos llegaron no a colonizar sino que le tocó llegar a los negros a un país impuesto, a los indígenas los aniquilaron, pero a los negros los extrajeron y les impusieron, es verdad, entonces ellos tienen que hacer ese territorio propio de ellos con todo lo que pueda haber en ese territorio y también le impregna lo que ellos traen, lo que ellos son, por eso esta interculturalidad de este país, por la manera en la que creemos que esto nos trajeron. Y es que los otros países a los que les tenemos que dar, estamos en esta dualidad que uno da y también recibe, entonces esta obra con ese referente que parece un referente europeo, pero era una cuestión también de escena y lo puse en el contexto de nosotros.

Cuál es el día para mí, cuál es el día para ti, cuál es el día para nosotros. Un día que salgo de la casa ¿qué pasa?, el día es hoy, hoy uno en el día pasa muchas cosas, muchos laberintos, la vida tiene tantos laberintos que uno, no se da cuenta. Sale de una reunión, te metes en otra, el problema que tuviste acá ya no lo ves acá, son laberintos y no nos damos cuenta. Nos metemos en una universidad y uno se encuentra con unos laberintos tremendos que no sabe cómo entrar, y tú sabes por dónde vas a pasar y por dónde vas a salir, pero las situaciones que se te presentan son los laberintos que encuentras para salir. Entonces esa fue la pieza que hicimos, después con los chicos, comencé a trabajar también solo, con ellos construimos cosas conjuntas cómo con música de la tradición.

Después de *El día es hoy*, hice uno que se llama *Santiguado* que tiene que ver con las costumbres de sanar al enfermo, a los niños, a los que están moribundos, las abuelas santiguaban es una costumbre de la región y lo hice porque yo en el 2009, cuando vine de África a la semana siguiente ahí enfermé y esa semana yo caí en coma un mes, entonces ese coma quedó inducido, porque yo tenía malaria y un montón de bacterias y estaba prácticamente muerto. Después de que salí de eso no quise ver más médicos, los chicos de los más viejos me dijeron ¿por qué tú no haces lo que nos has enseñado durante este tiempo?, por qué no te lo podemos devolver lo que nos has enseñado, por qué no haces un solo de esa situación misma vivida y nosotros te lo damos, te entregamos los movimientos y tú lo construyes a partir de tu dramaturgia. Y así fue, 3 chicos que fueron Dayan, Heiner y Luis Felipe, empezaron a decirme yo no sé hacer coreografías, pero si tú nos enseñas de esa manera pues tienes que hacerlo entonces empecé a coger los tres que me dieron e ir construyendo, cuando Dayan empieza a construir esa forma de un nacimiento en medio de una tierra en donde la nace una hoja, la manera de volver a la raíz, que fue como la situación que me pasó y ahí yo sentí que cuando lo hice por primera vez yo salí llorando, porque sentí que me liberé de eso que estaba haciendo y ya pude salir de esa situación, que la muerte la tuve y regresé, ese se llamó *Santiguado*.

Qué fue un solo, con el que llegué a Cali, también he girado con él, y en ese trabajo comencé a construir unas relaciones qué no tuve solo con esos muchachos, que llamaba los recuerdos, que era a partir no solo de ellos en relación con este solo. Ahí está implicado mucho lo de la subjetividad, lo que tiene que ver con cada sujeto, entonces ahí impregnó cada uno de ellos de una relación de uno de los chicos que hace un solo que se llamaba ,no me acuerdo muy bien el nombre del solo, y Dayan que hace un trabajo que tenía que ver con esa relación de un banquillo, una lámpara, como esa idea y las subjetividades, era una situación de los tres, de cómo lo poníamos en un contexto en el que aparecemos con ese aspecto del bailar y es muy importante para los tres a partir de una que ya habíamos hecho. Y hay una investigación

en la que me dan una beca para crear de la Bienal de Danza de Cali, una beca de compañía de larga trayectoria y nos ganamos la beca para hacer la creación entonces empezamos a dudar, empezamos a decir cuando nos ganamos esa beca, me llamaron del ministerio Juan Pablo que es el director artístico me dio el dato y me asusté mucho lloré, yo creo que era más la alegría, la emoción. Yo sentía que era un premio por tanto tiempo haber hecho cosas, yo sentía que no había hecho mucho para el país, pero muchos amigos me decían que más quierés, has trabajado mucho, sobre todo no tanto por la fama, sino que en las comunidades te reconocen mucho. Eso fue lo primero que me dijeron y llamé a mi señora llamé a Heiner y a los chicos de acá, después llame a Ana Ávila, que fueron los que trabajaron conmigo también como núcleo de apoyo y empecé a llorar y me decía tranquilo, no pasa nada, qué quieres ¿un trago?, no, yo quiero un helado y nos fuimos a comer un helado.

Y lo más bonito fue porque yo decía ahora qué vamos a hacer y una persona muy conocida me llamó de un taxi y me decía, tú te ganaste la beca mira que esas cosas tienen que ser impresionantes tienes que saber con qué bailarines vas a trabajar, y yo sí, si busco bailarines estrella para la obra, la obra no surge, yo tengo que hacer la obra con los bailarines con los que vengo trabajando desde hace 15 años que saben lo que es la esencia yo no puedo buscar un visitante, o sea, a mí me interesa que tengan la técnica de lo que es realmente, porque nadie se ha chupado, lo que ellos han chupado y lo más bonito es que me dice Wilfran Barrios, cuidado te vas a poner inventar cosas para crear eso, crea la obra desde lo que tú haces, ella quiere ver lo que tú haces, que la crees con tus bailarines, que no tienes que hacerla con ningún otro bailarín, si tú quieres buscar un coreógrafo, búscalo, pero que vean la obra a ti como coreógrafo busca asesores cómo Ana Ávila, busque a Edwin Vargas de una manera que vea la tradición, porque también como busqué esa manera de las estructuras, de buscar otras cosas que me ayuden un poco a eso, busqué cosas que me ayudaran como a esa relación y la obra fue muy fuerte.

Yo creo que es la obra como cumbre nuestra, se llama *Revuelo*, entonces es como la dinámica, llegué al pueblo y le dije a la gente lo que me había ganado, cuando le dije es que un genio va a salir en mi obra, ustedes se ganaron esta obra, todo el mundo empezó a hacer una fiesta y mucha gente asustada muchos chicos de esos lloraron y decían yo no quiero estar eso me da miedo, cómo así que tú nos vas a estar. Entonces miramos a cuáles íbamos a llevar, porque tú sabes que asisten muchas personas y todo estaba enfocado a la tradición, entonces allí se veía el Pica pica, el Son de negro, que son características propias de la región y que se ven en la obra.

Lina Villegas: ¿Y eso se ve en la obra? ¿Pero se ve cómo, en las acciones, los personajes, en qué?

Wilfran Barrios: Por ejemplo, en la puesta en escena, en la danza por ejemplo, el son de negro no es una danza es una manifestación, porque allí, van diciendo todo lo de la tradición, iban contando toda la cotidianidad, todo lo que pasa, entonces ellos empiezan a cantar los versos y en los versos van diciendo cotidianidades.

Entonces por ejemplo, él va para el monte y vio un jabalí y luego una señora que va tirando un jabalí y empieza a componer y a cantarle (canta un verso), entonces está eso, está toda la pintura que eso de negro que tiene una connotación muy fuerte y ellos dicen que la pintura es una cuestión de las artes plásticas, que tiene una connotación también con esas comunidades africanas que se pintan y todas esas relaciones y que tienen toda esa relación de transvestible, que es un hombre que se viste de mujer y todas esas cosas que tienen más relación con el hombre, con su rudeza, como cuando entraba en la selva y la

mujer no iba, como para ellos poder persuadir a su mujer ellos se visten de mujer y así mismo construimos a través del baile.

En este momento ellos han hecho diplomados, ellos lo que hacen es coger cosas de su cotidianidad y cuando ven algo interesante lo meten en la danza, por ejemplo, todos tienen una forma diferente de pescar, empezaron a coger la forma de cada uno de pescar y lo metieron en el avance, acciones físicas de situaciones cotidianas. Después cuando a nosotros nos vieron trabajar con esos palos grandes de la pesca, dijeron que si nosotros si íbamos a bailar, ahora tienen esas redes y hacen toda la danza de la pesca, cómo han recreado con esas visiones la pesca, el papel del sabedor cuando está cantando y hacen las acciones de un genio.

Todo eso ha empezado a desarrollar un círculo social y lo importante de esta obra fue la manera de construirla que a veces me preguntan todavía, cómo era el proceso para escribirla, yo llevaba mi familia y durábamos 3 días allá, un calor más que acá, muchos mosquitos, nos levantamos a las 3 de la mañana a mirar cómo iban a pescar, nos teníamos que ir a las 12 del día con el sol para saber cómo era los chicos de metida en el agua, las chicas se metieron en agua, en el barro, era como vivir lo que ellos han vivido y de ahí también los trajimos para acá, aquí en Cartagena que vieran cómo era la vida acá.

Les daba como un patatús y yo les decía que tenían cuerpos mejores que los bailarines de nosotros, eran cuerpos hechos, decían vamos con los bailarines y se iban con los bailarines a coger atarrayas y era una cosa muy fuerte. Sentíamos que nos íbamos a ahogar con el peso de la tarraya, era una cosa muy fuerte y cuando empezaban a bailar en el bote en la lancha, claro para ellos después todo eso que se vivió, lo llevamos al escenógrafo para que mirara todo, se mirara los detalles de la luz, la luz del sol, si cayó el viento cómo es, y ahí es donde realmente se ve.

Nosotros llevamos la obra al pueblo, la bailamos en el pueblo, eran 600 matices en la plaza viendo la obra con luz y todo el mundo era emocionado y el aplauso, esa obra se hizo ahí. Uno siempre que hace algo lo debe devolver a la comunidad, llevamos el vídeo y todo el mundo se reconocía, eso es bonito, además, de que muestra el respeto por la gente y la obra se hizo en la plaza, ellos presentaron la obra. Una señora salía bailando y les echaba pica-pica también para que se fueran, toda esa contribución es un construir de la cotidianidad, del entorno, de la costumbre pero también de las vivencias de las subjetividades que se tienen con los cuerpos de esa manera de entender, por eso le decía que cuando yo estaba presentando el anteproyecto de la tesis, una de las maestras que estaba era antropóloga y me decía que ella quería ser la directora de la tesis mía y le decían que no, porque no era de danza, porque no era de creación y mi tesis era de creación y ella decía que ella creía que mi tesis estaba más enfocada en la antropología que en otra cosa y ella le decía la directora del programa: Bárbara la tesis de Wilfran Barrios, es una tesis antropológica que atraviesa una cantidad de cosas porque él está en un proceso comunitario, de las relaciones de personas, de sociedad, del grupo, identitarias y en las relaciones focales que no se hacen mucho en la danza. Hubo 3 asesoras que se pelearon mi tesis para hacerla.

Lina Villegas: Lo que se evidencia es que atraviesa el universo de las comunidades, de las personas.

Wilfran Barrios: Nosotros hicimos la obra sobre esa comunidad y nuestra relación con la danza es el son de negro, que es una manera de hacer el cuerpo evidente.

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

Fecha: 27 de octubre de 2022, **Hora:** 2:00 pm, **Lugar:** Cartagena, Sede de Corporación Funsarep

Lina Villegas: En el son de negro ¿qué hay? tú ya dijiste que es más como una manifestación, pero en ese son de negros ¿puede percibir uno asuntos más de la vida cotidiana y como de situaciones del pasado también?

Wilfran Barrios: Sí claro, por todas las situaciones que hay, ahora están metiendo también a las niñas a bailar, estamos comenzando a construir una nueva relación en la construcción de género, son de negro es de hombres pero en este momento hay que hacer una relación en que cuando queremos bailar bailamos, pero las niñas tienen que ser parte del proceso y eso me parece primordial por eso la obra tiene una relación con los hombres y las mujeres, porque los hombres son muy cómplices con las mujeres, ahí se ve una relación.

En la obra se ve una foto en la que están las mujeres con los hombres y la foto también muestra esa pasión entre los hombres y las mujeres porque eso no puedes desligarse, porque de dónde salen los hijos, porque de dónde sale todo el enamoramiento, entonces esa acción se veía en una parte de la pieza en dónde habían dos mujeres que se peleaban al mismo hombre, no que se lo peleaban sino que se presenta una situación en la que se veía que se presenta una situación también de la monogamia y esas relaciones en el territorio. Y aunque uno diga que es una comunidad machista, que ellos se están maquillando, son puros hombres en su desnudez, yo les invitaba a maquillarse entre ellos y tuve la visión de dos hombres en el romanticismo, en el amor, y tú ves que tienen un cuidado de cómo se maquillan y todo. Eso se los mostraba para que ellos entendieran que hay una relación de cariño, de afecto, de amor, de que tú lo quieres, que tú lo proteges y ya la parte cuando empiezan a quitarle el tinte, el maquillaje al otro con jabón, como ese ser desnudo, ¿qué pasa? y es muy fuerte eso y hay unos que no lo aceptan y otros que sí.

Es una forma de evidenciar al otro desde su sensibilidad y no juzgarlo por su acción como gay, homosexual, sino que es un ser que se muestra vulnerable ante el otro en una forma de expresión. Cuando todos están sucios y tú ves que van para el canal a bañarse y juegan entre ellos, todos se ven desnudos encuerados pero son cuerpos, entonces creo que las obras nuestras remontan a esa situación, también muy fuerte en la cotidianidad en el quehacer de una resistencia de una comunidad, la cotidianidad de una comunidad marginada, de un pueblo que uno dice vamos por este municipio y tú puedes decirle que es cabecera municipal pero el primer barrio que encuentras es el barrio Santander y ese barrio Santander, tiene ese sector que se llama la guajira de pescadores que lo tienen desplazados, casas de bareque y todo. Las condiciones son complejas, todo tiene tierra, la cocina a veces no funciona, no tiene baño, tiene el patio, no es inocencia, pero ellos ya saben qué es lo que tienen y ahí viven los 4 hermanos que son hombres nos podrían decir que tienen una casa. Y está ahí mismo en el primer barrio que tu encuentras cuando entramos a en el mismo pueblo que es aquí, dicen yo por allá donde están esos negros no voy.

Lina Villegas: Todo eso que me has dicho ¿cómo haces que se lleve al cuerpo?, ¿qué les dices a los bailarines?, o por ejemplo cuando construiste eso lo que llamaste santiguado ¿cómo lo pusiste ahí?, ¿cómo llegas al movimiento?

Wilfran Barrios: Bueno, en *Santiguado* yo creo que la memoria del cuerpo tenía que hacerla yo mismo, yo no busqué que el cuerpo se moviera de esa manera, pero claro ya hay unas dinámicas desde el aprendizaje mismo que va impreso con la danza, pero ya están esas formas de sacar como el llanto, sino fuera llanto,

una cosa impuesta era sacarlo desde sí, como esas cosas que se tuvieron retenidas desde hace mucho tiempo y de ninguna otra forma han querido salir.

Como fue la construcción de las manos de un momento a otro que pudieran estar así, que cuando yo hago así y naturalmente llegaban, y cómo hacer también que todas esas dinámicas de conectarme con las músicas, de hacer por ejemplo el bullerengue que se llamó de esa canción de agua salada de un grupo mujeres de Bogotá, que son dos canciones de dos africanos que llaman a esa relación de poder sentir esa manera del otro, de la ausencia.

Pero entonces como que el cuerpo saca y se vuelve resistente, también y es una forma de la relación con esa danza tradicional toda acción es una relación de que el cuerpo gana, como el cuerpo tiene muchas elaboraciones, muchos matices de elementos que ha ganado en construcción poética, pero también en construcción estética, en construcción de imaginarios y en construcción de estilos.

Entonces no son varios, yo no los muestro, está más centrado en que toda mi vida y todas esas relaciones estaban más visibles desde una ritualidad. El cuerpo sale más desde esa postura, la postura dramatúrgica es todo eso aquello que pudo pasar, que pudo haber pasado, el cuerpo sale de una estructura metodológica de construcción y de deconstrucción al tiempo que yo no te puedo decir cuando hay construcción o cuando hay deconstrucción, no porque es una única forma, porque yo no sé si cuando hago así está deconstruido o está construido. ¿Sí me entiendes un poco?, que la construcción y la deconstrucción están en el hecho del cuerpo y tuvo construirse para deconstruir, no esa forma que llamaste construcción está deconstruida, entonces si tú me preguntas eso la desconstrucción está ahí.

Lina Villegas: Entonces ¿cómo decides que ese es el movimiento?, ¿que es el gesto, la calidad?

Wilfran Barrios: porque va más conectado con la parte de la palabra, con la palabra, con una emoción, por ejemplo, yo digo la palabra del dolor o de tristeza, entonces el dolor te da en las manos o los hombros, tú no vas a poner el dolor aquí en la cara, sino que hago la construcción del dolor única para mí, para otro puede ser el dolor de otra manera, pero digo que el dolor puede ser este que empiezan a mover las manos, qué las manos están doliendo y los hombros también, va más ligado a una palabra. Por ejemplo, si me das a oler Ensure, mi piel reacciona, yo no puedo oler Ensure, porque todo lo que me conectaban era Ensure, todavía no lo puedo tolerar. Entonces no soy yo, es el cuerpo. Y me dicen, pero si tú no estabas presente, pero yo le digo marica no sé.

Lina Villegas: Eso que dijiste, es como cargar de emoción el movimiento ¿cómo se recarga? ¿con un recuerdo?

Wilfran Barrios: Normalmente se recarga con un recuerdo, pero no hablemos de recuerdos, hablemos más de la memoria y la memoria que está impregnada desde la piel, porque fue tu piel la que lleva todo eso, porque en la primera acción no es la mente la que te reacciona, la primera que reacciona es la piel y yo creo que conmigo. Eso fue lo que pasó, había una cosa que no hacía yo, sino que hacía mi sobrina y me dijo mi tía que cuando me caía la gota de lágrima en mi cuerpo, mi cuerpo se erizaba Y tú estabas en el coma y los médicos decían que parecía una cosa como si yo estuviera viendo. Eso es una cosa que es el cuerpo que tiene la memoria, porque la piel está todo el tiempo reaccionando, reacciona a la brisa tú prendes el abanico y ella reacciona, la primer reacción es la piel porque tiene memoria de saber qué es lo caliente, qué es lo frío, qué es lo que te hace daño. Por ejemplo, el olfato entra, pero la piel es la que

reacciona y las emociones con el dolor con la angustia la tristeza se reflejan, yo no soy un psicólogo ni mucho menos pero cuando veo por ejemplo la foto de tu hijo, veo una gran sonrisa pero en los ojos se refleja la tristeza, entonces es la emoción que por mucho que abarque cosas está con contradicciones. Sí ves, tienes varias emociones encontradas no hay una sola y eso pasa con nosotros los bailarines.

Lina Villegas: Está bien que no se diga qué es la emoción, sino qué son las sensaciones y son las emociones las que se cargan de sensaciones, también porque las emociones son las que se ayudan a construir ese carácter qué nos conserva.

Wilfran Barrios: Si tú por ejemplo, no tienes esa sensación de alegría la emoción queda vacía, porque la emoción es lo que sale la sensación, entonces dando eso, esa sensación de danza se textura te hice si está liso, corrugado, las creaciones están marcadas sobre la palabra sobre la emoción sobre los olores, yo por ejemplo, los pongo a comer limón y es una cosa así como cómete el limón, trágate el Limón y a veces cuando hacemos los ejercicios de frutas nos ponemos a analizar las cosas, por ejemplo, si la manzana es roja y yo les pregunto que si están seguros de la manzana roja y todos dicen, sí es roja, pero te dicen si miras, la manzana tiene rojo, pero yo le digo ,no, tiene pizcas de rojo; entonces tiene varios tonos, porque nos hicieron pensar que la manzana roja, pero existe la manzana verde, pero cuando la parte, la manzana tiene dos colores. Eso quiere decir que esa misma fruta tiene dos colores entonces uno huele la manzana del lado normal y no te huele como cuando partes la manzana, es que tú ya te has conseguido y que la manzana huele de tal manera porque ya las partido, pero antes cuando la tienes entera en la mano la manzana no tiene un olor, normalmente tiene ese olor cuando uno la parte.

Al contrario de otras frutas como la guayaba que sin partirla te dan olor, son ejercicios de los sentidos que cargan a las emociones, que cargan a las sensaciones, porque las sensaciones salen cuando la emoción empieza a salir, hay una sensación de alegría, es que a veces son como muy relacionadas y tú no sabes diferenciar, (la sensación ayuda a cargar esa emoción), para mí la sensación siempre está cargando la emoción y están de la mano, entonces para mí eso te hace sentirlo.

Entonces yo hago ejercicio de las frutas y la gente me sale con que eso me da asco, qué no me gusta, pero te la comes. Y ves la fruta como una necesidad cuando tienes el hambre, pero mientras, es algo que no necesitas, ya no te gusta, pero cuando la necesitas la buscas entonces todo ese tipo de ejercicios que hago en los talleres va a eso, me gusta experimentar, decirles que se las pasen por los labios, que se las pasen por la lengua, para ver qué sabor tiene, para ver qué pasa, no es que está fruta es así, porque si tenemos que consumir limón si sabes qué es ácido, quiere decir que el limón te crea un placer y cuando uno crea un placer el placer queramos o no, se le convierte en algo dulce. El laboratorio comenzó (el laboratorio de los sentidos), yo siempre hago eso en todos los diplomados, y cómo sacan ese laboratorio de sentido, no pero eso no sale, pero sácalo, en ese sentido a veces creemos que no, pero el sexo es una emoción que conjuga el placer y el dulce, porque sino sintieras el sexo como dulce, no lo harías, es sabroso, cuando alguien está siendo violado o violada es amargo, el amargo es duro, es fuerte, tu no quieres, es el odio. El sexo debe ser placer, alegría, por ejemplo, el banano me dicen que no tiene ácido, pero búscaselo por ahí lo tiene.

Lina Villegas: Has dicho lo de las sensaciones, los sentidos, lo de la emoción, lo de la palabra, yo en este momento te hago esta última pregunta, ¿qué pasa como con todo este universo que has dicho para ponerlo en el cuerpo?, ¿me lo podrías explicar con el movimiento?, ¿cómo sé que no es esto o qué es esto?

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

Fecha: 27 de octubre de 2022, **Hora:** 2:00 pm, **Lugar:** Cartagena, Sede de Corporación Funsarep

Wilfran Barrios: Yo eso no te lo puedo contestar porque sería absurdo porque estamos hablando de la subjetividad, y eso es subjetivo, es una cosa muy subjetiva yo lo pongo en los talleres y miro que en todos se presentan cosas muy diferentes, el movimiento fuerte con el dulce que no lo hacen con el amargo, por ejemplo, la sensación del amargo es otra cosa como muy distante y lo van haciendo lento, otros lo hacen fuerte, a otros el dulce los hace más del placer y todo pero otros lo hacen rápido, son las subjetividades muy particulares.

Lina Villegas: Y cuando tú quieres construir una escena, por ejemplo, ¿les das unas instrucciones que tienen que ver con la palabra?, ¿con la emoción?, ¿con los sentidos?, con lo que fuera, ¿a los chicos les haces el laboratorio específico antes de crear una escena?, ¿decides tú cuál o tal movimiento? ¿cómo les vas dando las instrucciones para que afinen esa calidad?

Wilfran Barrios: Yo siempre les digo que no sean iguales así como dice todo el mundo como con los chinos, siempre les digo que no sean iguales porque aunque hagamos un unísono, la calidad del movimiento de todos va a ser diferente. Pero cuando uno empieza a detallar la relación del dedo de uno va para un lado,la sensación del otro se va más larga, más lenta, más corta, si logran hacerlo, lo que yo quiero es una sensación más lenta o quiero que le pongas un carácter más sensual pero desde cada uno en su sensualidad, es decir si los brazos van aquí no me los bajes de aquí, pero exprésate como quieras, esto va ligado a eso del carácter subjetivo de cada uno.

Lina Villegas: es como si tuvieras una estructura y les das la posibilidad de expresarse con ella.

Wilfran Barrios: Ellos lo hacen desde una estructura, pero ya su relación con el cuerpo es subjetiva, entonces surge que por ejemplo, la risa es diferente el otro se sonríe mucho más grande, el otro se sonríe mucho más tenue, muy coqueto, entonces uno no puede quitarle eso. Y es que muchas veces, es el problema que tenemos los coreógrafos porque no podemos pretender qué es o qué va a pasar porque no es real, a veces me pasa, pero he tratado de dejarte las cosas sean más libres. Trato de no ser tan esquemático, me gustan las cosas bien hechas, pero trato de ser más bien libre.

Lina Villegas: Es como que en lo colectivo se deje lo particular.

Bueno Wilfran Barrios la riqueza tuya es impresionante, muchas gracias.