Capítulo 4

A propósito de la dramaturgia para Danza

Entrevista a Juliana Reyes [T1]

Bogotá, 14 de octubre del 2022

Lina María Villegas Hincapié

Especialista en Artes, Magíster en Dramaturgia y Dirección, candidata a Doctora en Artes

Áreas de desempeño: Investigación en Artes, Investigación-Creación en Danza, Enseñanza de la Danza Moderna y Contemporánea

Beatriz Elena Vélez Álvarez

Profesional en Teatro con énfasis en Danza Contemporánea, Magister en Dramaturgia y Dirección

Áreas de desempeño: Creación en Danza, Coreografía, Investigación en Prácticas Somáticas

Afiliación Institucional: Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Departamento de Artes Escénicas

La entrevista hace parte del proyecto de investigación doctoral Despliegues del Cuerpo Sensible. Dramaturgias del Bailarín en Colombia. Estudiante Lina María Villegas Hincapié, asesora Ana María Vallejo de la Ossa

La entrevista con la dramaturga de danza Juliana Reyes, constituye un lugar importante en esta investigación, porque enuncia *la dramaturgia de la danza* como un campo de conocimiento claro y pertinente, en el cual el cuerpo es el lugar primordial en el que acontecen distintas situaciones que llevan a configurar un tejido escénico particular del proceso creativo que se esté adelantando. Así la experiencia de la dramaturgia de la danza sea fronteriza entre el teatro y la danza, Juliana Reyes plantea que esta dramaturgia se configura en el desarrollo de las prácticas corporales que se orientan hacia una creación, va ocurriendo en los ensayos, en la relación con el material de creación, en diálogos de los intérpretes con los otros cuerpos que conforman el ejercicio creativo. De la misma manera, nos invita a comprender, la composición coreográfica en danza, la dramaturgia de la danza, la generación y construcción de gestos, todo ello como un tejido que delicadamente se va construyendo en múltiples capas y abriéndose de manera irregular y azarosa hacia otros campos de la creación.

Lina Villegas: Juliana Reyes es una dramaturga de la danza en Colombia, a la cual le admiro muchísimo su trabajo. Ella aportará al respecto de la investigación sobre las Dramaturgias del

Bailarín en Colombia que actualmente estoy desarrollando como investigación doctoral. La entrevista la realizaré en compañía de Beatriz Vélez Álvarez. En el transcurso de la entrevista iremos planteando algunos aspectos que permitirán organizar el diálogo por temas específicos.

Inicios en la dramaturgia de la danza en Colombia [T2]

Lina Villegas y Beatriz Vélez: quisiéramos empezar ahondando en las preguntas sobre qué ha sido y cómo podrías definir la dramaturgia de la danza desde tu experiencia.
Juliana Reyes: mi experiencia con la dramaturgia y con la danza ha sido una experiencia desde la práctica y no desde una visión académica. Estudié interpretación gestual, que se basa en una interpretación sin palabras. Llegué allí por casualidad cuando me fui a vivir a España a tomar un curso para extranjeros que tenía la RESAD. En principio, era un curso de un año en el que debía escoger algunas materias sobre la interpretación gestual. Este no era un curso oficial, es decir no tenía un desarrollo en la RESAD, pero, por tres años solicité quedarme. Al cuarto año ya no me dijeron tomar el curso, porque terminaría graduándome sin haber entrado como estudiante oficial. Sin embargo, realicé tres años de interpretación gestual.

Esto me sirvió en la práctica y relación con mi propio cuerpo, pero me sentía pésima como intérprete gestual. Lo que sí aprendí fue a educar la mirada, a mirar el cuerpo de otro, y esa educación de la mirada creo que es en realidad lo que he construido a lo largo de los años: a percibir en el cuerpo del otro dónde están los impulsos, cómo se manifiestan. Ver cómo el lugar en el que el impulso se pone en el cuerpo tiene mucho que ver con lo que ese cuerpo quiere decir.

Posteriormente trabajé como asistente de dirección, fue el primer montaje que trabajé en ese rol. Fue para un director español que iba hacer una versión del *Don Juan* con un bailaor flamenco, yo le hice la asistencia de dirección. Me deslumbró el trabajo del bailarín porque sentía que muchas veces los actores hablan un montón sobre el personaje. El bailarín no necesita hablar tanto. El bailarín necesita hacer, no le importa de dónde viene, para dónde va, el cuerpo está ahí, el cuerpo está. Entonces esa cosa como intelectual, que muchas veces tiene el actor que necesita saber de dónde viene ese personaje, cuáles son sus objetivos, el bailarín muchas veces no lo necesita y tiene un trabajo de entrenamiento, de disciplina con su cuerpo que a mí me fascinó en ese primer acercamiento que tuve a la danza desde el flamenco.

Cuando volví a Colombia. empecé mi primera creación, fue una creación silenciosa que se tituló *Portas Porque Hay Amores Que Matan*. Era un trabajo con actores, pero de teatro silencioso, de dramaturgia y dirección no verbal. Empecé a sentir que mi lenguaje no estaba en la palabra. Pero, siendo muy consciente de mi fascinación por las palabras, aprender a nombrar las cosas para mí sí que se volvió importante.

Cuando entré a trabajar con el L'Explose, entré como intérprete a reemplazar a Victoria Valencia, pero al poco tiempo yo me iba a ir, iba a hacer un doctorado en España… empecé a trabajar con Tino y él me dijo "por qué no te quedas haciendo una asistencia de dirección un poquito más". Me quedé y, la verdad, la fascinación que me produjo el universo del L'Explose, trabajar con Tino y un poco lo que se generó entre los dos, hizo que no me fuera, todo se quedó en veremos. Y ahí lo que empecé fue a descubrir una fascinación, en ese caso, más que por pensar en la danza general, por el trabajo que él hacía y su manera de entender el cuerpo: de entender el trabajo del intérprete, de construir y su lenguaje de composición me fascinó. Sentí que, además, yo tenía mucho que aportar ahí. Entonces desde que nos conocimos fue como un amor a primera vista, de sentir que muchas cosas que él no tenía, yo las tenía; que entre los dos había un potencial gigantesco y que lo que yo tenía para aportarle, porque él no lo tenía, era muy útil y sentía que había una gran resonancia en el espacio que había entre los dos.

Entonces decidí quedarme y en ese primer montaje de *Sé Que Volverás*, él me dijo "tú no me estás haciendo una asistencia de dirección, esto parece más…" fue ahí cuando apareció la palabra dramaturgia. Ya para el siguiente montaje yo firmé como dramaturga y eso se volvió un problema. Por eso digo, he trabajo con el lenguaje no verbal, pero la nitidez de las palabras siempre ha sido importante para mí. Cuando de pronto dices soy la dramaturga de algo, pues me avasallaron con preguntas, ¿qué es la dramaturgia?, ¿dramaturgia en danza?, ¿hay palabra?, ¿qué construyes? Vinieron un montón de palabras para las que yo no tenía respuesta en un primer momento y, al no tener respuestas, esas preguntas se volvieron muy importantes para mí. Fue entonces cuando empecé hacer las investigaciones que hice, que partieron de una necesidad de poder nombrar claramente qué era lo que hacía.

Vinieron otras obras, *Por quién lloran mis amores, La mirada del avestruz*, en las que yo sentí que su trabajo, el de Tino, empezó a tomar un rumbo más sólido y no se volvió solo su trabajo, sino nuestro trabajo. Empecé a entender qué herramientas que yo tenía, les eran útiles a los bailarines y, cuando estaba haciendo la investigación sobre la dramaturgia de la danza, me topé

con varios textos, sobre todo de Eugenio Barba que había hecho varias investigaciones sobre el teatro oriental, sobre maneras de entender el trabajo del intérprete, donde habla de cómo la palabra "texto" más que significar un documento que está escrito y será representado, viene a significar, más bien, 'tejido'. En esa medida todo espectáculo tiene un tejido, a veces un tejido deshilvanado, roto, lleno de huecos; pero a veces es un tejido bien construido. Ese asociar el texto con el tejido me evidenció la dramaturgia de lo no verbal, ese tejido estaba compuesto por cada una de las partes que conforman la escena y ahí sentí que mi gusto por cada detalle de las artes escénicas me permitía pensar en esa dramaturgia, que no es solamente una dramaturgia del intérprete (porque siempre me ha fascinado el sonido, la luz, entender el vestuario, las telas que escoges). Cada detalle que escoges en ese entramado está componiendo una dramaturgia, si tú pones una tela sobre ese cuerpo, esa tela va a hacer que el cuerpo se comporte de una manera; si pones una luz, va a hacer que ese cuerpo se vea de una manera y no de otra.

Para mí la relación con el compositor creo que tiene que ver con un porcentaje altísimo de la dramaturgia: qué es lo que suena, si eso que suena tiene letra o no, qué atmósfera es la que construye la música, porque siento gran parte de la emotividad del espectador viene dada por el sonido. Una cosa es que lo que ve, pero ¿lo que escucha? Por eso yo creo que en las películas es tan importante la banda sonora, todo el universo sonoro, lo que se escucha y lo que no; los pasos, todo el detalle sonoro es fundamental. Cuando pienso en una dramaturgia pienso que el intérprete es un eslabón de esa dramaturgia, pero no es la totalidad. En la medida en la en esa dramaturgia que está compuesta por un tejido, por todo lo que ves y oyes, en eso está el intérprete y todo lo demás. En esa estructura cada mínimo elemento es muy importante y, para mí, trabajar de la mano con el iluminador, el músico, el vestuarista es fundamental. Creo mucho en los impulsos de todas las acciones que se mueven en el escenario, el impulso que mueve el movimiento del bailarín, pero también en el impulso que hace un cambio de luz, que transforman el sonido, en qué momento entra una música. Creo que todos esos detalles de cuál es el impulso están totalmente relacionados con el sentido.

Lina Villegas H.: ¿o con la intuición?

Juliana Reyes: no, con el sentido de lo que quieres comunicar. Luego la intuición, la razón, todas son las formas, las herramientas con las que cuentas; pero ese sentido que quieres comunicar está ligado a los impulsos, donde metes un cambio de luz, va a marcar que significa

ese cambio de luz. Para mí toda esa composición es lo que en realidad se volvió el fundamento de la dramaturgia.

*

Construcción de la dramaturgia en la danza [T2]

Beatriz Vélez: ¿de qué manera se articula la acción en la dramaturgia para danza?

Juliana Reyes: para mí, la acción ha sido la herramienta más útil en el trabajo con el intérprete en danza, pensando en si la danza está ligada a un movimiento estilizado, o si la danza es el movimiento estilizado y no un movimiento cotidiano. Dentro de la danza metemos movimientos cotidianos, pero es una estilización, digamos, del movimiento. La acción para mí ha sido muy útil sobre todo porque se trata de una acción que no es visible, sino de en dónde ubicas el pensamiento de un bailarín. Una cosa que he aprendido mucho con los años, tanto en el escenario como en la vida al meditar, al hacer yoga, al vivir, es que uno se da cuenta de que donde está el pensamiento está el cuerpo. Ha sido muy importante en el trabajo con los intérpretes poder ubicar su pensamiento, ahí es donde creo que la herramienta de la acción ha sido supremamente útil, de la acción y de la situación, porque para el intérprete tener esas herramientas es de gran utilidad. Pues, por más de que estés en un movimiento estilizado, cuando ubicas su pensamiento, ubicas su tono muscular. Se trata de una cosa muy particular, por ejemplo, hay coreografías que yo veo y digo, claramente el pensamiento del bailarín está en un número, en la musicalidad, eso es visible, eso no está mal, eso es una forma de ubicar el pensamiento del bailarín en las cuentas; lo estás ubicando, estás conectando a todos los bailarines con las cuentas. Esto lo que hace únicamente es ubicar el pensamiento, y en ese caso en el ritmo, pero hay momentos donde se puede ubicar en otras cosas y ahí es donde yo creo que la acción, la intención y la situación son herramientas totalmente teatrales. Con el tiempo he descubierto que la teatralidad en la danza no necesariamente se trata de volverla anecdótica o “teatral” , sino que, a veces, es una herramienta grandiosa para el trabajo interno del bailarín.

La danza es, de por sí, un lenguaje abstracto, a veces es más o menos abstracto, se sitúa más concreto o menos concreto; pero creo que no hay que quedarse en esa abstracción del pensamiento, que uno muchas veces piensa que es pensar cualquier cosa, por ejemplo, poner al bailarín meramente en un sentimiento, que es con lo que me he topado mucho en el trabajo de los bailarines que tienen una oda al sentimiento, cuando el sentimiento también es muchas

veces muy abstracto. Lo que he sentido es que es mucho más orgánico situar en algo muy concreto el pensamiento del bailarín, en un hacer, a veces un verbo es muy útil, pero no hay reglas. Hay bailarines que puedes mover con el verbo, hay veces que te topas con intérpretes que debes darle una situación, un lugar en el cual estar; depende de la sensibilidad de la persona con la que te estás encontrando y ver cómo reacciona a tus impulsos. Como director digamos que mucho de mi trabajo en L'Explose ha sido poder ubicar a esos bailarines, cómo crear un vínculo, saber a ese intérprete cómo lo muevo, dónde le ubico el pensamiento. A veces se lo ubico en el ritmo, a veces se lo ubico en un verbo, cosas como aquí estás huyendo, corriendo, lavándote y limpiándote. En esa ubicación concreta a veces he encontrado la cosa, a veces la he encontrado a través de la situación, porque yo creo que ubicarla solo en la emoción puede ser confuso; la emoción va a venir, a veces la emoción es etérea, a veces es útil. Yo creo que depende mucho del intérprete, por eso lo mágico del trabajo entre seres humanos es que cada ser humano es distinto. Lo que es muy importante es entender cuál es esa relación nueva con la que te estás topando con ese intérprete nuevo al que le vas a hablar. Hace poco hice una creación, *Estela*, en la que había una niña de seis años, entonces yo me preguntaba, ¿cómo le hablo?, ¿qué le digo para que haga? y pudimos ir creando, me di cuenta de que con ella solo había posibilidad de crear juegos, de que entendiera el juego, de construir unas reglas de juego y con eso ella funcionaba increíble y al final ella me decía, “aquí no puedo hacer esto porque no es lógico dentro del juego”.

Claro, pero yo creo que ahí es muy importante tener una gran flexibilidad de que lo que yo sé o las formas que he usado son unas, pero que se ponen en cuestión con cada persona que se topa delante de mí, porque cada persona es un mundo. A veces uno quiere sacar cosas de alguien y no sabe cómo es intentar entender a esa persona en particular, qué le funciona más, no desde mi estructura y lo que yo aprendí. En ese sentido, cada relación es distinta. Digamos, en esta obra, por ejemplo, *Estela* está construida por el casting, es una obra hecha con la escogencia de las intérpretes: una niña, una adolescente, Ángela y Gensiamenta, que es una mujer mayor. Entonces uno dice, claro lo que comunica es el *casting*, hay al que le puede pedir una coreografía, pero en este caso, no se trataba de construir predeterminadamente de las personas del *casting*. Con Gensi hicimos un sólo final que está construido casi desde el no movimiento, los movimientos no son lo importante, sino la lentitud, el silencio; es a partir de ella, entonces es una obra basada en el *casting*.

En otros momentos, en el caso del L' Explose, la escogencia de cada intérprete ha sido vital para lo que comunica. Es como tener mucha consciencia de que el cuerpo ya así está contando unas cosas. Si yo pongo a René Arriaga ahí, pues ya su imagen, 1.80 de altura, negro, esa imponencia ya me está comunicando, de eso tengo que ser consciente, por eso creo que todo lenguaje está construido con lo que uno ya ve. Es como si una obra la abro con una canción de Maluma, no puedo ser ausente al referente que eso ya tiene, aunque diga que lo que me funciona es el ritmo; sí, ese ritmo tiene un referente; si yo pongo el himno nacional, eso significa algo; si pongo una esvástica en el fondo del escenario, eso está contando algo, no puedo ser ajena a los referentes que uso. Entonces ahí es donde yo creo que todo símbolo y todas las cosas que empleo, entre ellas el intérprete, están comunicando cosas. Si yo pongo a una niña de seis años, tengo que ser consciente de que esa niña significa una serie de cosas, ¿no? Es como tener mucha consciencia de que, como bien dice Patricia Cardona, "el espectador siempre será un pescador de sentido", y todo lo que estoy poniendo en escena tiene un sentido, construye sentido, a veces es un sentido explícito que llega fácilmente. Entonces en eso el *casting* es fundamental porque construye inmediatamente la escogencia de los intérpretes con los que vas a trabajar, tiene sentido.

*

Eslabones para una dramaturgia de la danza [T2]

Lina Villegas: ¿cuáles serían para ti las categorías sobre las cuales estableces una dramaturgia para obras de danza?

Juliana Reyes: yo sí creo poco en las categorías, creo más bien que hay obras. Si tú pones *Por quién lloran mis amores*, la bailarina y los vasos están en el mismo punto. El *partner* de la bailarina es ese grupo de vasos, sin los vasos esa obra es otra cosa, lo que pasa es que la bailarina les da todo el sentido a los vasos, pero ella y el elemento están, yo creo que, en un mismo eslabón. Por ejemplo, en una obra que hicimos ahora con Sharon Fridman, la luz tiene un eslabón enorme frente a los intérpretes, está el intérprete en primer lugar, pero la luz y la música ocupan un nivel enorme. Hay creaciones donde la escenografía, por ejemplo, en las obras de Dimitris Papaioannou su escenografía dice "puta", la escenografía funciona como el intérprete. He visto una obra de él en vivo, uno dice la estructura física del espacio es tan importante como los intérpretes, sin esa estructura esa acción no significa lo que significa. Con esa estructura no creo que haya una dramaturgia de la danza, no lo creo así. Es como si dijeras,

“hay una manera de componer música”, no creo, hay gente que compone música con la licuadora y hay quien lo hace con un violín.

Cada obra, cada encuentro te pone en cuestión para reevaluar las formas de hacer. Entonces sí siento que no siempre se trata deponer los eslabones que funcionen siempre, no siempre es así, eso va variando, dependiendo de lo que uno quiere comunicar. Hay obras que tienen un énfasis en el sonido, en la relación del intérprete con la luz; hay obras que tienen toda su atención en el intérprete, que a veces ni siquiera necesitan el espacio escénico, se pueden hacer en cualquier lugar, creo que varía y por eso lo más bello del arte escénico es que es un arte vivo, y el hecho de que sea vivo, que estés construyendo un organismo vivo, te exige estar en la vida, es estar flexible a lo que te estás encontrando.

Improvisación [T2]

Beatriz Vélez: ¿de qué manera la improvisación se configura en estrategia para la composición o para la dramaturgia con el cuerpo?

Juliana Reyes: yo creo que la improvisación es una gran herramienta a veces. Me gusta mucho la improvisación para conectar un grupo, para probar cosas que uno tiene en la cabeza y quiere verlas materializadas. Hay veces que dejas espacios dentro de la creación para la improvisación, el cuerpo aquí funciona mucho más, no compuesto sino improvisado. Creo que la improvisación es una herramienta maravillosa porque es una gran forma de estar en el presente. Abordar el presente es complejo porque uno muchas veces viene o está intentando trabajar con lo que ya sabe o percibe, la improvisación es una gran manera de poner el presente en el momento. Cuando hicimos el taller en Medellín, los juegos que hicimos con ejercicios espaciales son una manera muy directa de aterrizar la mente al presente, trabajar con la escucha, con escuchar el tempo del otro, la propuesta del otro. Todo lo que trae la improvisación cuando trabaja en el presente es muy orgánico para la creación de las artes vivas. Si las reglas del juego están bien definidas, yo siento que no se necesita ser un gran improvisador para usar la improvisación, siento que, como persona que programa la improvisación, sí te exige tener el código que van a seguir los demás, la estructura. Se requieren unas reglas de juego muy nítidas para que le puedas sacar el jugo a esa improvisación, siento yo.

¿Qué es un bailarín? [T2]

Lina Villegas: Juliana, quisiera que abordáramos la noción de bailarín en relación con la noción de intérprete, ¿cuál es tu consideración?

Juliana Reyes: yo siempre he tenido como una lucha con la palabra bailarín porque me parece que tiene como la obligación de bailar y me parece que limita al intérprete. Siento que cualquiera tiene cuerpo, hay cuerpos más entrenados que otros y muchas veces he usado cuerpos o he trabajo con cuerpos que no son bailarines. Siento que el bailarín es el que mejor entrenado tiene su cuerpo, el que tiene la herramienta super adiestrada; pero el intérprete es el que con esa herramienta adiestrada puede crear. No siento que todos los bailarines sean intérpretes, por ejemplo, siento que hay bailarines que son buenos maestros, siento que hay bailarines que son buenos para cosas muy específicas, un bailarín formado en danza urbana, que solo puede hacer los cinco movimientos de danza urbana, es un bailarín; pero no necesariamente es un intérprete. Siento que hay personas que son intérpretes sin que necesariamente sean bailarines. El bailarín es aquel que es capaz de bailar, buenos bailarines en Colombia hay miles, pero intérpretes, los que pueden coger esa herramienta dancística que tienen y volverla creación, ya no son tantos.

Siempre hemos trabajado con intérpretes creadores, a mí esa moda de que tocaba poner en los programas de mano "intérprete", "creador" no me funciona. Para mí, el intérprete es un creador, es alguien que es capaz de crear con su arte. Siento que el coreógrafo muchas veces puede ordenar, es quien construye. Ese es el caso de nuestro trabajo con Tino, pues coreografía y dramaturgia estaban totalmente fusionadas y había una creación conjunta, cuatro ojos mirando desde fuera; o cuando Tino estaba dentro de la escena, los míos miraban desde fuera y los suyos, desde adentro, estaban totalmente perceptivos a lo que pasaba también desde dentro. Siento que el intérprete creador siempre será un mejor interlocutor que alguien que solamente le dices muévete de aquí a aquí. Ese digamos que es un tipo de intérprete que creo que es útil para ciertos coreógrafos que quieren una estructura que tienen en la mente "aquí quiero que esto vaya", pero no es mi manera ni fue la manera que teníamos de trabajar con Tino, no es la que a mí me atrae.

A mí me atrae mucho más un intérprete propositivo que es capaz de establecer un diálogo, creo mucho en el diálogo con el otro y cuando hay otro, pues es que tiene otras ideas, propuestas y siento que eso hace que una creación sea mucho más rica, aunque luego las decisiones y la ruta

la marque yo. No me creo superdotada para llegar a decir cómo funciona el mundo, ese mundo que estamos construyendo, sino siento que ese mundo luego requiere a alguien que tome las decisiones y lo ordene, está bien, pero ha surgido de una creación donde el intérprete tiene un valor enorme.

Dramaturgia y coreografía [T2]

Beatriz Vélez: en la relación que hemos conversado entre dramaturgias, bailarín e intérprete, sería interesante hablar sobre la coreografía, ¿qué es la coreografía para ti?

Juliana Reyes: no me siento coreógrafa, pero siento que mi dirección evidentemente en este momento usa la coreografía como herramienta. Siento que me da pudor ponerme el título de coreógrafa cuando siento que el coreógrafo es quien detalla. La minucia del movimiento es algo que muchas veces trabajo y siento que es necesario para el tipo de lenguaje que estoy trabajando, pero en esa medida siempre me he sentido más directora de escena que la idea que hay de coreógrafa, que construye y orquesta movimientos y coreografías.

Siento que el concepto y la forma ética, estética van mezcladas. Si coges ese último montaje hecho por mí, está hecho a partir de un concepto, es querer hacer el tránsito de la vida desde el cuerpo. En esa medida, el concepto, los movimientos, todo viene dado por un impulso dramatúrgico, más que meramente coreográfico. Toda la coreografía de *Estela* yo la hice al final. Es algo sobre lo que estoy trabajando en este momento, cómo entender cuando uno ha trabajado tantos años con unos roles y ha funcionado con esos roles. En ese contexto era claro entender dónde estaba el límite, cuando tocaba tomar decisiones sobre el movimiento, venía una discusión entre los dos, Tino y yo, de decir si conceptualmente eso iba.

Muchas veces me acuerdo de la escena del solo de Angelito, de un momento que retrataba el deseo, y yo le decía a Tino que trabajáramos en los movimientos de Ángel, sobre todo en la pelvis; otros movimientos hacían eso y no funcionaba. Entonces la pregunta era cómo nos vamos al deseo centrado a la sexualidad, a los genitales, en cosas muy puntuales. Ese era un trabajo que teníamos y creo que por eso nuestro trabajo conjunto fue tan sólido, porque en realidad éramos uno, en la manera de entender coreografía y dramaturgia. Había un diálogo profundo que, vitalmente, ha sido complejo de destrabar; cuando estás totalmente codependiente a todos los niveles con alguien, volver a encontrar la propia ruta personal, como

ahora, claro todos esos conceptos se desmontan y en este momento, pues yo sí estoy coreografiando.

Formas de entrenamiento [T2]

Lina Villegas H: frente al vocabulario formal con el cual llega cada bailarín o bailarina al proceso de creación, ¿cómo actúas para establecer el vínculo como dramaturga o directora?

Juliana Reyes: hay una cosa que yo he reflexionado mucho sobre ciertos trabajos, por ejemplo, las personas que han construido formas de entrenamiento, y mi sensación es que su forma de entrenamiento se les ha vuelto una camisa de fuerza, como que todo tiene que encajar ahí. Es como decir, ¿a Botero no le han dado ganas de pintar algo que no sean gordas? Es como si hubiera creado un cajón y todo tiene que meterse en ese cajón. Hay gente a la que le funciona y vive por esa forma de entrenamiento, les interesa no construir un tipo de dramaturgia, sino una forma de entrenamiento que se refleja en montajes. Siento que, para mí, tener una sola forma de entrenamiento sería una camisa de fuerza porque me interesa todo. Entonces yo me creo más s bien en una forma de entrenamiento que sirva para una cosa específica que se requiere un momento dado. El tango puede ser útil para contar esto, pero porque vengo de la dramaturgia, porque vengo de otro lugar donde me interesa más hablar del ser humano.

Lo otro son herramientas, hay muchos coreógrafos que se han especializado en una forma de moverse y todo tiene que caber ahí y lo que les interesa es un lenguaje más formal con respecto al movimiento. Digamos que ahí yo no hablaría exactamente de dramaturgia, aunque sienta que está construyendo una estructura, es más una exploración coreográfica con una metodología, una forma, una búsqueda formal. En ese ejercicio, más que una búsqueda de hablar de cosas, que es lo que a mí más me interesa, de lo que se trata es de ir haciendo exploraciones formales, más que explorar que hay detrás de esa persona. Es un ejercicio válido. Siento que son formas distintas de crear.

Sin embargo, si partimos del hecho de que la dramaturgia es la forma de construir el texto, el tejido, en todo tipo de creación habría una dramaturgia en realidad. La dramaturgia está en esos eslabones, en ese foco que pone el artista, como Mauricio Kartun tiene una frase buenísima al respecto: “la creatividad es relacionar elementos que no estaban relacionados”. Quien tiene la pauta de creatividad es el artista, pero ¿qué es lo que yo quiero relacionar?, hay quien pone la

pauta en “yo quiero relacionar elementos a partir de una forma de entrenamiento”. Entonces creo que el entrenamiento, para que te permita hablar de muchas más cosas y no solo estar en esa búsqueda formal, tiene que estar completamente metido en el cuerpo para poderlo olvidar.

Estar en presente [T2]

Lina Villegas H: traigo un concepto que se ha trabajado mucho en la técnica Feldenkrais, y es el de la *disposición corporal*.

Juliana Reyes: una cosa es situar el cuerpo, otra cosa es estar en el presente, porque muchas veces cuando uno piensa en situar el cuerpo o disponer el cuerpo de alguna manera es como si pensara que el cuerpo fuera una cosa independiente del ser. Creo que me referiría más a *estar en presente*, que a disponer el cuerpo porque como término es engañoso; es como si solo cogiéramos los músculos, huesos, tejidos y órganos de la persona, pero la persona es mucho más. Creo mucho en la diferencia entre concentración y atención, cuando la persona está dispuesta es porque está en estado de atención y no está en atención solo porque su cuerpo está en atención, sino porque su mente está abierta a los impulsos externos. Disponer el cuerpo como término es confuso. Los buenos entrenadores son, sobre todo, aquellos que logran trabajar no solo físicamente al corredor, sino también lo emotivamente vital, ahí podemos hablar de la disposición del cuerpo, de la disposición física, que la persona esté con todas sus capacidades, que no esté alterada; pero eso sería una cosa, habría que tener otra que fuera la presencia.

Disposición corporal [T2]

Lina Villegas H: entiendo la relación de estar presente y la disposición corporal, pero retomando esta última como una actitud de escucha y de disponerse para dejarse afectar por la creación…

Juliana Reyes: de la disposición corporal pienso varias cosas, creo está muy ligada al tipo de entrenamiento que ha tenido el intérprete. Donde hay intérpretes muy jóvenes o jóvenes en un tipo de entrenamiento, esta disposición corporal está muy ligada al entrenamiento, la persona puede hacer lo que ha aprendido a hacer, puede hacer los pasos que ya sabe. La magia de trabajar con intérpretes que tienen una amplitud de entrenamientos o una gran profundización

en un entrenamiento es que los va a hacer libres, van a tener libertad corporal, libertad de trabajo, de aquello que puede hacer con esas herramientas que tienen. Cuando uno dice que hay intérpretes que vienen del ballet y están super entrenados en ballet, su lenguaje va a estar atravesado por eso y su disposición corporal va a estar ligada al entrenamiento que han tenido, que es ahí donde está la presencia. Creo que la disposición corporal no tiene que ver con el momento presente, tiene que ver con todo lo que has hecho, cómo has adiestrado tu instrumento para que esté dispuesto en ese aquí y ahora. Luego, hay una disposición corporal emotiva, física y mental que es que está en el momento presente del trabajo, pero creo que el tipo de entrenamiento que ha tenido un intérprete en la danza, en el teatro no tanto, en el entrenamiento físico, uno sí ve una persona que se ha formado en ballet y su cuerpo lo cuenta, está la línea, el estiramiento, la amplitud alguien que se ha formado en danza urbana, el cuerpo es como si codificara y yo creo que esa disposición corporal está muy ligada a todo el entrenamiento que un intérprete ha tenido cuya huella queda marcada en su cuerpo.

Memoria corporal [T2]

Lina Villegas H: quisiera conversar sobre la memoria que el cuerpo construye en el proceso de creación y que no desligada de la memoria con la que llega cada bailarín, ¿qué piensas de esto?

Juliana Reyes: en la memoria emotiva hay una cosa que tiene que ver mucho con el *casting*, ¿qué es?, ¿con qué viene?, y todo lo que viene, viene con su entrenamiento, personalidad, miedos, con lo que le ha pasado, todo lo trae puesto en el cuerpo. Todo eso viene con el intérprete. Hay intérpretes que tienen tanta técnica que logran que muchas veces su propio universo emotivo esté camuflado porque tiene la técnica para que el cuerpo esté increíble. Hay intérpretes que logran encontrar ese vacío, traer el cuerpo y vaciarlo. Esa memoria es con lo que llegas al ensayo, a la puesta en escena, pero luego hay toda una memoria histórica que no tiene que ver con el cuerpo, sino que tiene que ver con las emociones, con lo que puedes dar, con la intelectualidad: la razón, la intuición, con todo lo demás que está al interior de un ser humano y que no se refleja claramente en el cuerpo. Todo lo que hay en esta memoria histórica son herramientas para el trabajo creativo del intérprete, es todo un collage de cosas con las que puedes trabajar.

Empatía kinestésica [T2]

Lina Villegas H: en este desarrollo me ha parecido importante el lugar de la intuición y la empatía kinestésica para tomar decisiones frente al material de movimiento que va configurando la coreografía. ¿Cuál sería tu consideración frente a la intuición y la empatía kinestésica?

Juliana Reyes: me parece curioso cuando nombras la empatía en un trabajo del coreógrafo, siento que en eso es bien distinto el coreógrafo que ha sido bailarín y el que no lo ha sido. Por ejemplo mi relación con el cuerpo no es necesariamente empático donde yo me sienta Juliana haciendo lo que el otro hace, porque no me pasa así, porque mi mirada no es desde una persona que ha tenido ese entrenamiento, sino que mi mirada en es mucho más conceptual, miro si lo que el otro está haciendo tiene que ver con lo que quiero comunicar. En cambio, Tino necesitaba ponerse en el escenario para trabajar con el bailarín, necesitaba muchas veces hacerlo en su cuerpo, sentirlo en su cuerpo para procesarlo; Angelita cuando coreografiaba necesitaba hacerlo en su cuerpo.

Para los que han sido intérpretes, la manera de entender el todo tiene que pasar por ellos; allí se da una empatía dada por el entrenamiento que han tenido. En mi caso, por ejemplo, surge una empatía distinta porque está dada desde la observación. Muchas veces, yo veo que los bailarines que se vuelven coreógrafos están hiper centrados en el intérprete, ahí en esa composición coreográfica se les olvida que a ese intérprete lo están poniendo en un espacio, con una luz, con una música. Como que no son tan conscientes del elemento significativo que tienen todos esos aderezos no en términos de composición, exactamente por esa hiper empatía atravesada por el cuerpo.

Una buena composición es la que te hace centrarte en el intérprete, sentir un montón de cosas con ese intérprete, sin percibir la luz aparte, el sonido, todos estos elementos adicionales. Si el espectador no estás centrado en el cuerpo y no sabe por qué está percibiendo esa magia, uno puede llevar la atención del espectador a donde quiera. Entonces el espectador no va a mirar esos elementos sueltos, sino que va a mirar ve un cuerpo donde de pronto se enciende una luz, aparece humo, se da un sonido y todo lo centra en una emoción que le produce ese cuerpo; pero para provocar esa emoción tú has puesto todos esos ingredientes.

A mí me gusta mucho ese concepto de Patricia Cardona de pensar en el espectador como un pescador de sentido, pero donde además está viendo a alguien que tiene un cuerpo como el de uno. Eso hace que de pronto haya gente a la que le fascina verlo virtuoso; yo creo que el espectador siempre tiene ese juego de empatía, porque el espectador siempre se va a buscar un poco a sí mismo, ¿por qué hay películas que nos conmueven más? Porque uno se refleja en lo que está viendo. Ese espejo que te devuelve el arte es el principal acto de empatía es como yo me pongo en esa situación.

Movimiento orgánico [T2]

Beatriz Vélez: hablamos de la empatía y las maneras de relacionarse con el intérprete, lo cual nos lleva a referirnos al movimiento orgánico, porque es justo cuando se ve orgánico que parece auténtico del intérprete, ¿cómo te refieres a esa organicidad?

Juliana Reyes: es mágico cuando uno encuentra un bailarín que logre el impulso inicial con el que parte y lo fragmenta y vuelve orgánico, es hacer ver como si fuera así, pero logra una fluidez; yo creo que la organicidad está cercana a poder encontrar la fluidez de ese organismo. Para mí digamos esa estructura de movimiento está ligada al sentido, lo que va a marcar la columna o al menos en los trabajos que yo he hecho y los que hicimos con Tino. La estructura de movimiento, la decisión sobre los movimientos siempre estaba ligada al sentido de lo que se quiere comunicar, luego en términos del trabajo con el intérprete claro que hay movimientos que uno dice, esto no le pega o esto el bailarín no logra hacerlo fluido y aquí se traba este movimiento, pero la selección de movimientos entre más ligado esté al sentido pues más potente es. En realidad, cuando uno está trabajando con el sentido siento que para mí esa ha sido la columna vertebral y la organicidad es un tema que tiene que ver más como herramienta técnica para el bailarín y, para la belleza del movimiento es más un tema formal.

En el momento que uno está tomando decisiones sobre qué movimiento va después de otro participa todo, participa lo estético, lo formal, el sentido. Cuando uno coge una obra como *Por quién lloran mis amores* que la hicimos con Lina Gaviria, por más que Marvel Benavides se aprendiera ciertos movimientos que le quedaban bien a Lina nos tocaba adaptarlos a Marvel, era porque su manera de amasarlos, de volverlos orgánicos hay movimientos que le pegan y movimientos que no. Esa toma de decisión no es nunca por una razón, a veces una razón prima, pero hay muchas cosas que están participando porque estamos componiendo un arte que es

estético, estamos componiendo un arte que tiene significado, estamos componiendo un arte que cuenta cosas y que luego tiene una estructura formal de la que hace parte, una estructura estética de la que hace parte cuando tomas una decisión. Por eso Bogart tiene una frase que es maravillosa, es que el arte es violento porque tomas decisiones, cuando tú dices voy a poner esta silla en el escenario, estás eliminando las demás posibilidades, si estás obligando a que todo gire, a que seas responsable de la decisión que tomas estética, formal y conceptual; todo está participando a la hora de tomar una decisión y esa decisión que tomas moviliza todo lo demás, entonces no es solamente un tema orgánico, hay mil cosas que están para tomar una decisión, son muchas las cosas que están participando ¿que luego hay algo que prima?, sí, pero todo lo que sujeta una decisión, y en el escenario, todo lo que sujeta una decisión son mil partículas no es una. Técnicamente uno sí requiere que el bailarín hasta lo más complejo lo vuelva orgánico porque cuando lo vuelve orgánico lo vuelve presente vital. Lo orgánico es como estamos construyendo un arte que es vivo, esa organicidad lo que le da es esa fluidez y esa vitalidad.

Improvisación, segunda parte [T2]

La improvisación no es como una cosa, no es una herramienta. La vida es improvisada y por eso creo que cuando trabajamos con un arte vivo, la improvisación siempre hará parte de eso. Hay quien utiliza la improvisación como una herramienta con normas. La improvisación siempre me ha parecido muy útil para conectar a la gente, hay espacios de la improvisación que quedan, pero es esa sensación de querer construir un arte vivo y siento que la improvisación de una u otra manera hará parte porque es vivo. Luego en ese tramado de relaciones hay muchas partículas distintas, unas son las relaciones interpersonales que se conforman al conformar un grupo, cuatro personas que se reúnen a crear son cuatro personas que están en presente con sus historias vitales poniéndolas en funcionamiento y eso siempre será cambiante. El hecho de que sea un arte vivo y que las personas estén en presente hace que todo eso participe ahí, sobre todo porque estamos trabajando con un lenguaje corporal donde el cuerpo inevitablemente trae todo eso, trae todo ese conjunto de cosas.

El intérprete es una persona, nuestros músculos, nuestros tejidos, nuestro organismo, todo asociado a nuestras emociones, a la manera como percibimos el mundo y ver el cuerpo lo que va contando; todo eso llega a la sala de ensayo, llega al encuentro entre personas y por eso yo creo que entre más flexible sea uno con la creación, entre menos ortodoxo sea sino más dúctil

con las personas que se está encontrando, pues más apasionado va a ser ese encuentro y más semillas va a haber para que florezcan. Ese relacionamiento que estás poniendo ahí es el terreno fértil para la creación, es un encuentro entre personas para construir algo y las personas traen todo eso, lo que pasa es que a veces uno quiere forzar una creación por encima de las personas, entonces a veces quiere hacer una obra donde todos hacen un *grand jeté*. Hay muchos montajes que uno va a ver, y uno está viendo la idea del coreógrafo de lo que quisiera construir, pero esos intérpretes no se lo dan, entonces ahí uno dice ¿dónde está el error?, ¿son malos intérpretes o a lo mejor es una mala composición o es una mala amalgama? ¿cómo unir esos dos mundos? y que realmente quienes, si hay alguien que está componiendo, esté componiendo en presente con unos cuerpos que están presentes ahí, tienes un bailarín: le quieres forzar a hacer una cosa que su cuerpo no tiene el entrenamiento para hacerlo o contrata otro bailarín o haz volar a la persona que tienes enfrente con sus capacidades, yo creo que ese relacionamiento que tienes ahí es la base de la creación.

Pautas de generación del movimiento [T2]

Lina Villegas H: frente a las motivaciones que se le plantean al intérprete o al bailarín para generar movimiento, para generar expresiones, calidades y texturas de movimiento, ¿cómo te has acercado a dichos bailarines y bailarinas?

Juliana Reyes: ¿qué es útil para movilizar a alguien? A lo mejor si tú les pones esos cajones los bloqueas; otra cosa es si tú por ejemplo le dices a Álvaro Rico que toque su guitarra o su cuatro y a Angelita que improvise alrededor de lo que hace, Angelita trabajará a partir de su cuerpo y él trabajará a partir de su cuerpo, y en ese encuentro en presente verás qué es lo que moviliza una cosa con otra. Si pones a Tisita (Beatriz Vélez) a trabajar con Angelita las dos traen herramientas en su cuerpo, traen un bagaje cultural y ese encuentro va a producir algo claramente. Si simplemente los pones a trabajar con lo que saben, por ejemplo puedes partir con sus técnicas de conocimiento, Angelita con su piso móvil, Álvaro Rico con sus datos de joropo, Tisita (Beatriz Vélez) con su manera de entender la danza contemporánea en su cuerpo, todo eso lo pones en un lugar y ese encuentro de cuerpos, sin que los pongas a codificar en cajones cada cosa va a generar algo, ¿cuál es el impulso?, ¿cuál es el motor del movimiento?, ¿qué pasa si el motor del movimiento es la música y les pones una música?, ¿qué pasa si el motor del movimiento es la relación con el suelo, con caer?, ¿cómo cae alguien de joropo si siempre están arriba?, ¿qué significa para alguien de joropo caer como caen en danza

contemporánea?, ¿cómo cruzas estos lenguajes? ¿qué es lo que un lenguaje hace y otro lenguaje no hace?, qué es lo que impulsa el movimiento, es la clave a la hora de pensar en una dramaturgia, y es ahí donde digo hay veces que la clave está en la música, es la composición musical y el bailarín está pensando en la música; hay veces que lo que genera el encuentro es una situación, ¿qué pasa si los pones en funcionamiento a partir de una situación dramática?, ¿qué pasa si los pones en funcionamiento a partir de una técnica?, es más que pruebes distintas impulsos para generar el movimiento y ver qué pasa con esos impulsos, porque lo que es en este caso muy interesante de la exploración que vas a hacer es el casting que escogiste, ahí vuelvo al principio, escogiste unas personas concretas con unas características concretas, con unos territorios concretos y los vas a mezclar en un mismo lugar, más interesante es qué pasa con el encuentro, porque si los fragmentas los vas a poner en un mood intelectual que poco va a generar en el cuerpo.

Entonces es más bien qué pasa si Álvaro Rico te cuenta cuál es su manera o hablan sobre cuál es tu impulso para componer, o tocar algo de música llanera y enseñar tres pasos; qué pasa cuando Angelita o Tisita hacen unos pasos de joropo que no son bailarinas de joropo, qué pasa cuando tienen que atravesar su cuerpo por otra cosa o si pones en lo que hacen en Pasto, el territorio, la cosa indígena con bailarines que no tienen nada que ver con indígena, que pasa si en el piso móvil que hace Angelita lo pones en cuestión poniéndolo en otro territorio. Es que tú les des impulso que hagan que ese encuentro sea, el bailarín desde su cabeza pensando solamente se atora, el cuerpo necesita libertad y cause, lo que es muy importante a la hora de trabajar con un intérprete. La libertad es poco útil en la creación, entonces la creación requiere límites, si yo entiendo mi límite voy teniendo mi cause, si yo puedo hacer todo se vuelve terrible; es un juego, prueba jugar con ellos, con personas que tienen un casting y unos universos tan distintos, unos lugares tan distintos en Colombia, qué pasa cuando los mezcles, ahí es donde yo creo que está lo más interesante de este taller más que ir a los códigos que estás enumerando, porque estos códigos te pueden bloquear.

Porque además, lo que es interesante es el análisis que tú estás haciendo, alejándote, digamos, de lo que desde la práctica cada uno te puede decir. Esa codificación que tú estás haciendo es interesante como análisis, pero esa codificación no es útil creativamente, yo no llego a una creación analizando cómo voy a mezclar la luz con el sonido, es algo en ese sentido orgánico, fluido, que digo esta pared cuando veo un pie puesto encima de ella hay algo, hay una fluidez en la creación que no pasa solo por el análisis; ahí lo que creo que es más interesante de todo,

es partir de la relación, del encuentro que has generado con personas tan distintas, con búsquedas y pensamientos tan diferentes como llegas a juntarlos y a poner en diálogo sus saberes, ese será un punto inicial que te dará. ¿Cómo el saber de uno puede propiciar al otro? estás trabajando con coreógrafos intérpretes que los estás mezclando en un mismo lugar.

Dramaturgias del bailarín [T2]

Lina Villegas H: al referirme a dramaturgias, en plural, del bailarín o la bailarina, quiero hacer referencia a las maneras singulares que utilizan para crear bailarines y coreógrafos. Tal vez podría plantear que existen tantas dramaturgias para crear en danza como coreógrafos y coreógrafas hay, ¿qué piensas sobre este asunto?

Juliana Reyes: si hablamos de la dramaturgia del intérprete, del que está participando como ejecutante yo creo que hay unas herramientas que tiene, una conciencia que tiene de él en relación con todos los elementos y es ahí donde por ejemplo, mi función como dramaturga ha sido hilar eso que el intérprete está navegando por dentro, para que no sea cada intérprete con una dramaturgia en una composición coreográfica. Yo creo que cuando se habla de múltiples dramaturgias tiene mucho que ver con la estructura. Cuando hablamos de dramaturgia, a mi modo de ver, hablamos de estructura y creo que cuando se habla de múltiples dramaturgias, se habla de múltiples maneras de estructurar, de poner el énfasis, de llegar a la construcción, de armar esa estructura. Estoy totalmente de acuerdo que existen múltiples maneras de llegar a armar una estructura. Lo que creo es que en una obra no hay múltiples dramaturgias de cada intérprete, es ahí donde creo que el encausar el pensamiento hacia un mismo canal permite que la obra tenga una mayor potencia y fuerza porque si cada intérprete está en su propio universo, claro uno les da la libertad, hay una gran libertad de la película que se arman al interior pueda ser la que quieran, pero cómo se estructura esa película en función de ese todo, a veces cuando hay una mirada exterior, que es en mi caso, pues es muy útil porque uno va encausando ese flujo interno común. Luego en esas formas de estructurar hay distintos canales, hay la dramaturgia del intérprete que uno puede situar su atención y su estructura en un canal; uno como persona que está afuera como dramaturgo o coreógrafo tiene una mirada más amplia que está compuesta por otros elementos adicionales, uno dice cuáles son las estructuras con la que juega el intérprete. El intérprete también juega con la música pero juega de una manera distinta a la que juega el coreógrafo, el coreógrafo ve el todo, la estructura mayor, toda estructura grande tiene estructuras pequeñas, con cuales herramientas está trabajando el bailarín, por eso

cuando estás trabajando con un vestuario determinado, es muy importante que el intérprete le dé juego a esa estructura con ese elemento, a veces el vestuario llega al final y el intérprete no alcanzó a jugar con él y en el caso de la danza es un problema, porque el trabajo del cuerpo con ese elemento no es solo un añadido, sino es, hace parte vital de su estructuras.

Al hablar de dramaturgia es hablar de distintas formas de estructurar, que en eso comparto mucho lo que dice Peter Brook, que la manera de articular el arte escénico o un arte vivo es muy distinto a la manera de estructurar un edificio, el edificio lo haces y al final el edificio está, Peter Brook asocia la manera de estructurar el arte escénico a la construcción de una nave espacial, donde una hace todas las pruebas y al final la nave espacial está, pero su vuelo pertenece a otra cosa distinta, no es el edificio que queda, su vuelo tiene un montón de cosas inciertas que es la relación con el público, en el vuelo la nave espacial puede llegar a la luna o puede explotar como el Challenger pero en ese vuelo es ser muy consciente que toda estructura dramática y toda estructura de un arte vivo tiene una gran zona de seguridad que es como todo lo que uno crea diciendo, bueno este bailarín va a salir por acá, este vestido le va a funcionar de esta manera, pero hay toda una zona incierta como en la vida, que también está y ese juego entre la zona segura y la zona insegura es lo que es la vida. Sí, yo puedo haber hecho una composición que no tiene un segundo de improvisación pero se puede caer una torre de vasos y el bailarín tiene un espacio monumental para improvisar, para jugar con una estructura que entiende. Cuando tú llegas a un taller donde vas a juntar a cinco personas que tienen referentes y juegos tan distintos, que es muy atractivo como análisis humano y como análisis de danza lo que es más interesante es que tú te pongas en presente, tú Lina, como dueña de ese taller, que te pongas en presente de ver qué es lo que pasa al juntar esas personas, con todo lo que les preguntaste, con todo lo que sabes tú ya de cada uno de ellos, de sus formas de trabajo, todo, qué pasa si ahora sus formas de trabajo las pones en cuestión, las pones en interacción, que te pongas en presente a ver qué pasa. Es pensar que una estructura en el arte escénico tiene que tener suficiente solidez, pero suficiente flexibilidad.

Me gusta mucho la manera de entender lo que Luisa Hoyos decía, cuando uno entrena un músculo el músculo tiene que ser resistente pero flexible, en esto también hay que ser así; tienes unos conceptos, tienes unas cosas que has entendido de cada uno de ellos, pero ahora pensar en dramaturgia es pensar en la estructura que posibilita que esas personas se junten. Yo creo que cuando uno está pensando en la danza, piensa qué es lo que los impulsa a moverse o a

quedarse quietos, no moverse también es fundamental, qué es lo que impulsa el movimiento y cómo se mueve y a partir de ahí viene lo demás.

Beatriz Vélez: Para cerrar podemos enunciar que todo lo que hemos conversado está íntimamente relacionado, o como lo nombraste antes hace parte de un tejido en el que todos los hilos hacen parte del todo que sería la obra. En esta mirada, las relaciones que se establecen son fundamentales.

Juliana Reyes: Para mí el tema central son las relaciones. Creo que creativamente ese es el sustento de todo lo demás y que en esa relación con una persona y con un cuerpo específico se va encontrando. Claro, en mi caso en el trabajo que hicimos con Tino, muchas veces el empezar la creación tiene un tema y una necesidad que encausa las cosas, me gusta mucho como las asociaciones que hace Mauricio Kartun, de cómo uno puede desear hablar de cualquier cosa y tener un tema, pero cuando aparece la imagen, digamos trabajar con imágenes, la imagen es como la célula de la imaginación, trabajar con imágenes, conceptos, querer contar cosas, pues ha sido mi manera. Cada vez menos me interesa la excesiva teatralidad en la danza, cuando me preguntabas sobre mi función como dramaturga teatral yo creo que la danza ha minado mucho eso, por ejemplo, yo soy muy mala haciendo diálogos o me gusta mucho algo más poético, más abstracto y en esa medida creo que sí, la danza ha poblado mi manera de contar, me identifico más en ese sentido como con un Freidel que con una estructura más concreta, la danza ha hecho de mi un lenguaje algo más abstracto.

Una obra rápidamente te va marcando sus propios límites entonces para mí como herramienta dramatúrgica es muy importante entender cuáles son los límites, porque cuando siento que puedo hacer cualquier cosa me entre agobio, rápidamente digo a nivel conceptual, el casting, por ejemplo de *Estela*, me puse un límite que estoy trabajando con cuatro personas de la cuales una es realmente profesional, las otras dos son una niña y una adolescente que está estudiando y una que ha sido bailarina pero no tanto como intérprete, más profesora de yoga, otras cosas, es cómo me adapto a esos cuerpos y ya me puse ese límite, tengo que trabajar con lo que ese cuerpo me puede dar, me metí en el castigo ahí sí totalmente, en esta última obra al entender el límite empieza la creación porque el límite es el concepto, en mi caso, en mi forma de trabajar.

Cuando yo dicto clases de dramaturgia en la Javeriana, que es un semestre, a mí me gusta trabajar con límites conceptuales. Me interesa hablar de esto pero no todo el mundo trabaja así,

hay gente que trabaja con un objeto, es una opción, pero al ir tomando decisiones, las decisiones marcan límites, hay una renuncia, por eso es tan potente esa frase de Bogart "el arte es violento porque el arte te exige decidir" así sea un arte improvisado, el buen improvisador es el que aprende a decidir a velocidades astronómicas, ese es el gran improvisador, el que sabe decidir, el que toma decisiones, voy a jugar con este elemento musical; uno ve que están tomando decisiones y jugando con su decisión, haciéndose responsable de su decisión. Ese es el improvisador bueno, el que toma una decisión y la usa, la emplea, en eso decidir es estructurar, porque uno cuando decide no sabe si está tomando una decisión buena o mala, hay una gran inseguridad ¿esto es bueno o mala la decisión? No importa, a ver qué pasa, esa decisión que tomaste cómo se pone en juego, porque uno nunca sabe si la decisión es buena o malo y hay una gran inseguridad de decir, será esto, lo estoy llevando por buen camino nunca se sabe el camino es totalmente incierto.

Yo creo que un buen director es aquel que sabe ir en doble vía. El buen director es el que realmente construye convirtiéndose en el mejor espectador posible, es decir, como es un espectador en potencia pero que tenga la cantidad de herramientas para desaparecer, para que cuando termine la obra parece que no hubo director, que son esos intérpretes que están haciendo todo eso; cómo le doy herramientas para que ese intérprete trabaje en presente para que esa niña de 6 años parezca que nació en ese bosque y no que alguien le dijo tú te mueves de aquí a aquí, es hacerse invisible pero todo tiene que venir en ese juego, sí yo digo ahí yo me sentí que hice un buen trabajo, cuando la niña me dijo esto no es lógico que pase, dice debe pasar esto, entendió el juego, perfecto tiene toda la razón, sí, ella entendió el juego.

Lina Villegas H: Hemos podido cerrar esta conversación con aportes fundamentales para el desarrollo de la danza en Colombia. Juliana, te agradecemos enormemente la generosidad con la que despliegas tu pensamiento y lo pones para ser recogido por otras personas.